

UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

MARÍLIA GABRIELA MALAVOLTA PINHO

Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector



ARARAQUARA - SP
2016

Pinho, Marília Gabriela Malavolta
Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem
de Clarice Lispector / Marília Gabriela Malavolta
Pinho – 2016
132 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)
Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Lispector, Clarice. 2. Nunes, Benedito. 3. I
Ching. 4. Aderência. 5. A paixão segundo GH. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Marília Gabriela Malavolta Pinho

Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP / Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marquezan

Bolsa de fomento à pesquisa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)



Marília Gabriela Malavolta Pinho

Do dorso à cauda do tigre: trilhando a linguagem de Clarice Lispector

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP / Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marquezan

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Data da defesa: 26/04/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marquezan
Departamento de Literatura
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Santini
Departamento de Literatura
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP

Membro Titular: Dra. Maria Anna Olga Luisa Martinelli Bonomi
Atelier MARIA BONOMI

Membro Titular: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
Departamento de Teoria Linguística e Literária.
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto /UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
Departamento de Literatura

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP

MEMBROS SUPLENTE DA BANCA EXAMINADORA:

Membro Suplente: Prof. Dr. Arnaldo Franco-Júnior
Departamento de Teoria Linguística e Literária
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto /UNESP

Membro Suplente: Prof. Dr. Márcio Schell
Departamento de Teoria Linguística e Literária
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto /UNESP

Membro Suplente: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Departamento de Literatura
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Ao meu pai, Américo Malavolta Filho (in memorian), cuja
prolongada ausência em nada impediu que tão vivamente impulsionasse
o surgimento deste trabalho.*

*À Rosana (in memorian), que com o respeito da espera e do
silêncio me abriu as portas de tantos mistérios.*

AGRADECIMENTOS

Graças ao amor e à companhia diários de meu marido, **Marcos**, e de meu filho, **Chicão**, é que este trabalho existe tal como existe. A eles agradeço calorosamente os estímulos diretos e indiretos, que foram muitos e incomensuráveis, as colaborações também diversas, por meio da confiança e da alegria compartilhadas, por meio da paciência, da espera, das viagens aos congressos, aos locais de pesquisa, e até da própria pesquisa, como tantas vezes o fez meu marido.

É de modo emocionado que também registro meus agradecimentos ao meu irmão, **Alexandre**, que, com aval de amigos seus que também se fizeram meus, dividiu comigo sua casa, seu cotidiano, para que, com este trabalho, uma nova etapa de minha vida se iniciasse.

Com não menos intensidade, agradeço à minha mãe, **Irene**, a quem devo os mais primitivos estímulos que volto a experimentar sempre que começo uma leitura, sempre que começo uma escrita.

De maneira especial, agradeço ao meu Professor e Orientador **Luiz Gonzaga Marchezan**, por tanto saber compartilhado e por, sem nada conhecer a meu respeito, receber-me com a confiança e a disponibilidade com que o fez, assumindo comigo os riscos de se aventurar academicamente pelos mistérios de Clarice Lispector.

Singularizo, ainda, meus agradecimentos à **Maria Bonomi**, que me recebeu com uma generosidade que me será inesquecível, abrindo-me lembranças e materiais que abrilhantaram o caminho desta pesquisa e que a mim, antes de mais nada, trouxeram a emoção do mais próximo contato que pude ter com Clarice.

Meus profundos agradecimentos, também, aos Professores **Sérgio Motta** e **Sylvia Telarolli**, pelas detalhadas e ricas contribuições que me fizeram durante o Exame de Qualificação, as quais muito me nortearam na escrita final da tese. Meus profundos agradecimentos, de igual maneira, à Professora **Juliana Santini**, por aceitar tão prontamente ser membro da Banca de Defesa.

Agradeço, ainda, ao **Instituto Moreira Salles**, do Rio de Janeiro, e à **Fundação Casa de Rui Barbosa**, cujas pesquisas propiciadas por seus acervos, e graças à prontidão de seus funcionários, foram de capital importância para esta pesquisa.

À **FAPESP**, agradeço imensamente o auxílio financeiro concedido, viabilizador dessa pesquisa, e os avanços de abordagem propiciados por seus pareceres.

Não posso deixar de registrar, ainda, minha mais sincera gratidão pelos **Professores da Unesp de Araraquara**, cujas disciplinas e conversas contribuíram direta e enormemente com o trabalho e com minha formação; pelos colegas, com os quais pude ter ricos intercâmbios; pelos meus amigos, **Aline**, **André**, **Didi**, **Isaura**, **Janaína**, **Lígia**, **Maria**, **Pâmela** e **Thaís**, pelas trocas todas – da vida às leituras de Clarice.

Claro ideograma

*sob a lanterna de lepra, disco
solar no dorso amarelo-cadeia: tigre*

*Amargo Id e ígneo tigre por dentro, sub
escrito risco, seta atravessando a treva*

*Tu és aquele que escreve e que é escrito
das florestas de Blake aos topos da Ásia
Salto relâmpago satori*

*Ou boustrophédon dentro de jaula rajada,
Oco ti'gwer, raio apagado de idas e venidas*

*(Poema à moda da renga, de Max Martins e Age de
Carvalho)*

SUMÁRIO DA TESE

RESUMO	10
ABSTRACT	11
APRESENTAÇÃO	12
I. Clarice Lispector, o <i>I Ching</i> e a crítica de Benedito Nunes	12
II. O <i>I Ching</i> e a arte	13
III. Uma nota sobre o título	15
1. A Aderência na poética de Clarice Lispector	17
1.1. Sobre a representação da realidade na ficção de Clarice Lispector	17
1.2. A Narrativa Monocêntrica, segundo Benedito Nunes	20
1.3. Da captação à Aderência: o(s) componente(s) de uma poética	23
1.3.1. A Aderência no primeiro capítulo de <i>A paixão segundo GH</i>	30
1.3.2. A Aderência em “Os desastres de Sofia”	35
1.3.3. A Aderência em “Antes da Ponte Rio-Niterói”	41
1.3.4. A Aderência em <i>A hora da estrela</i>	43
2. Sobre a Aderência e o Aderir do <i>I Ching</i>	46
2.1. <i>I Ching, o Livro das Mutações</i>	47
2.2. O trigramma Li, o Aderir	59
2.3. De T'ai para P'i: a formação do conceito chinês de arte, a forma segundo GH	62
2.4. P'i: o princípio da arte e sua culminância	66
2.4.1. O hexagrama P'i linha a linha	69
2.4.2. As linhas de P'i, os passos de GH	71
2.4.3. Semelhanças nas diferenças: a Aderência e o Aderir	74
3. Clarice e o <i>I Ching</i> : aderências	76
3.1. O <i>I Ching</i> de Clarice	76
3.2. O <i>I Ching</i> e Clarice	80
3.2.1. Sobre os números 7, 8 e 9	80
3.2.2. Do bestiário de Clarice: a tartaruga	81
3.2.3. Sobre os seis traços iniciais e finais de <i>A paixão segundo GH</i>	83
3.3. O <i>I Ching</i> e Clarice segundo a crítica	85
4. Do dorso à cauda do tigre: na trilha de confluências	89
4.1. O ato narrativo de Clarice Lispector, em <i>A paixão segundo GH</i> , na trajetória da mística chinesa	90
4.2. Da paixão à compaixão: um percurso figurativo da Aderência	96

4.3. Uma nota sobre a condução de uma escrita simbólica.....	97
4.4. Sobre o <i>I Ching</i> , os ideogramas chineses e uma rosácea clariciana de convergências.....	99
4.4.1. Relações e convergências entre Clarice Lispector, Maria Bonomi, os ideogramas e o <i>I Ching</i>	101
4.4.2. Relações e convergências entre Clarice Lispector, o grupo literário de Francisco Paulo Mendes, os ideogramas e o <i>I Ching</i>	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

RESUMO

O presente trabalho visa a propor que o ato narrativo de GH em *A paixão segundo GH* (1964), romance de Clarice Lispector, possui dimensão mística capaz de atestar uma apropriação intuitiva e estética, por parte da escritora, de prerrogativas do *I Ching*, o *Livro das Mutações* – grande repositório da cultura e sabedoria chinesas.

Suas proposições argumentativas em torno deste eixo visam a incidir em espaços vazios (plenos de sentido) deixados pela crítica de Benedito Nunes. Com isto, espera-se que tais proposições agreguem novas possibilidades de leitura a alguns pontos levantados pelo acurado trabalho crítico empreendido por Nunes (dos quais aqui se destaca o *pathos* da escrita) e a metáforas ou códigos ficcionais empregados por Clarice, no que diz respeito, essencialmente, ao trabalho com a linguagem tal como empregado ou idealizado pela escritora frente à representação de uma realidade vivida, sentida ou intuída.

Afluentes deste percurso são as imagens da Aderência aqui singularizada como um importante componente da poética clariciana. Confluentes deste percurso são as significativas relações diretas e indiretas, lineares e não lineares, em torno de Clarice Lispector, Benedito Nunes, a escrita ideogrâmica e o *Clássico* chinês das mutações.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Benedito Nunes; *I Ching*; Aderência; *A paixão segundo GH*.

ABSTRACT

The aim of this work is to propose that the narrative act of G.H. in *Passion According to G.H.* (1964), a novel by Clarice Lispector, features a mystical dimension which stands for the author's intuitive and aesthetic appropriation of prerogatives found in *I Ching, the Book of Changes* – a great repository of Chinese culture and wisdom.

The work's argumentative proposition revolving around this core shall focus on empty spaces (full of meaning) left by Benedito Nunes' criticism. As a result, it is expected that these propositions add new reading possibilities to some issues pointed out by the thorough critical work developed by Nunes (particularly the *pathos* of writing), as well as to metaphors and fictional codes used by Clarice, essentially regarding the work with language as used or devised by the writer in face of the representation of an experienced, felt or sensed reality.

Contributions to this track are the images of Adherence singled out here as a major component of Lispectorian poetics. Convergences with this track are the significant direct and indirect, linear and non-linear relationships around Clarice Lispector, Benedito Nunes, ideogramic writing and the Chinese *Classic* of changes.

Keywords: Clarice Lispector; Benedito Nunes; *I Ching*; Adherence; *A paixão segundo GH*.

APRESENTAÇÃO

I. Clarice Lispector, o *I Ching* e a crítica de Benedito Nunes

Clarice Lispector foi leitora contumaz da milenar obra chinesa *I Ching, o Livro das Mutações*. Em seus escritos, a autora jamais fez menção direta à obra. Atestam-no os sinais de uso (grifos em cores variadas e anotações) presentes na edição luxuosa que lhe pertenceu (aos cuidados, hoje, do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro) e, principalmente, confirma-o a amiga Maria Bonomi. Maria e Clarice tiveram um encontro inusitado em 1958 (ao qual se seguiram anos de profunda amizade), quando a artista plástica estava, palavras suas, “em pleno deslumbramento de curso com Seong Moy”, um dos mestres da xilogravura chinesa. Segundo Bonomi, “Clarice queria saber tudo, perguntava tudo”, acerca do signo. Quanto ao *Livro das Mutações*, recomendava-o, ao longo dos anos que se seguiram, frequentemente à Maria: “Pega o *I Ching* e vai pelo *I Ching*”¹, dizia.

Logo após sua tradução para o inglês, na década de 50, tal obra popularizou-se sobremaneira como oracular, a despeito de seus estudiosos apontarem, quando de informações acerca de suas possibilidades de manejo e leitura, que o *I Ching* não prediz o futuro, delineia, a partir de seus símbolos, uma situação presente e seus caminhos prováveis de mutação, uma vez que se baseia essencialmente nas imagens correspondentes aos movimentos que se sucedem na Natureza. Essa leitura da situação presente bem como de seus possíveis desdobramentos se daria, segundo Carl Gustav Jung, autor do prefácio da basilar edição alemã, por meio de um processo por ele teorizado como princípio de Sincronicidade.

Ao lado disso tudo, e principalmente, o *I Ching* é, reforçam os estudiosos, um repositório da mais antiga cultura chinesa, livro de sabedoria e de filosofia, base de toda uma civilização. O padre Joachim Bouvet, um dos primeiros a apresentar o livro aos europeus, no século 17, afirma, em carta a Leibniz, que a obra consiste em um “método geral das ciências”, “muito perfeito”, cuja autoria é de um “gênio extraordinário”. Nela, Bouvet encontra o sistema de “Pitágoras e Platão”, “os números do Sabá”, os da “antiga Cabala” e o sistema de combinação binária que o próprio Leibniz estava em vias de definir. (BOUVET apud JULLIEN, 1997, p.11)

Em sua tecitura, o presente trabalho irá considerar a riqueza da obra e o interesse de Clarice seja por ela, em específico, seja pelo signo chinês, de modo geral, com vistas a apontar suas influências (em forma direta ou indireta ou intuitiva) nos escritos da autora. Nessa direção, a argumentação diretriz deste trabalho baseia-se em uma

¹ Maria Bonomi, em depoimento concedido à pesquisadora, em 05 de dezembro de 2013. Acerca das circunstâncias do encontro com Clarice, Bonomi relembra que ambas se conheceram quando Maria, jovem estudante de Artes Plásticas na Universidade de Columbia, em Nova York, fora pedir à escritora um vestido de festa emprestado, por ocasião de uma cerimônia oferecida aos bolsistas brasileiros na Embaixada do Brasil, em Washington.

metáfora comum ao *I Ching* e a um importante trecho de *A paixão segundo GH*, com desdobramentos presentes, conforme será proposto, em outros escritos de Clarice. A metáfora em questão é constituída pelas imagens de “fogo” e de “terra ou montanha” – trata-se do fogo na base de uma montanha –, e versa sobre o fazer artístico, sobre a criação da obra de arte.

Sendo a “Aderência” o princípio ordenador dessa metáfora, tanto no livro chinês quanto no romance de 64, o trabalho, no Capítulo 1, trilha dois caminhos argumentativos: primeiramente, propõe relações de sentido entre a representação da realidade nas narrativas claricianas e o princípio de Aderência nelas presente, exemplificado e analisado a partir de transcrições de trechos de narrativas diversas e de entrevistas; depois, são apresentadas definições críticas formuladas por Benedito Nunes, Olga de Sá e Carlos Mendes Sousa que se relacionam com a Aderência. Sequencialmente, no Capítulo 2, busca estabelecer novas relações de sentido, desta vez entre a referida Aderência e o Aderir, uma das oito imagens constitutivas, como se verá nesse capítulo, do *Livro das Mutações*.

Essa mesma metáfora, do fogo na base da montanha, contextualizada e analisada, deverá conduzir à tese proposta por este trabalho de pesquisa, o entremeio no qual visa a se colocar. Trata-se, conforme se verá no Capítulo 4, da proposição de que o ato de narração da personagem GH deflagra uma apropriação, por parte da autora, intuitiva e estética de princípios do *I Ching*. A argumentação que deverá embasar esta proposição, por sua vez, consiste nos dois caminhos citados anteriormente e, sobretudo, na crítica de Benedito Nunes, no brilhante destaque que dá, por uma vertente (a da crítica existencialista), ao drama da linguagem na ficção de Clarice, que atinge seu paroxismo no romance *A paixão segundo GH* e, por outra (a da pontual abordagem crítica sobre a ascese mística dessa personagem), às relações estéticas entre o romance e a mística oriental. Propomos uma semelhança entre o *pathos* da linguagem identificado e analisado por Nunes e a citada metáfora; nessa trilha, propomos também que, ainda que Nunes não tenha trabalhado com o *I Ching* nos ensaios sobre a ficção de Clarice nos quais abordou a mística oriental, dele muito se aproximou, deixando-nos espaços vazios plenos de sentido.

Em tempo, no Capítulo 3 do trabalho, serão apresentadas informações sobre o exemplar do livro que pertenceu à escritora, serão também identificadas passagens ficcionais da obra de Clarice que sugerem alusão ao livro chinês, bem como serão registradas as colocações da crítica sobre as ligações de Clarice com o *Livro das Mutações* ou com elementos que lhe são afins.

II. O *I Ching* e a arte

O *I Ching*, o *Livro das Mutações*, obra que serviu de base aos principais preceitos da civilização chinesa, e um dos textos canônicos editados por Confúcio, foi originalmente composto apenas por 64 estruturas lineares, denominadas hexagramas, correspondentes às imagens do que seriam todos os fenômenos que se sucedem na Natureza, ininterruptamente. As seis linhas que formam essas estruturas podem ser

contínuas (___) ou descontínuas (_ _), e são denominadas “yang” e “yin”, respectivamente. Em épocas sucessivas ao seu surgimento (que teria se dado por volta de 2800 aC), foram acrescidos textos a essa gama de imagens, visando a, ainda que cifradamente, interpretá-las. A despeito de tais acréscimos, o *I Ching* não consiste em obra que se presta a uma leitura convencional, uma vez que não se encontra tecido pelo enunciado de um discurso formado por partes integradas em prol de um sentido ou de uma significação. Assim, por exemplo, suas leituras, ao longo dos séculos e até hoje, dão-se, comumente, em forma de consultas, que consistem em abertura aleatória do livro ou no jogo de moedas. Neste caso, de posse de uma pergunta, o consulente joga seis vezes uma moeda sobre a mesa, contendo, aquela, um lado yin e um lado yang; a cada lance, o jogador dispõe, na vertical, o traço resultante, até formar o hexagrama correspondente.

Não se dando, necessariamente, à tradicional leitura linear e contínua, o *I Ching* abriu-se (e abre-se, ainda) a múltiplos usos e interpretações. No século 17, Leibniz acreditou ver, nele, um perfeito sistema binário de combinação. O orientalista Terrien de la Couperie, no século 19, o possível vocabulário de uma tribo. Tendo muito meditado em torno dos 64 hexagramas, Alejandro Schulz Solari (conhecido como Xul Solar), amigo de Jorge Luis Borges, registrou-os no idioma que criou, o neocriolo, além de tê-los figurado em suas telas. John Cage, na década de 50, valeu-se desse mesmo sistema na composição de algumas de suas músicas, assim como o trouxe, tematicamente, a seus escritos. O poeta mexicano Octavio Paz também dele se valeu em seus poemas, tendo-o ainda jogado quando da escrita do prólogo de *Poesía en Movimiento*, livro organizado, em 1966, por ele, Alí Chumacero, José Pacheco e Homero Aridjis. No Brasil, Max Martins, poeta paraense, grande amigo de Benedito Nunes, escreveu um livro de poemas a partir do *I Ching*, intitulado *Para ter onde ir*, publicado em 1992. Recentemente, o poeta Augusto de Campos valeu-se das 64 figuras hexagramáticas para a composição de seu poema “O humano” (presente no livro *Outro*, publicado em 2015), além de delas ter se utilizado, em 1977, para a escrita do poema-enigmagem “Pentahexagrama” (publicado em *Viva Vaia*), em homenagem a John Cage.

Nessa esteira, pode-se afirmar, o *I Ching* é obra que muito se prestou à modernidade da arte, dado, em suma, seu caráter aberto a muitos sentidos, passíveis de serem operados a partir de um jogo de combinações, na direção da nova forma poética inaugurada por Mallarmè, com *Un coup de dès*, que não engendra um significado, mas que consiste em uma forma em busca de significação. Por outro lado, ele tem um apelo espiritual ou espiritualizante que comungou com um espírito de época também moderno, voltado, se não centralmente a novas formas de significação, a novos sentidos de existência. A exemplo, as meditações empreendidas pelo próprio Xul Solar, transpostas em seus *san signos*² e o romance de Hermann Hesse, *O jogo das contas de*

² Trata-se da obra *Los san signos. Xul Solar y el I Ching*, editada por El Hilo de Ariadna y la Fundación Pan Club, em 2012. A obra, que conta com textos de conhecedores da obra de Xul, entre eles Borges, traz os fac-símiles dos cadernos do pintor e escritor argentino nos quais constam os registros de suas meditações acerca do *Livro das Mutações*.

vidro, protagonizado por um jogo – o de avelórios – inspirado no caráter totalizante do *Livro das Mutações*, porque voltado às várias ciências do conhecimento, às artes e ao espírito.

Foi baseado no *I Ching*, precisamente nesse seu caráter múltiplo que atravessou milênios, que o escritor argentino Jorge Luis Borges reviu, na década de 60, seu conceito acerca dos Clássicos:

[...] Lembro-me de que Xul Solar costumava reconstruir esse texto com palitos ou fósforos. Para os estrangeiros, o *Livro das Mutações* corre o risco de parecer uma simples *chinoseire*; mas ele foi devotamente lido e relido por gerações milenares de homens cultíssimos, que continuarão a lê-lo. Confúcio declarou a seus discípulos que, se o destino lhe concedesse mais cem anos de vida, ele consagraria a metade ao estudo do livro e seus comentários, ou asas. Escolhi, deliberadamente, um exemplo extremo, uma leitura que exige um ato de fé. Chego, agora, à minha tese. Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim. (BORGES, 2007, p. 220-221)

III. Uma nota sobre o título

Em nota à edição de 2009 de *O dorso do tigre*, que foi publicada pela Editora 34, o crítico Benedito Nunes destacou a significação do título desta sua obra lançada pela primeira vez em 1969. Tal significação se dá, conforme explicou, pelo fato do livro unir duas vertentes congênicas de seu trabalho intelectual – a Literatura e a Filosofia – e fazê-lo, completa, “sob a inspiração de uma frase de Michel Foucault em *Les Mots et les choses* – “nous sommes attachés sur le dos d’un tigre” (“estamos agarrados ao dorso de um tigre”). Reconhecendo que o tigre de Foucault descende da floresta noturna de Nietzsche, ou mesmo do misticismo selvagem de William Blake, e se lembrando da brincadeira do amigo Alexandre Eulálio de que, dada a terra natal de Nunes, essa sua obra deveria chamar-se “O lombo da onça”, Benedito Nunes ratifica que “ambos, lombo e dorso, exprimem variantes de uma mesma tonalidade de escrita.” (2009, p. 9)

No *Livro das Mutações*, o hexagrama Lü, a Conduta, tem como imagem “o trilho sobre a cauda do tigre”, em referência, justamente, aos predicativos de uma conduta, cautelosa e circunspecta, quando de se seguir algo ou alguém.

Na medida em que propõe novas possibilidades de leitura à obra de Clarice, pendulares ao *I Ching* e à crítica de Nunes, pode-se afirmar que a tese proposta por este trabalho de pesquisa busca reproduzir, a seu modo, a cadência do título da obra de Benedito Nunes, seguindo a conduta apregoada no referido hexagrama.

Assim sendo, seguem-se os quatro capítulos que constituem esta tese. O primeiro deles, reitera-se, propõe uma definição para a recorrente representação da Aderência na obra de Clarice Lispector, correlata, sugere-se, à imagem do Aderir do *I Ching*, apresentada, por sua vez, no Capítulo 2 – que segue fundamentando a sugerida semelhança. O Capítulo 3 apresenta mais detalhadamente o *Livro das Mutações*, o

exemplar que pertenceu à Clarice e as relações da autora com esta obra, segundo a perspectiva deste trabalho e, também, da crítica de Claire Varin, Nádia Battella Gotlib, Benjamin Moser e Carlos Mendes Sousa. Enfeixando a tese, o Capítulo 4, abrindo-se também à escrita ideogrâmica, propõe trazer à luz a dimensão estética ocupada pelo *Clássico das Mutações* na escrita de Clarice Lispector, e o faz na trilha da crítica de Benedito Nunes, dos seus dizeres e dos seus não-dizeres acerca de abordagens, aqui, centrais: o *I Ching* e a Aderência.

1. A Aderência na poética de Clarice Lispector

Quando escrevo não penso em ninguém, nem sequer em mim mesma. Somente o que me preocupa é captar a realidade íntima das coisas e a magia do instante. Minhas novelas e meus contos vêm em pedaços, anotações sobre os personagens, o tema, o cenário, que depois vou ordenando, mas que nasce de uma realidade interior vivida ou imaginada [...].

Clarice Lispector, em entrevista a Eric Nepomuceno, em 1976

O Professor tivera a falta de sorte de ter sido logo a mais imprudente quem ficara sozinha com ele nos seus ermos.

Sofia, personagem do conto “Os desastres de Sofia”

O presente capítulo tem por principal objetivo apresentar, por meio de vários exemplos, a recorrência de uma prática ficcional de Clarice Lispector, a utilização da imagem ou do princípio da Aderência, e propor-lhe definições. Para isto, seu início se dá com uma abordagem acerca da relação que a autora estabeleceu com a realidade e sua representação, uma vez que a Aderência, tal como o presente trabalho irá propor, decorre deste ponto, do que a escritora apreendia como sendo realidade e da maneira como representava esta apreensão, mediada por seu característico embate com a linguagem. Os itens 1.1 e 1.2 trazem o modo como os críticos Benedito Nunes, Olga de Sá e Carlos Mendes Sousa identificaram e definiram o que aqui é denominado como Aderência.

O item 1.3 visa, essencialmente, a reunir, sem contudo esgotá-los, múltiplos exemplos de Aderência. Assim, o item é composto por transcrições de excertos de crônicas, contos, romances e também de entrevistas dadas por Clarice Lispector. Esta parte foi subdividida em quatro devido à singularidade que, de acordo com a argumentação diretriz deste trabalho, os exemplos de Aderência exercem no romance *A paixão segundo GH*, no conto “Os desastres de Sofia” e na novela *A hora da estrela*. Por decorrente pertinência argumentativa, tratou-se, também separadamente, o conto “Antes da Ponte Rio-Niterói”. Ao final deste capítulo, portanto, e de posse dos exemplos trazidos, são propostas definições para esse importante expediente da poética clariciana.

1.1. Sobre a representação da realidade na ficção de Clarice Lispector

Em *A Ascensão do Romance* (1957), Ian Watt define “realismo formal” como sendo um método narrativo e a característica fundamental, ou fundadora, do romance. Ancorado nos definidos contornos históricos e filosóficos do século 18 – em evolução

desde o Renascimento –, em que nas mais variadas instâncias da vida passou a preponderar não mais o caráter coletivo, mas sim o individual, Watt identifica o romance do período com a representação de particularidades, o que confere à categoria temporal um expediente representativo não apenas da História mas também da vida e da consciência individuais, para o que a especificação do espaço e da linguagem narrativa se fazem igualmente essenciais.

A representação não só dos aspectos particulares da época e da ação que se desenrola, mas também dos detalhes relacionados à história e à interioridade dos personagens, argumenta o crítico, podem conferir mais verdade à obra do que a transcrição fiel da realidade. É nesta esteira que, mesmo reconhecendo os limites do romance *Tristram Shandy* (com volumes publicados de 1759 a 1769), de Laurence Sterne, Watt exalta o fato do romancista ter trazido avaliações do quadro de vida que seu romance apresenta sem comprometimento da sua aparência de autenticidade. Assim, conciliando o realismo de avaliação e o de apresentação, Sterne, segundo ele, conciliou abordagens internas e externas das personagens, fato bastante importante, conforme observa, em virtude da tendência posterior a serem excluídos da tradição realista os romances com investigações sobre a vida interior de seus personagens. Em favor da continuidade básica da tradição do gênero romanesco, Watt observa que esta se torna mais clara “se lembrarmos que essas diferenças no método narrativo são diferenças de ênfase e não de tipo e coexistem dentro de uma fidelidade comum ao realismo formal ou de apresentação”, característico, reforça, do gênero romance como um todo. (1990, p. 256)

Embora já de dimensão ontológica, e não psicológica, os romances de Clarice Lispector, assim como os contos e muitas das suas crônicas, notadamente, são representativos de uma “ênfase” desse trânsito entre exterior e interior responsável por um singular entrelaçamento entre a realidade observável e a realidade intuída, (re)criadas no ato da representação. Uma das razões da singularidade desse entrelaçamento entre o que se vê e o que se intui, comum à literatura de linhagem moderna, estaria no fato, conforme observa Benedito Nunes no ensaio “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, desta trazer consigo uma consciência preliminar das limitações da linguagem no que diz respeito a uma direta e instantânea relação com a realidade e, segundo Nunes, manter salva a sua vocação realista, fazendo recair sobre a linguagem o dever de novamente ligá-lo [o romance] ao real. (2009, p. 142)

Os predicativos deste desalinhado enlace entre realidade e representação, e também da busca por um código novo, como o que visa a representar o Real, residem, justamente, na forma ou na estrutura da obra: na “forma da história ou do discurso”, nos “desdobramentos internos da narrativa”, “na posição do narrador ou do personagem”. (NUNES, 2009, p. 142)

Sobre as personagens claricianas tomadas pela percepção de uma realidade outra, irreduzível, e em luta com as palavras que a exprimam, Benedito Nunes, dessa vez em “O drama da linguagem”, identifica o fracasso da linguagem, seguido por uma adesão às próprias coisas de que se tenta falar:

Por um lado, buscando exprimir-se, aderem às palavras de maneira plena; mas por outro, seduzidas pela ideia de plenitude, sentem-se prisioneiras dentro das palavras que as dominam, que lhes furtam ao ser na forma de expressão consumada. [...] Mas essa ambição desmedida (que ainda é uma forma de *hybris*) de equiparação entre ser e dizer, expõe as personagens ao fracasso e ao desastre. Martim fracassa regressando à linguagem comum, alienada, em que as palavras separam da realidade; G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas. (1995, p. 111-112)

“Adesão” é também o termo empregado por Olga de Sá para se referir, de modo semelhante a Nunes, à insólita trajetória da personagem GH, que não encontra linguagem que a exprima, que a signifique:

A trajetória de G.H. termina no silêncio e no vazio, na desistência da linguagem, como forma de adesão ao ser. G.H. se despersonaliza, perde sua dimensão humana, para chegar à maior exteriorização possível, à maior objetivação. (1979, p. 259-260)

Em um breve trecho de “Clarice Lispector – Pinturas”, Carlos Mendes Sousa identifica um equivalente da adesão tal como nomeada por Nunes e Sá. Trata-se do que denomina “trânsito da apropriação”, implicado na posição do narrador diante de seu objeto e, mais uma vez e sobretudo, na busca por uma expressão que não deixe intervalos entre o objeto e o objeto dito. Ao descrever e analisar um dos quadros pintado por Clarice – *O sol da meia noite* –, o crítico identifica um texto da autora que, afirma, “mais do que qualquer outro, [...] pode ser recortado e colocado ao lado deste quadro.” (2010, p. 211) Trata-se da crônica “Os espelhos”, em que Clarice, de fato, parece descrever aquilo que pintara. Ou, como completa ela própria, ter sido aquilo que pintara:

Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, em um arripio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água. Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, em tom de discurso. (2010, p. 211)

Apoiado nestas declarações, Sousa observa, conclusivamente, que “o trânsito da apropriação é recorrente em Clarice: eu fui ele, eu sou ele. No quadro, um dos mais percucientes e emblemáticos exemplos – a visão do espelho no sol da meia-noite”. (2010, p. 211)

Sequencialmente, o crítico não chega a especificar outros exemplos, e nem a analisar essa afirmação. Já ao destacar a dialética das velocidades da escrita clariciana, a saber, a constante pendulação entre aceleração e retardamento da narração, entre a narração do profundo e do superficial, do exterior e do interior, entre a tensão e a

distensão, Sousa, dessa vez em “Figuras da Escrita”, analisa mais detidamente o que agora denomina “trânsito da reificação”. É assim que a transfiguração de Rodrigo SM em Macabéa, em *A hora da estrela*, é analisada como sendo uma solução à dialética dos ritmos da escrita clariciana, uma vez que esta se encaminha, resolutivamente, segundo ele, para a triangulação do devir-escrita, da escrita entendida, por narradores e personagens, como uma “iminência incessante” (2012, p. 419). Sousa se refere ao fato de muitos dos personagens claricianos se colocarem, em algum momento, um exercício de escrita, cuja assunção se daria na novela publicada em 1977.

O trânsito da reificação acontece de igual modo em *A hora da estrela*. Deparamos aí com a assunção do ato de escrever nos termos mais absolutos que têm como consequência a materialização do narrador na própria escrita. Agora, sendo o processo radicalmente inverso do dos primeiros livros, no fundo pretende-se ir ter ao mesmo, a uma transfiguração do ser em palavra, um desembocar na materialização em texto, o que é, afinal, o trabalho último da escrita. ‘A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto’ (2012, p. 411)

Assim, segundo as citadas apreciações críticas sugerem, adesão, trânsito da apropriação e trânsito da reificação exemplificam, na obra de Clarice, expedientes ou códigos ficcionais resultantes do desajuste (característico da literatura de linhagem moderna) intrínseco à relação entre realidade – enquanto matéria narrativa – e sua representação. Em outros termos, adesão, trânsito da apropriação e da reificação, tal como formulados e exemplificados pelos críticos, são acontecimentos conclusivos da narrativa oriundos, cada qual a seu modo, do fracasso de uma busca em comum: a de representar o que é irrepresentável, a de expressar o que é inexprimível; conduzidos pelo acurado uso da linguagem, ao mesmo tempo em que marcados pela incômoda consciência das limitações intrínsecas ao ato de nomear, os personagens claricianos silenciam-se ou despersonalizam-se, aderidos que estão às coisas – à matéria de que querem tratar ou a seu conduto: a palavra escrita.

1.2. A Narrativa Monocêntrica, segundo Benedito Nunes

Ao abordar comparativamente os dois primeiros romances de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944) e *O lustre* (1946), em texto inicialmente publicado em 1973³, Benedito Nunes detém-se em alguns exemplos de Aderência ao tratar da intensa proximidade entre os narradores e as protagonistas dessas duas narrativas, designadas por ele, em virtude de tal elo, como “narrativas monocêntricas”.

³ O texto “A Narrativa Monocêntrica” é o capítulo primeiro de “O drama da linguagem”, de 1995, tendo sido, como os demais ensaios dessa obra, publicado pela primeira vez em 1973, em “Leitura de Clarice Lispector”.

O primeiro passo na direção desta designação se dá quando Nunes repassa as relações que Joana, de *Perto do coração selvagem*, e Virgínia, de *O lustre*, estabelecem com outros personagens importantes da trama que protagonizam, como Otávio e Daniel, por exemplo. O crítico assinala que o marido de Joana e o irmão de Virgínia, apesar da centralidade que ocupam nas histórias, são “menos agentes autônomos” e mais “instrumentos a serviço da situação conflitual interior a ambas”:

Joana repele o professor amado, primeira instância mediadora de sua inquietação, substituído depois por Otávio, com quem se casa. Para romper com o marido, a moça se apóia em Lídia, amante dele. Apenas instrumento, o personagem-mediador mobiliza na personagem central uma razão mais profunda que o atinge e o supera. Virgínia, submissa desde criança ao irmão voluntarioso, hostiliza, por ele instigada, a irmã Esmeralda. Daniel medeia, pois, o seu rompimento com a família e o seu êxodo do campo para a cidade. E graças ao amante (Vicente), consegue Virgínia romper com a servidão que a acorrentava a Daniel, para, finalmente, sem sair do círculo fatal de um conflito interior insolúvel, afastar-se de Vicente, em demanda do campo e da família. (1995, p. 28)

Tendo identificado o papel essencialmente mediador exercido pelos demais personagens desses dois romances diante da situação conflitual única vivenciada por suas protagonistas, Nunes observa – e eis o passo para a caracterização do monocentrismo – que tanto Joana quanto Virgínia chegam inclusive a exceder a função de um primeiro agente condutor ou centralizador da ação para ocuparem o núcleo articulador do ponto de vista que, palavras e destaques seus, “*condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica, isto é, como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa.*” (1995, p. 29)

O que Nunes está pontuando, com base em exemplos extraídos dos dois romances iniciais de Clarice, é que a posição do narrador tende a se confundir e mesmo a se fundir com a posição do protagonista, conforme evidenciam momentos do discurso narrativo em que se misturam as narrações em primeira e terceira pessoas, ou em que se alternam e se prolongam os discursos direto e indireto. Abaixo, um trecho de *Perto do coração selvagem* citado, como exemplo, pelo crítico, com destaques feitos também por ele:

Estava alegre nesse dia, bonita também. Um pouco de febre também. Por que esse romantismo: um pouco de febre? Mas a verdade é que tenho mesmo: olhos brilhantes, essa força e essa fraqueza, batidas desordenas do coração. Quando a brisa leve, a brisa de verão batia no seu corpo, todo ele estremeia de frio e de calor. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. É porque estou muito nova ainda e sempre que me tocam ou não me tocam, sinto – refletia. Pensar agora, por exemplo, em regatos louros. Exatamente porque não existem regatos louros, compreende? [...] Mesmo na liberdade, quando escolhia alegre novas veredas, reconheci-as depois. (LISPECTOR apud NUNES, 1995, p.28-29)

Conceituando tais características do discurso narrativo, recorrentes no romance, Nunes destaca ora um movimento de aderência, ora a imposição da presença do narrador:

A romancista, que adota a terceira pessoa, não se suprime como instância externa da narração. Mas também percebe e sente com a personagem. Ora a ela aderindo, ora lhe impondo a sua presença como sujeito-narrador, a romancista pratica um modo de ver oscilante [...] (1995, p.29)

Já em *O lustre*, Nunes não identifica tais alternâncias discursivas; como exemplo do monocentrismo, o crítico traz a visão infantil da protagonista Virgínia impressa, por meio de um olhar densamente expressionista, no modo de narrar adotado. Com o trecho abaixo, assim destacado, é que Nunes exemplifica a intensa proximidade entre o narrador e a personagem.

Ela abria grandes olhos. Lá estava a *pedra escorrendo* em orvalho. E depois do jardim a *terra sumindo* bruscamente. Toda a *casa flutuava*, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto. Mesmo o *mato descuidado distanciava-se pálido e quieto* e em vão Virgínia buscava na sua imobilidade a linha familiar; *os gravetos* soltos sob a janela, perto do arco decadente da entrada, *jaziam nítidos e sem vida*. Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. [...] *Um grito de café fresco* subia da cozinha misturado ao *cheiro suave e ofegante de capim molhado*. O coração batia num alvoroço doloroso e úmido como se fosse atravessado por um desejo impossível. *E a vida do dia começava perplexa*. (LISPECTOR apud NUNES, 1995, p. 30)

Conforme se depreende através do exemplo selecionado pelo crítico, há em *O lustre*, segundo Nunes, uma ligação afetiva entre narrador e personagem criada por essa maneira de narrar que, empática, “adere” à visão infantil da protagonista Virgínia.

O que esta análise de Nunes nos permite destacar, acerca da Aderência que neste trabalho se buscará perseguir, é que, nos referidos romances de Clarice, ela, a Aderência, está implicada em um modo de narrar, moderno, que tem na consciência individual (preche de estados de ânimo e de vivências) seu centro mimético. Assim, uma vez adotada a narração heterodiegética, o narrador ocupa a consciência daquela personagem que protagoniza a história por ele narrada, aderindo a seu ponto de vista ou mesmo emprestando-lhe a iniciativa em primeira pessoa. Conclusivamente, no último parágrafo do texto, Nunes aponta os efeitos desse monocentrismo na ação romanesca, e sua presença nas obras posteriores de Clarice.

O caráter restritivo da ação romanesca que decorre disso, é menos uma falha ou um defeito de técnica, do que uma carência intrínseca, estrutural, da forma monocêntrica. A parcimônia, a eventualidade e o caráter distorsivo dos diálogos de *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, que perduram em obras subsequentes, como traço peculiar da novelística de Clarice Lispector, ligam-se a esse tipo de carência. (1995, p. 31)

1.3. Da captação à Aderência: o(s) componente(s) de uma poética

Na ficção de Clarice Lispector, características da representação fronteira entre o visto e o intuído (resultante de um trabalho de busca, por meio de uma linguagem que visa a acessar a concretude e a vividez apreendidas pelos sentidos, o Real - indizível), no que tange sobretudo à posição do narrador diante das personagens, foram aludidas pela própria escritora. Os exemplos mais frequentes estão em *A descoberta do mundo*, livro que reúne parte das crônicas que a autora publicou no *Jornal do Brasil*, entre os anos de 1967 e 1973. Um deles traz uma referência direta ao escritor do Realismo estadunidense, Henry James. Trata-se da crônica “Fios de seda”, de 1969. O trecho transcrito abaixo foi traduzido por Clarice, conforme ela própria esclarece no início da crônica, e é seguido por um comentário.

[...] ‘Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações.’

Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes.

Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras, as palavras não se podem evitar. Vocês estão entendendo? Não precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda. (LISPECTOR, 1999a, p. 194)

A passagem traduzida por Clarice está presente no ensaio jamesiano *A Arte da Ficção*, de 1884. Nele, James, em rechaço a dicotômicas proposições de Walter Besant acerca do fazer literário, e dirigindo-se a aspirantes ao ofício da escrita, sai em defesa da captação de atmosferas vivenciadas, sentidas, e não, necessariamente, do registro de experiências totalizantes vividas na realidade. Enquanto Besant afirma que o escritor deveria escrever a partir do vivido, James argumenta em favor da adivinhação do invisível a partir do visível, “de julgar toda a peça pela mostra” de que a qualidade primeira do escritor consiste em “captar as impressões diretas” – características da mente imaginativa, do homem de gênio. (1968, p. 134)

Quando argumenta favoravelmente ao enredo de consciência, de “razão psicológica”, conforme expressa, também aponta: “captar o matiz de todo esse

complexo é o mesmo que ser inspirado a titânicos esforços, pois há poucas coisas mais excitantes do que uma razão psicológica”. (1968, p.136)

Embora já tendo transposto o enredo de razão psicológica, ao qual James se reporta, Clarice Lispector também responde por essa abordagem da captação, formulada um século antes de sua produção, nessa crítica de James que legitima de modo arejado e agudo características que tomariam corpo mais adiante, com o Modernismo. A literatura de Clarice Lispector opera, sobretudo, não na representação da realidade vivida ou então observável, mas na criação de uma, a partir dessa captação sugestiva e subjetiva de matizes do interno ou do externo presentes em pessoas ou situações, o que, por sua vez, adensa-se em complexidade dado o caráter metalinguístico intrínseco a essa operação. No ensaio “Realismo: postura e método”, Tânia Pellegrini, ao abordar a crise da representação, oriunda do gradativo esgotamento do Realismo oitocentista, arrola, em decorrência, esse outro modo de lidar com a realidade, e mesmo de conhecê-la:

Os escritores passam assim a questionar a inteligência – a razão –, o mais importante de todos os instrumentos de perquirição do mundo herdados do Iluminismo; a especificidade da experiência material do indivíduo como determinante na relação com o mundo desaparece aos poucos; percebe-se o poder de conhecimento que pode advir da impressão, da sensação, da volição, numa espécie de aprofundamento do caráter cognitivo das emoções e sentimentos, que os românticos da primeira metade do século ou os realistas da primeira hora não chegaram a perceber. É outra vez um momento da redefinição do sujeito; a unidade e a permanência subjetivas positivistas que se impuseram antes agora são relativizadas inclusive pela ascensão das forças do inconsciente, com Freud, o que vai exigir novos códigos de representação. (2007, p. 147)

A intuitiva escrita clariciana, pautada pelos estados de ânimo captados, é também claramente referenciada na crônica “Sensibilidade inteligente”, o que talvez exemplifique o caráter cognitivo das emoções a que se refere Pellegrini. No texto, de 1968, é possível antever também a afinidade com a crítica de James referida mais acima:

[...] O que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente. Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom. [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 148)

Por vezes, adensando-se, esses “ligeiros contatos”, essas “captações”, dão lugar a inescapáveis aderências entre criador e seu material, conforme nos é declarado em “Ao correr da máquina”, de 1971. No trecho transcrito a seguir, lê-se um narrador reconhecendo uma agudeza de percepção que, de tão intensa, derruba as fronteiras entre o eu e o outro:

[...] Que fazer, se sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Eu vivo na delas mas não tenho mais força. Vou viver um pouco na minha. Vou me impermeabilizar um pouco mais [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 340)

Esse princípio de colagem, de aderência, decorrente da captação (também esta uma forma de aderência, uma vez que a percepção intuitiva vai ao encontro da escritora, à revelia de suas escolhas ou comandos), pois esse princípio é o que se lê também nas crônicas “Encarnação involuntária”, “Sem título” e “Não sei”, de 1970, 1971 e 1973, respectivamente.

Ao longo de toda a crônica “Encarnação involuntária”, Clarice explicita o que denomina “intrusão em uma pessoa”. Aqui, inicialmente, a Aderência configura-se como verdadeira prática de perquirição acerca do outro, o que resulta em compreensão e compaixão.

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhes o motivo e perdooo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesma [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 295)

Nessa mesma crônica, entretanto, a Aderência é mais largamente exemplificada não com a gravidade da compreensão intuitiva, mas com irreverência. Clarice traz como exemplo sua encarnação em duas mulheres absolutamente díspares entre si (uma missionária e uma prostituta) e também muito distantes da vida íntima e do gestual da escritora; o seu contar resulta leve e bem humorado:

Um dia, no avião... ah, meu Deus – implorei – isso não, não quero ser essa missionária.

Mas era inútil. Eu sabia que, por causa de três horas de sua presença, eu por vários dias seria missionária. A magreza e a delicadeza extremamente polida da missionária já me haviam tomado. É com curiosidade, algum deslumbramento e cansaço prévio que sucumbo à vida que vou experimentar por uns dias viver. No avião mesmo já comecei a andar com esse passo de santa leiga: então compreendo como a missionária é paciente, como se apaga com esse passo que mal quer tocar no chão, como se pisar mais forte viesse prejudicar os outros [...] uma vez, também em viagem, encontrei uma prostituta perfumadíssima que fumava entrefechando os olhos e estes ao mesmo tempo olhando fixamente um homem que já estava sendo hipnotizado. Passei imediatamente, para melhor compreender, a fumar de olhos entrefechados para o único homem ao alcance de minha visão intencionada. Mas o homem gordo que eu olhara para experimentar e ter a alma da prostituta, o gordo estava mergulhado no *New York Times*. E meu perfume era discreto demais. Falhou tudo. (LISPECTOR, 1999a, p. 296-297)

Quanto a este trecho, destaquemos, enfim, o tom ameno com que a Aderência pode ser também tratada, ao mesmo tempo em que ele sinaliza, vale igualmente sublinhar, aquilo que ganhará uma formulação aguda com o trocista e irônico narrador

de *A hora da estrela*: a escrita inscrevendo-se, primeiramente, não no papel, mas no corpo.

Já na crônica “Sem título”, a “intrusão”, ou “colagem”, ou Aderência é reafirmada como reforço da intensa vida íntima que edifica o senso de realidade com o qual trabalha a escritora.

Como é que ousaram me dizer que eu mais vegeto que vivo? Só porque levo uma vida um pouco retirada das luzes do palco. Logo eu, que vivo a vida no seu elemento puro. Tão em contato estou com o inefável. Respiro profundamente Deus. E vivo muitas vidas. Não quero enumerar quantas vidas dos outros eu vivo. Mas sinto-as todas, todas respirando. E tenho a vida de meus mortos. A eles dedico muita meditação. Estou em pleno coração do mistério. [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 354)

Na crônica “Não sei”, a Aderência, figurada no verbo “pegar”, é posta, pela escritora, como condição para que se lance à escrita de uma história:

Vocês podem me dizer o que lhes interessa, sobre o que gostariam que eu escrevesse. Não prometo que sempre atenda o pedido: o assunto tem que pegar em mim, encontrar-me em disposição certa. [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 466)

A Aderência que, conforme se vai notando através das crônicas, fortemente consiste em sentir os meandros de uma vida alheia, em captar uma realidade e imediatamente criar outra, ou criar a partir dela, nos é também diretamente anunciada pelo narrador do conto “Os obedientes”, do livro *A legião estrangeira*, que, logo no primeiro parágrafo da narrativa, declara ter aderido ao casal cuja história irá narrar.

Trata-se de uma situação simples. De um fato a contar e a esquecer. Mas cometi a imprudência de parar nele um instante mais do que deveria e afundi dentro ficando comprometida. Desde esse instante em que também me arrisco – pois aderi ao casal de que vou falar – desde esse instante já não se trata apenas de um fato a contar e por isso começam a faltar palavras. A essa altura, já afundada demais, o fato deixou de ser um simples fato, e o que se tornou mais importante foi a sua própria e difusa repercussão. [...] (LISPECTOR, 1999b, p. 89)

Ao final do conto “A legião estrangeira”, a colagem entre personagem e narradora, paroxismo da sensibilidade e da aguda percepção intuitiva desta, é também retratada:

Por que – confundia-me eu – por que estou tentando soprar minha vida na sua boca roxa? Por que estou lhe dando uma respiração? Como ousar respirar dentro dela, se eu mesma... – somente para que ela ande, estou lhe dando os passos penosos? Sopro-lhe minha vida só para que um dia, exausta, ela por um instante sinta como se a montanha tivesse caminhado até ela? [...] Olhou-o na mão que se estendia, olhou-me, olhou de novo a mão – e de súbito encheu-se de um nervoso e de uma preocupação que me envolveram

automaticamente em nervoso e preocupação. [...] Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu. (LISPECTOR, 1999b, p. 107 e p. 109)

Em trechos de duas entrevistas, transcritos sequencialmente logo abaixo, também se vê Clarice Lispector, autora, explicitando este mesmo processo de criação, em que à captação de uma atmosfera vivida ou pertencente ao outro, seguida pela gradativa assimilação de identidade alheia – em processo de aderência –, sucede o surgimento da história. O primeiro trecho pertence à entrevista concedida ao apresentador Júlio Lerner, da tv Cultura, em dezembro de 1977.

Que novela é essa, Clarice?

É a história de uma moça que só comia cachorro-quente. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...

O cenário dessa novela é...

É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...

Onde você foi buscar a inspiração, dentro de si mesma?

Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante e ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história. [...] (LISPECTOR apud ROCHA, 2011, p. 172)

Similarmente, em entrevista a Eric Nepomuceno, publicada na revista *Crisis*, em julho de 1976, a escritora afirma buscar, em seu trabalho, a captação de uma “realidade íntima”, “vivida ou imaginada”:

Como a senhora trabalha?

Para escrever necessito abstrair-me de tudo. Quando escrevo não penso em ninguém, nem sequer em mim mesma. Somente o que me preocupa é captar a realidade íntima das coisas e a magia do instante. Minhas novelas e meus contos vêm em pedaços, anotações sobre os personagens, o tema, o cenário, que depois vou ordenando, mas que nasce de uma realidade interior vivida ou imaginada, sempre muito pessoal, não me preocupo nunca pela estrutura da obra. A única estrutura que admito é a óssea. (LISPECTOR apud ROCHA, 2011, p. 121)

Essa gênese de criação, cujo movimento se perfaz de dentro para fora, que surge no interior para depois exteriorizar-se por meio do trabalho com a palavra, é confirmada por Clarice em resposta curta e assertiva à observação feita pela escritora Marina Colassanti, em entrevista realizada em 1976, no MIS (RJ), por ela, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro.

MC: Eu acho que é muito recorrente nos contatos de Clarice com o pessoal de literatura esse desencontro, porque os estudiosos de literatura têm dificuldade em admitir que o teu trabalho é de dentro para fora, e não de fora

para dentro. Teu trabalho realmente, como você mesma diz, se dita, se faz. E isso para os exegetas literários é uma coisa muito complicada, porque eles procuram os caminhos “fora” que te levariam às coisas.

CL: É, eu sei disso. (COLASANTI e SANT’ANNA, 2013, p. 225)

Em datiloscrito presente no acervo da escritora junto à Fundação Casa Rui Barbosa, intitulado “Saudade: teia de aranha” (não publicado, até o momento, em qualquer coletânea), lê-se o mesmo referenciado expediente da Aderência:

Não posso mais viver. A cidade me fascina com seus edifícios altos, com sua gente feia, gnomos, anões, gigantes. Olho e vejo cada um, e gravo na vista cada um. E as prostitutas? Fajudas que essas são. (Fajudas – o que significa mesmo? Falsas?) E o cinema Vitória. Quase xxxv vazio. Sentei-me perto de uma bicha velha e sofri sua vida.

Na escrita de Clarice Lispector, mostram-se, portanto, recorrentes essas imagens de grude, colagem, intrusão, intuição, captação. Segundo propomos, através deste trabalho de pesquisa, essas colocações formuladas pela própria escritora ou representada por meio da atuação de seus narradores sugerem que o processo criativo de Clarice Lispector, bem como sua representação, está relacionado a esta peculiar forma de ligação – aqui denominada Aderência – com a realidade vivida ou sentida. É esta uma das molas propulsoras do seu ato criativo, e mesmo de sua ficcionalização. Um exemplo fornecido por Henry James, no seu referido ensaio, lido pela escritora, parece sistematizar esse processo igualmente clariciano.

Lembro-me de que uma escritora inglesa, mulher de gênio, contou-me certa ocasião que havia sido bastante elogiada pela impressão que conseguira causar ao narrar num de seus contos a natureza e o modo de vida das jovens protestantes francesas. Perguntaram-lhe onde ela havia aprendido detalhes sobre seres tão recônditos como aquelas moças. E ela disse que, estando certa vez em Paris, ao subir uma escada, passou por uma porta aberta onde, no interior de um Pasteur, algumas jovens protestantes estavam sentadas em torno de uma mesa depois da refeição. **A simples olhada criou o quadro; este se fixou por um momento apenas, mas este momento foi experiência vivida.** Tocou-lhe a impressão pessoal e ensejou-lhe a criação de um tipo perfeito. Ela sabia o que era a juventude e o Protestantismo; possuía a vantagem de já ter visto o que significava ser francês; **assim converteu essas ideias numa imagem concreta e produziu a realidade. Acima de tudo, entretanto, ela tinha a faculdade de tomar conta de toda a mão se lhe fosse oferecido um dedo que é para o artista fonte maior de inspiração e vigor do que qualquer acontecimento em escala social**⁴. (1968, p. 135)

Este trecho, parece-nos, contribui especialmente para a compreensão da atmosfera que ronda o conto “Os obedientes” e o trecho da entrevista em que Clarice fala sobre sua última novela. Fica claro, nesses dois exemplos, que, assim como ilustrou James, o

⁴ Destaques nossos.

todo de suas histórias se vai fazendo a partir de uma pequena parte, de uma impressão captada, adivinhada, pega no ar. Ainda, “Olho e vejo cada um, e gravo na vista cada um”, trecho de “Saudade: teia de aranha”, transcrito acima, conjuga diretamente com os efeitos da força do olhar da escritora inglesa aludida por James, conforme destacado anteriormente.

Uma segunda afinidade, por assim dizer, entre proposições de James e de Clarice, também afim ao que aqui se persegue, dá-se no que concerne à dupla conteúdo e forma. Segundo Henry James, não há qualquer separação entre ambos os processos; antes, um é absolutamente tributário do outro:

na medida em que a obra é bem sucedida a ideia nela penetra, nela se infiltra e a alma, de forma a que cada palavra e cada pontuação contribuam diretamente para a expressão, como se o enredo fosse uma espada que pudesse ser desembainhada mais ou menos, de acordo com a vontade do cavaleiro.

O enredo e o romance, a ideia e a firma são como agulha e linha; nunca ouvi dizer que alguma corporação de alfaiates recomendasse a seus membros o uso da linha sem a agulha ou da agulha sem a linha. (1968, p. 135)

O escritor inglês está tratando da mesma indiferenciação entre fundo e forma, entre forma e conteúdo, de que tratou Clarice Lispector na crônica, de 1969, “Forma e conteúdo”:

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. (LISPECTOR, 1999a, p. 255)

Esta mesma indiferenciação referente a “fundo” e “forma”, Clarice a retoma no seu ensaio, do mesmo período, acerca do conceito de vanguarda, em que a linguagem literária é intrinsecamente atrelada ao amadurecimento da literatura de língua portuguesa:

Estou chamando de vanguarda ‘pensarmos’ a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. ‘Pensar a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real; numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (LISPECTOR, 2005, p. 105-106)

Em conformidade com as outras considerações da escritora aqui analisadas, a esta perspectiva da indistinção fundo – forma pode-se manter a premissa da captação, o princípio de Aderência. Isso porque na etapa ativa (e solitária) do redigir, do criar, por

exemplo, algo já está presente *in acto*, “a intuição grudada e colada”⁵, de que a escritora fala em sua crônica “A perigosa aventura de escrever”. Progressivamente, como “não se pode pensar em um conteúdo sem sua forma”, segundo a autora, “o conteúdo luta por formar-se”, por aderir à forma que efetivamente o representa. É assim que a dificuldade de encontrar uma forma é inerente ao constituir-se do conteúdo, do “próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.” (1999a, p. 183).

Assim, por ora, levantados esses exemplos, o que aqui se denomina Aderência compõe o processo de criação de Clarice Lispector na medida em que é uma figuração da indiferenciação entre forma e conteúdo e na medida em que, antes mesmo desta etapa de consolidação de um conteúdo em uma forma, é também figuração da chegada de um assunto, de uma ideia, que, conforme explicitou a escritora, em consonância com o ensaio de Henry James, devem ser pegos ou captados por ela, e não necessariamente vividos. Em itens posteriores deste trabalho, novas proposições sobre o conceito de Aderência deverão contribuir para a compreensão desses aspectos por ora destacados: a indistinção entre forma e conteúdo e a captação.

No introito de *A paixão segundo GH* (1964), a Aderência singulariza-se sobremaneira. A fim de se acompanhar esta singularização, seguir-se-á uma pormenorização da estrutura da narração do primeiro capítulo⁶ do romance. Sequencialmente, uma vez ali divisada, também, uma sutil metáfora de Aderência cujo embrião, segundo iremos propor, sugere estar no conto “Os desastres de Sofia”, seguir-se-á, do conto, outra abordagem mais detalhada. Por decorrente pertinência argumentativa, seguir-se-á abordagem também mais detalhada do conto “Antes da ponte Rio – Niterói”. Por fim, atendendo à proposição mais ampla do trabalho, a Aderência presente em *A hora da estrela* será também analisada separadamente.

1.3.1. A Aderência no primeiro capítulo de *A paixão segundo GH*

A uma descrição estrutural do primeiro capítulo de *A paixão segundo GH*, é pertinente antepor que logo no começo do segundo (nos cinco primeiros parágrafos) o

⁵ “ ‘Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras.’ ” Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada, está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá – se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. E quando, meu Deus, pode-se dizer que o coração está puro? Porque é difícil apurar a pureza: às vezes no amor ilícito está toda a pureza de corpo e alma, não abençoado por um padre, mas abençoado pelo próprio amor. E tudo isso pode-se chegar a ver – e ter visto é irrevogável. Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador.” (LISPECTOR, 1999a, p. 183)

⁶ Na verdade, o romance não possui capítulos intitulados ou enumerados. Adotamos esta enumeração a fim de se facilitar referências e localizações. São 33 os capítulos de *A paixão segundo GH*.

leitor recebe indicativos objetivos acerca da ação que compõe a narrativa primeira; trata-se do tempo: “Ontem de manhã”, “Eram quase dez horas da manhã”; do espaço: “quando saí da sala para o quarto da empregada”, “Atardava-me à mesa do café”; e de parte constitutiva da própria história: “No dia anterior a empregada se despedira. O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos, alargava em silêncio esta casa onde em semi-luxo eu vivo.” (LISPECTOR, 1996, p. 17)

Esta narração mais objetiva – muito embora surja intercalada com outra, de caráter subjetivo – não caracteriza o capítulo inicial. Neste, a narração é composta predominantemente por intransitividades verbais, por repetições, por reflexões figurativas, por pronomes interrogativos e indefinidos que, longe de esclarecerem o leitor acerca de uma anunciada narrativa primeira, suspendem-na e tensionam-na, ao mesmo tempo em que, condensadamente, formam o que ficará distribuído, intercalado, ao longo de todo o romance como sendo um tema, uma de suas pautas.

É assim, por exemplo, que em meio àquelas narrações sobre tempo, espaço e ações, GH, no segundo capítulo, pergunta-se:

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo?
[...] Atardava-me à mesa do café – como está sendo difícil saber como eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma (LISPECTOR, 1996, p. 17)

Desse modo, no romance *A paixão segundo GH*, tem-se a narração não apenas da experiência mística vivida pela personagem, mas também de todo seu esforço de linguagem a fim de encontrar, através da palavra, sentidos de existência – anteriores e posteriores à entrada no quarto da ex-empregada Janair. E este esforço de linguagem, que vem do embate entre a dificuldade e a necessidade de narrar o que se sucedera no quarto, diante da barata, constitui o assunto predominantemente narrado no primeiro capítulo, espécie de preâmbulo da narrativa. Com efeito, em seu estudo paródico sobre esse romance, Olga de Sá, já acerca do título, observa: “A paixão *de* G.H. é o sofrimento para alcançar a despersonalização da mudez; a paixão *segundo* G.H., o sofrimento de narrar essa experiência vital.” (1979, p. 257)

A dificuldade em empreender a necessária narração resulta em um trecho estruturalmente dilatado por o que são apenas sugestões ou pistas diversas de um fato, e não por qualquer fato propriamente narrado. Ao longo de 47 parágrafos, a narradora auto-diegética nos esconde a mínima narração acerca do episódio que lhe acontecera durante algumas horas do dia anterior. Similarmente à análise de Genette acerca da cena proustiana, a ação, no que tem de objetiva, apaga-se “quase completamente, em proveito da caracterização psicológica” (GENETTE, 1979, p. 111); no caso de *A paixão segundo GH*, em proveito especialmente de uma caracterização ontológica.

Exemplares dessa dilatação são as relações de repetição, especialmente de intransitividades verbais ou de complementações apenas figurativas ou indefinidas.

Logo no primeiro parágrafo, tem-se, justamente, a repetição da falta de complementação dos verbos e mesmo da complementação indefinida deles. GH não conta o que “procura”, o que “tenta entender”, o que “tenta dar”, “o que viveu”, “o que lhe aconteceu”, apenas os repete intransitivamente:

- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi. [...] Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização [...]. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi. [...] (LISPECTOR, 1996, p. 9)

Sequencialmente, tem-se a mesma indeterminação reiterada. Como no trecho abaixo em que, além da repetição do verbo “perder”, há a complementação indefinida, “alguma coisa”, ou figurativa “como se eu tivesse perdido uma terceira perna”:

Perdi alguma coisa que me era essencial e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. [...] (LISPECTOR, 1996, p. 9)

Repetidamente, GH segue com a suspensão do fato ocorrido, instaurador de uma “covardia” – comparada a “acordar de manhã na casa de um estrangeiro” – que também não é clara ao leitor. A referência evasiva ao “perder” é reforçada.

Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? Nesta minha nova covardia – a covardia é o que de mais novo já me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha covardia é um campo tão amplo que só a grande coragem me leva a aceitá-la – na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se. (LISPECTOR, 1996, p. 9-10)

As constantes frases interrogativas também retêm a narração (assertiva) de um fato principal, ao mesmo tempo em que contribuem para o exercício de busca, através da linguagem, empreendido por GH. Repetições de palavras ou de estruturas frasais prosseguem reforçando tanto o exercício da busca quanto a suspensão da narração.

[...] Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar – e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. [...] (LISPECTOR, 1996, p. 10)

E logo no parágrafo seguinte:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia

de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar a desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra? – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 1996, p. 10)

Em meio à procura de GH em dar uma forma ao que lhe acontecera, a fim de que não fique à mercê da profunda desorganização, há a narração – igualmente repetitiva – de um forte receio em mentir para si própria, de reconstituir uma “terceira perna” que, diz, “em mim renasce fácil como capim” (1996, p. 11). Este embate entre a necessidade e a dificuldade dá sinais de resolver-se a partir de uma indagação de GH (em busca, vã, por nova linguagem que expresse o neutro com o qual ela se deparou):

Mas como faço agora? [...] Como pois inaugurar agora em mim o pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão (LISPECTOR, 1996, p. 11)

Essa atmosfera de indagação irá, mais adiante, desembocar, segundo análise de Benedito Nunes, na instauração do *pathos* da escrita. GH vai reconhecendo seu “fracasso” de linguagem, como ela própria o denomina, vai reconhecendo que só através de sua falha é que poderá aproximar-se do indizível; na sujeição a esse modo de dizer, ou escrever, está o *pathos*:

[...] a trajetória mística de GH passa pela via crucis da linguagem, pelo gozoso padecimento de ter que buscar a forma para expressar o neutro, o cru, o não humano, a existência, o ser. ‘A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto – o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.’ Eis o *pathos* da escrita como um padecimento de sujeição ao sagrado, ao inconsciente amor que atravessa a vida. (NUNES, 2009, p. 318)

A paixão *segundo* GH realiza-se, com efeito, a partir da submissão ou rendição à única linguagem que GH possui; a partir da aceitação do fracasso da linguagem, do reconhecimento de que o indizível reside, justamente, no resíduo daquilo que sua denominação busca mas não alcança. Se a finalidade da paixão é desvelar o ser, trata-se de desvelá-lo, conforme enunciou Olga de Sá, “contra a razão que o encobre”, “contra a linguagem” mas “fazendo linguagem.” (2004, p. 124)

O instante que traz esta submissão como possibilidade está narrado no referido capítulo inicial e é tensionado por 12 parágrafos anteriores que, conforme se viu, narram repetitivamente a necessidade de um difícil enformamento. E o instante mesmo da submissão ou rendição é ainda dilatado pela repetição da expressão “já que” seguida de quatro verbos que, por si só, exprimem um percurso de padecimento. Surge duas vezes a força egoica do “tenho”, depois a exposição frágil do “precisarei”, depois a não resistência absoluta do “sucumbirei”. Cumpre notar, ainda, que a fragilidade e a

passividade expressas por esses dois últimos verbos surgem reforçadas pelo uso do advérbio “fatalmente” que, ao derivar do latim “*fatale*”, conta com o sentido – também impotente ao humano – daquilo que é fixado pelo fado ou destino⁷:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então **que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra**⁸. E que eu tenha a coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (LISPECTOR, 1996, p. 11)

A sua narração não poderá, pela força da razão, buscar o sentido; deverá, pela força da paixão, revestir-se de sentido. Assim, aqui onde se lê o *pathos* da escrita, como o enunciou Nunes, lê-se a singularização, em importância, de uma metáfora de aderência, a saber: o grude em terra da nebulosa de fogo, intrínseco ao seu esfriamento natural. Conforme se fundamentará mais adiante, esta metáfora é de capital importância na argumentação deste trabalho, porque coincidente com a imagem que, no *I Ching*, responde pelo fazer artístico, segundo análise do sinólogo Richard Wilhelm.

Precisamente no instante em que se rendeu à linguagem, GH instaura uma outra condição à narração, o fingir escrever para alguém, cuja mão será bastante solicitada no decorrer da narração:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (LISPECTOR, 1996, p. 11)

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. (LISPECTOR, 1996, p. 13)

Nesta (nova) posição assumida por um incerto personagem-leitor, faz-se lícito constatar a presença de outra metáfora de Aderência. Uma vez que GH parece encontrar (ou representar) no “tu” imaginário a força, ou a coragem, ou a clareza com as quais vai dando corpo à sua experiência, gruda-se nele. Adiante-se, aqui, inversões em relação ao que se passa em *A hora da estrela*, quando é a personagem, de contornos bem definidos, quem “gruda” na pele do narrador, compelindo-o a narrar. Posteriormente, este aspecto será retomado e destacado por este trabalho.

⁷ Fatal. [Do lat. *fatale*]. Adj. 2 g. 1. Determinado, marcado, fixado pelo fado ou destino. Fatalmente. [De *fatal* + *mente*]. Adv. 1. De modo fatal; inevitavelmente. In BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 3ª edição, Curitiba, Positivo, 2004, p. 877.

⁸ Destaque nosso.

De volta à GH, após suas rendições e condições, porém, a narradora prossegue com a dilatação dessa cena inicial, prossegue com o contar evasivo, hesitante, que, no segundo capítulo, conforme já se destacou, passará a ser intercalado com narrações mais precisas acerca da história primeira, mas que não cessará, uma vez que o *pathos* da linguagem foi, pela narradora, incorporado à sua história.

No antepenúltimo parágrafo há a narração do que sugere ser a figuração da passional aproximação da narração da história primeira. Mesmo ele, porém, não está isento das indefinições acima destacadas:

Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal. (LISPECTOR, 1996, p. 15)

Os dois últimos parágrafos do capítulo inicial mantêm o adiamento de que falou a própria narradora, através, mais uma vez, de repetições, de longas orações intercaladas, de interrogação. Por outro lado, o parágrafo maior revela que o exercício de linguagem empreendido, que corresponde ao presente da narração, foi tributário de uma compreensão. Se ele reteve a história primeira, ele foi, ao mesmo tempo, matéria de uma outra história – absolutamente entrelaçada àquela; compôs a história cujo tema é a busca de uma compreensão através de uma narração supostamente submetida não à razão, mas à paixão. É o que lemos, enfim, quando GH conta ter apenas “ontem e agora” descoberto algo acerca de si mesma:

Para a minha anterior moralidade profunda – minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?
É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno. (LISPECTOR, 1996, p. 16)

O “ontem”, enfim, refere-se à experiência vivida diante da barata, portanto, à história primeira; o “*agora*” refere-se à tentativa de contá-la ou, mais do que isso, de incorporá-la, de significá-la, através da linguagem.

1.3.2. A Aderência em “Os desastres de Sofia”

O conto “Os desastres de Sofia”, de 1963, tece uma gênese da escritura enquanto narra os conflitos de uma menina com seu professor. Sofia, a narradora auto-diegética, já adulta, narra o modo desafiador como, menina, lidava com seu professor do curso primário, cuja angústia havia, como que irresistivelmente, adivinhado:

O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos. Usava paletó curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara. Passei a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas, até que ele dizia, vermelho:

- Cale-se ou expulso a senhora da sala.

Ferida, triunfante, eu respondia em desafio: pode me mandar! Ele não mandava, senão estaria me obedecendo. (LISPECTOR, 1999b, p. 11)

A despeito dos enfrentamentos cotidianos, o grande conflito entre ambos se dá quando da escrita de uma história cujo tema fora proposto pelo professor. No que concerne à trama do conto, o resultado desse conflito é a percepção assustada, por parte da menina, da sua escrita como iniciação a um *sacro ofício*.

Em cumprimento da tarefa, Sofia escreve uma história avessa à moral presente na narrativa contada pelo professor, que deveria ser continuada pelos alunos; e, conforme declara, escreve-a de qualquer jeito, despreziosamente, apenas para ser a primeira a correr ao recreio e demonstrar ao professor “rapidez”, o que lhe parecia essencial para se viver e o que, “tinha certeza, o professor só podia admirar” (1999b, p. 17). Mais tarde, quando volta à sala para buscar qualquer coisa – e sem, antes, ter recebido qualquer elogio por sua velocidade –, é surpreendida pelo professor já leitor de sua composição, absolutamente surpreso, curioso e esperançoso daquilo que a menina escrevera. A moral avessa encantara-o.

O efeito imediato de tal história, assim que lida pelo professor, representou um desmoronamento no modo como Sofia lidava com ele e com o mundo:

A súbita falta de raiva nele. Olhei-o intrigada, de viés. E aos poucos desconfiadíssima. Sua falta de raiva começara a me amedrontar, tinha ameaças novas que eu não compreendia. [...] Perplexa, e a troco de nada, eu perdia o meu inimigo e sustento. (LISPECTOR, 1999b, p. 21)

O professor, então, gostara muito da história, mais do que isso, confiara na menina (1999b, p. 23). O encantamento e a confiança vistos por Sofia frustram-na: “Ele matava em mim, pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras” (1999b, p. 24), afirma a narradora. Assim, Sofia volta correndo, “horrorizada” e “espantada”, para o parque do colégio, onde busca entender um pouco mais o que se passara, embora ainda houvesse “muito mais corrida” dentro de si. Reconhece ter sido “tudo o que aquele homem tivera naquele momento” (1999b, p. 25):

Pelo menos uma vez ele teria que amar, e sem ser a ninguém – através de alguém. E só eu estivera ali. Se bem que esta fosse a sua única vantagem: tendo apenas a mim, e obrigado a iniciar-se amando o ruim, ele começara pelo que poucos chegavam a alcançar. [...] Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro. (LISPECTOR, 1999b, p. 26)

O que a narradora nos coloca, espantada, é que a continuação escrita que ela dera à história contada pelo professor iniciou-a no ofício de escritora; passa a lhe caber o ofício sagrado da criação. Com efeito, ela adulta (e, portanto, já escritora), ao recuperar essas memórias de menina, sugere-nos a origem não só dessa história como também de outras:

Foi talvez por tudo o que contei, misturado e em conjunto, que escrevi a composição que o professor mandou, ponto de desenlace dessa história e começo de outras. (LISPECTOR, 1999b, p. 16)

E também é possível identificar neste conto motes de outras narrativas de Clarice. Destacar-se-á, aqui, alguns desses motivos desenvolvidos em *A paixão segundo GH*. Enquanto, por exemplo, a “esperança” é largamente narrada por GH como sendo uma das “sentimentações” que lhe impediam o contato com o neutro, com o núcleo vital, Sofia, ao tentar se lembrar da composição que escrevera, observa: “É possível também que já então meu tema de vida fosse a irrazoável esperança [...]” (1999b, p. 18)

Também no conto, lê-se, ainda incipiente, o contato com o olhar da barata: mortífero e vivificador para GH e já metáfora aterrorizante para Sofia.

Para a minha súbita tortura, sem me desfitar, foi tirando lentamente os óculos. E olhou-me com olhos nus que tinham muitos cílios. Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces. Ele me olhava. E eu não soube como existir na frente de um homem. Eu nunca tinha visto seus olhos que tinham muitos cílios. (LISPECTOR, 1999b, p. 20)

Em “Os desastres de Sofia” lê-se também, e sobretudo, o desabrochar do insólito contato com a realidade, íntima, de difícil nomeação, desabrochar intrínseco ao da escritura – que é de busca. Para muito além do sorriso que está vendo, estampado no rosto de seu Professor, Sofia, em pé diante dele, apresenta-nos as mesmas negações e indefinições de GH diante da busca pelo dizer essencial:

Eu era uma menina muito curiosa e, para a minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para a operação de intestinos. [...] O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. (LISPECTOR, 1999b, p. 22)

Na menina, o desabrochar da percepção de uma realidade irreduzível era, naturalmente, “vastidão” do que “não conhecia”, mas que a ela se “confiava toda”. Desconhecê-la e ao mesmo tempo se confiar a essa espécie de força que a impelia para os ermos de um outro é, como anuncia, fonte de um nascente misticismo, que, em *A paixão segundo GH*, alimentará aquele percurso espiritual intermediado pelo contato com a realidade crua e muda da barata.

É verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível. Mas eu sentia que meu papel era ruim e perigoso: impelia-me a voracidade por uma vida real que tardava [...] só Deus perdoaria o que eu era porque só ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d’Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por ele, mas pela matéria d’Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora. (LISPECTOR, 1999b, p. 13)

De modo ainda similar à GH quando do final de seu relato, ao final do conto, vê-se surgir, em Sofia, um apaziguamento diante da não compreensão:

Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feito. Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo – e mesmo agora ainda não sei o que vi – assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. (LISPECTOR, 1999b, p. 26-27)

Através dos rastros desses exemplos, procuramos indicar que o romance *A paixão segundo GH* calca caminhos contornados no conto. Assim, também a imagem de Aderência, tal como abordada neste trabalho, surge sutilmente indicada em “Os desastres de Sofia”, o que ocorre, segundo a presente leitura, de duas maneiras. Na primeira delas, sem ser um ato mencionado, anunciado, como o evidenciaram algumas crônicas, a Aderência parece estar implicada na verdadeira fixação que o Professor, escolhido, exerce na incipiente escritora:

E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara. Eu ia receber de volta uma realidade que não teria existido se eu não a tivesse temerariamente adivinhado e assim lhe dado vida. (LISPECTOR, 1999b, p. 11)

Em outras palavras, a Aderência, tal como foi mais largamente exemplificada na primeira parte deste capítulo, parece suceder a ingênua e infantil cifra da “adivinhação” presente no conto. Ou seja, o que a *menina adivinhou* um dia, a *adulta captou, intuiu, sentiu*, mais tarde. O que paira sobre ambas é um ar místico. A representação do místico na percepção infantil se dá pela cifra, não racional, da adivinhação. Na adulta, ganha

outras nuances, trata-se não de adivinhar meramente, mas de sentir; mais do que isso, trata-se de um saber pertencente ao domínio do sentir. Acerca dessa dimensão consciente implicada no dado inconsciente da intuição, é oportuno retomar, aqui, uma explicação dada por Clarice na crônica “Sensibilidade inteligente”:

As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo inteligência com o que chamarei agora de sensibilidade inteligente. Esta, sim, várias vezes tive ou tenho. [...] o que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com as pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente. Suponho que esse tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom. (LISPECTOR, 1999a, p.148)

Assim, se em “Os desastres de Sofia” a ingenuidade consiste na adivinhação ao mesmo tempo espelhada na incompreensão de um apelo – o apelo da escrita, o despontar da vocação –, a Aderência, tal como foi exemplificada mais amplamente, apresenta-se como uma versão amadurecida, compreendida, deste chamamento; neste sentido, passível de ser dominada, trabalhada, encenada, por meio, por exemplo, do humor e da ironia, como se viu na crônica “Encarnação involuntária”, e dos quais se valem alguns narradores adultos, vividos – no que lhes pese a carga da experiência, das tantas vivências, conforme se detalhará mais abaixo.

No mesmo conto, porém, a narradora faz uma declaração já complexa, compreendida, acerca do que lhe foram “fixação”, “atração”, “adivinhação”: “A realidade era o meu destino, e era o que em mim doía nos outros”, afiança. (1999b, p. 26). De fato, um dos efeitos de sentido da representação da memória, neste conto, é o embaralhamento das palavras com as quais Sofia tece suas lembranças. Se nem sempre ela se lembra, conforme diz ao tentar recuperar trechos de sua composição, das “palavras de criança” com que tocara o professor, ela, fatalmente, está sujeita também a lembrá-las e utilizá-las. Melhor dizendo, o jogo de memória representado no conto imprimi-lhe um correlato jogo vocabular: há um movimento de vai e vem, um embaralhamento entre palavras e imagens simples e complexas, características do passado e do presente, da criança e da adulta, da aluna e da escritora. Movimento também inscrito nos espaços ziguezaguantes em que se dá a história: a sala de aula e o imenso parque do colégio.

Neste ponto, faz-se também pertinente recuperar afirmações presentes na crônica “Escrever”, de 02 de maio de 1970, uma vez que nela Clarice discorre sobre o tomar posse daquilo que se lhe impôs – o ofício da escrita:

Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comecei a escrever

(com muita influência de o lobo da estepe, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de auto-conhecimento. [...] Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir. (LISPECTOR, 1999a, p. 286)

O conteúdo desse trecho parece aplinar as proposições acima, uma vez que Clarice – com história também relatada em entrevistas – parelha à infância a chegada da vocação, do “ser chamado a”, o que, tão precocemente, dá-se com o susto, com o espanto de saber-se sozinho frente ao cumprimento de um destino.

Em tempo, a outra maneira como surge a Aderência, cifradamente mais próxima de uma sua aparição em *A paixão segundo GH*, está no final do conto, quando a mencionada mistura de palavras e imagens também se faz notar. Trata-se do diálogo, intertextual, com a história “Chapeuzinho Vermelho” anunciando, definitivamente, o desabrochar da escrita, da escritora:

Como uma virgem anunciada, sim. Por ele me ter permitido que eu o fizesse enfim sorrir, por isso ele me anunciara. Ele acabava de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir. (LISPECTOR, 1999b, p. 27)

Neste trecho final, importa-nos destacar que as falas da história infantil vêm à tona sob o verniz de metáforas complexas, estranhas ao enredo fabular. De que unhas, de que boca de fome, de que lobo inevitável, de que mãos que ardem e prendem estaria falando Sofia, quando dessa rememoração?

Se quem rememora é a Sofia escritora, mulher do rei da Criação, tais metáforas sobrevoam o afamado embate entre representação de uma realidade irreduzível, íntima, essencial, e linguagem. E as “mãos que ardem e prendem”, de que se precisa “tanto, tanto tanto”, prenunciam, segundo propomos, a mão do “tu” imaginado por GH, uma das condições de seu narrar, como se viu. Figuram, assim, a complexa imagem da Aderência, enquanto algo que é “a própria condição do narrar”.

Em termos mais analíticos, propomos que a narradora adulta compreende a escrita como um processo que põe a nu a dor do outro. A inevitabilidade anunciada por meio da afirmação “tenho que te doer” sugere a compreensão de um destino que é o de, através da palavra, descortinar o sofrimento do outro, a realidade que ele mesmo ignora. Des-velar é fazer viver. Assim, ao escritor (“lobo inevitável”) foi dado o do dom da vida: [...] **“tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável, pois a vida me foi dada”**.

E se, no enalço desse jogo metafórico, é possível reconhecer que o lobo (“inevitável”) é o escritor, consciente do destino que lhe veio por vocação, resta o questionamento acerca do plural que se segue ao diálogo, intertextual, entre narrador e personagem: “uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir”. Em resposta, propõe-se, aqui, que os lobos, agora no plural, metaforizam narrador e personagem. O personagem é feito “lobo” pelo “lobo inevitável”, assim, é no *paripassu* narrador e personagem que se dá a narrativa e sua narração. Em outras palavras, o tipo de narrador concebido e representado por Clarice necessita do outro para narrar. A história resulta da sensibilidade inteligente do narrador em aderência com a matéria sensível encarnada em um personagem. Em *A paixão segundo GH*, em que a narradora, auto-diegética, condensa esses dois aspectos (sua sensibilidade e sua própria experiência), a Aderência atravessa o romance figurada na representação da necessidade de se segurar a mão de um tu imaginado e, sobretudo, principia-se não na representação do embate primeiramente travado com o outro (pelo qual passam, no começo de seus relatos, Rodrigo SM com Macabéa, grudada em sua pele, e Sofia, irresistivelmente atraída pelo professor), mas naquela luta diretamente travada com a linguagem. A dificuldade que se impõe é a de fazer o conteúdo aderir à forma, cuja solução, segundo se salientou, ganha representação na submissão à forma, figuração correlata a uma imagem de Aderência, metáfora norteadora deste trabalho: a de se permitir que a nebulosa de fogo se esfrie em terra, sozinha.

Em tempo, e em ressalvas, a figura do narrador, deve-se reforçar, pode também se mostrar cansada diante desse seu pesado ofício, que é não só o de encetar a escrita mas também o de sentir a vida do outro. Enquanto, por exemplo, na crônica “Ao correr da máquina” lê-se a queixa “Eu vivo na delas mas não tenho mais força. Vou viver um pouco na minha. Vou me impermeabilizar um pouco mais” (1999a, p. 340), em algumas narrativas lê-se a representação de um narrador efetivamente cansado, calcado em evasivas e ironias. Economias narrativas que resultam irônicas é o que se pode abundantemente ler, por exemplo, no conto “Antes da ponte Rio-Niterói”.

1.3.3. A Aderência em “Antes da Ponte Rio-Niterói”

O breve conto “Antes da Ponte Rio-Niterói”, publicado, em 1974, em *A via crucis do corpo* (e também presente, em versões ligeiramente modificadas, a começar pelos títulos, em *Onde estivestes de noite* e em *A descoberta do mundo*) trata de uma história em tudo diversa à que compõe “Os desastres de Sofia”. Seu enredo é superficialmente composto por adultérios, violências e indiferenças. Jandira, uma jovem de 17 anos, noiva de Bastos, contrai gangrena, tem a perna amputada e morre em três meses. Bastos, a despeito dos pedidos da família, desmancha o noivado assim que se dá a doença. Quando Jandira morre, o rapaz já morava com outra mulher, Leontina, que, um dia, em fúria de ciúmes, despeja água fervendo em seu ouvido. Depois de pouco mais de 1 ano na prisão, por conta do ocorrido, volta a viver com ele, “mirrado e, é claro, surdo para sempre, logo ele que não perdoara defeito físico” (LISPECTOR,

1998b, p. 58). Paralelamente, é-nos narrado que o pai de Jandira era amante da esposa do médico que, com devoção, cuidou da jovem. Tanto o médico quanto a mãe de Jandira sabiam do caso.

Embora o conto, que também se reporta a episódio ocorrido há muitos anos, nada tenha daquela atmosfera inaugural de “Os desastres de Sofia”, seu narrador, assim como Sofia, sabe-se destinado à escrita, igualmente anunciada com os veios da intuição, da adivinhação. Acontece, porém, que ele se mostra cansado e enjoado da história que registra, atuando, assim, de modo confuso, evasivo, irônico, displicente. Com efeito, a história principia-se e fecha-se com marcas de oralidade (recurso recorrente ao longo de toda a narrativa) que bem emolduram os termos de sua narração, mais dada a rapidamente registrar os fatos do que a adentrar seus meandros, por meio da intuição, da captação, da adivinhação:

Pois é.

Cujo pai era amante, com seu alfinete de gravata, amante da mulher do médico que tratava da filha, quer dizer da filha do amante e todos sabiam, e a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de cor e ele não entrava.

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar. As realidades dele são inventadas. Peço desculpa porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escrevã que sou por fatalidade. Eu adivinho a realidade. (LISPECTOR, 1998b, p. 57)

[...]

O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjôo de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta.

E é só. (LISPECTOR, 1998b, p. 60)

Nesses termos em que se apresenta, a narradora-escrivã adivinha não o mais íntimo, mas o mais externo, e pouco se dá em querer explicá-lo. É assim que, em meio à descrição do pai de Jandira, lemos:

Negociante abastado, como se diz, pois as gentes respeitam e cumprimentam largamente os ricos, os vitoriosos, não é mesmo? Ele, o pai da moça, vestido com terno verde e camisa cor-de-rosa de listrinhas. Como é que sei? Ora, simplesmente sabendo, como a gente faz com a adivinhação imaginadora. Eu sei, e pronto.

Não posso esquecer um detalhe. É o seguinte: o amante tinha na frente um dentinho de ouro, por puro luxo. E cheirava a alho. Toda a sua aura era alho puro, e a amante nem ligava, queria era ter amante, com ou sem cheiro de comida. Como é que eu sei? Sabendo. (LISPECTOR, 1998b, p. 59)

Assim, do modo como narrativa e narração se colocam, a escritora por fatalidade, que adivinha fatos, o faz ironicamente no nível da imaginação apenas, ao pousar sobre detalhes externos, verossímeis frente ao tipo de personagem de que está tratando, mas em cujos termos ela não adentra. É como se divisássemos aí um processo inverso àquele

que se dá em “Os desastres de Sofia”. Características externas do professor, como os ombros contraídos e o posicionamento dos óculos, instigavam-na em direção aos seus ombros. Aqui, o que se adivinha acerca do pai de Jandira, por exemplo, por enjoo ou cansaço, não ultrapassa o que há de mais externo: o cheiro de alho, o dentinho de ouro à frente, o terno listrado.

1.3.4. A Aderência em *A hora da estrela*

A novela *A hora da estrela*, publicada no ano da morte da escritora, 1977, tem dois personagens centrais: Rodrigo SM, escritor-autor-narrador, e Macabéa, sua matéria narrativa. A novela, que além de seu título apresenta-se com outros 13 possíveis, principia-se com uma “Dedicatória do autor” seguida, assim entre parêntesis, por “(Na verdade Clarice Lispector)”.

No início da narrativa, que de modo similar à metalinguagem do introito de *paixão segundo GH* traz as dificuldades em se iniciar a narração, a Aderência surge através da seguinte imagem explicativa de um início:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. (LISPECTOR, 2006, p. 11)

E o narrador – inicialmente na linha da narração de “A ponte Rio-Niterói” – mostra-se cansado diante de sua matéria, em ter de cumprir o que se lhe apresenta, o que se lhe grudou:

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra. [...] Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. (LISPECTOR, 2006, p. 23)

A questão que se alonga com o romance, porém, ou que prolonga o próprio romance, é que o narrador, a despeito de seu desânimo, mostra-se imbuído da vontade de descortinar uma vida melhor em (ou para) Macabéa.

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. (LISPECTOR, 2006, p. 13)

Assim, sentindo-se de alguma forma culpado pela parca vida da moça, tem por ela compaixão:

Quanto à moça, ela vive num limbo pessoal sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que

estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. (LISPECTOR, 2006, p. 25)

Eis a dimensão compassiva da novela, apontada por Benedito Nunes (conforme se detalhará no Capítulo 4). Com efeito, para esse narrador, o drama não é o da linguagem em si, como o é para GH. Quando Rodrigo SM, em certa medida aliviado, observa “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo inscrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (2006, p. 21) vê-se que a sujeição à linguagem já é um dado.

O drama, agora, é o de encontrar as palavras com as quais se consiga atingir a verdade de Macabéa. Enquanto nessa história a paixão da linguagem já está inscrita, o que se busca, à frente, pertence, enfim, ao terreno da cuidadosa compaixão: “Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”. (2006, p.14)

E para além das palavras a serem adequadamente buscadas, há de se adequar inteiramente ao objeto da escrita – a nordestina –, o que se dá, também, por meio de gestos e comportamentos.

Para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras para dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me por no nível da nordestina. [...] Para desenhar a moça tenho que me domar e para captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor nesse cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. (LISPECTOR, 2006, p. 20 e p. 24)

Assim, no início de *A hora da estrela*, a Aderência é representada como algo já ocorrido por via da sensibilidade – trata-se de haver pego o ar da nordestina – e, simultaneamente, como algo a se buscar para que a narração efetivamente ocorra; e essa busca se dá por meio da palavra e do corpo, a serem maximamente igualados, ou aderidos, à Macabéa. Nessa direção, o narrador postula: “A ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto.” (2006, p. 21)

Em tempo, Benedito Nunes, Olga de Sá e Carlos Mendes Sousa identificaram, pertinentemente, a presença da adesão ou da apropriação ou da reificação em personagens de Clarice como resultantes da intensa busca expressiva que desemboca no silêncio, na não-palavra, na adesão mesma ao ser, às coisas, à própria escrita. O presente trabalho, por sua vez, procura reunir (distinguindo nuances de sentidos) um conjunto amplo de Aderências, com vistas a atrelá-las ao *I Ching*, presentes na operação de variadas metáforas ou representações que resultam em narração, ou que pressupõem narração em ato, ou que são a própria condição do dizer narrativo.

Como se viu, são exemplos das figurações erigidas pelo expediente da Aderência o grude da nebulosa de fogo em terra, a mão de que se necessita prender ou segurar, as colagens entre narrador e personagem, processadas por meio de intuição ou adivinhação, com gravidade ou gracejo ou até mesmo com alguma zombaria.

Assim, a partir dos exemplos arrolados, além de prática da qual declaradamente se vale a própria autora, parece lícito enfeixar, por ora, que a Aderência compõe tanto a representação de um tipo de narrador dotado de sensibilidade inteligente, de intuição, de clareza, que narra impelido pela compreensão instaurada, buscada, ou, ainda, pela compaixão, quanto de um tipo de narrador cansado diante desses seus atributos, conduzindo-os, assim, com humor ou ironia. No que tange à posição do narrador, ela se aproxima do monocentrismo da narrativa identificado por Nunes, cuja análise, por sua vez, segue orientada não pelos elementos narrativos que para tal núcleo convergem (como aqui se privilegiou), mas pelos efeitos desse modo de narrar no âmbito do discurso (que resulta oscilante) e da ação romanesca, tomada por evasivas e restrições. Não obstante, conforme se verá ao termo deste trabalho, Nunes, em ensaio posterior, de 1978, retoma o conceito de narrativa monocêntrica ao tratar de *A hora da estrela*, e o faz expandindo seu significado, potencializando-o.

2. Sobre a Aderência e o Aderir do *I Ching*

Na Europa, quando se fala do elemento fogo, pensa-se ou, pelo menos, pensava-se frequentemente numa substância: há um elemento ar, um elemento fogo, um elemento água e um elemento terra. [...]. Na China, o fogo não é compreendido nesse sentido, como matéria, porém como um processo baseado na conjunção de outros ingredientes: é preciso que haja madeira para que surja a chama. Daí o conceito de aderência a algo significar também repousar sobre alguma matéria, alcançando assim a luz e a clareza.

Richard Wilhelm, sobre o Trigramma Li, o Aderir

No Capítulo 2 inicia-se a argumentação que visa a fundamentar a proposição de que existem correlações de sentido entre a Aderência identificada na escrita de Clarice Lispector, apresentada ao longo do Capítulo 1, e a milenar obra chinesa *I Ching*, o *Livro das Mutações*, mais especificamente, o Aderir ou a Claridade, que é um dos elementos construtores do livro chinês, conforme será explicado.

O primeiro texto do capítulo inicia-se com apresentações acerca das origens do *I Ching*, do significado geral desta obra e dos complexos dois grandes textos que atualmente o constituem (os, assim conhecidos, “Hexagramas” – sua constituição principal – e as “Dez Asas”); tributárias desta contextualização inicial são as apresentações de importantes escritores da literatura que, em maior ou menor grau, trabalharam ficcional ou poeticamente com o *I Ching*. Feito isto, chega-se, no item 2.2, à apresentação específica do Aderir, um dos oito trigramas formadores do conjunto de hexagramas que constitui o livro chinês.

No item 2.3 é apresentado o conceito chinês de arte segundo o *I Ching*. Mais pontualmente, é apresentado o modo como este conceito é metaforizado por um hexagrama constituído pelo Aderir. Neste mesmo item, a Aderência anteriormente destacada em *A paixão segundo GH* (no item 1.2.1) é cotejada com a metáfora chinesa, sendo a pertinência deste cotejo, reitera-se, uma das proposições centrais do presente trabalho de pesquisa.

Em 2.4 o hexagrama que traz em seu bojo o conceito de arte segundo o *Livro das Mutações* (hexagrama P’i) é apresentado em seus pormenores. Uma vez que o hexagrama, como se verá, é formado por seis “linhas”, o item 2.4.1 visa a apresentá-las uma a uma, enquanto o item 2.4.2 visa a mostrar a viabilidade de se relacionar a progressão de sentido dessas linhas ao progressivo percurso da personagem GH.

Diante do apresentado, o item 2.4.3 tem por objetivo atestar as sugeridas semelhanças entre a Aderência e o Aderir, o que, por sua vez, reforça a complexidade da Aderência. Tanto os exemplos dela, citados anteriormente, quanto os hexagramas formados pelo Aderir (dos quais P’i é um exemplo) fogem de uma definição unívoca; à semelhança de um verbete de dicionário analógico, possuem significados afins. Atestando-se tais semelhanças nas diferenças, espera-se que, até o final deste capítulo,

as ligações entre Clarice Lispector e o *I Ching* fiquem acenadas, a fim de serem confirmadas nos textos dos Capítulos 3 e 4.

2.1. *I Ching, o Livro das Mutações*

O *Livro das Mutações* é composto por 64 estruturas lineares, os hexagramas, ou “kua” (signo), correspondentes às imagens do que seriam todos os fenômenos que, em um fluir contínuo, se sucedem na Natureza. Os 64 hexagramas são formados por todas as possíveis combinações processadas entre seus 8 trigramas constitutivos, conforme ilustrado abaixo. Seu título inicial, e original, fora apenas “*I*”, e sua criação é atribuída ao imperador Fu Hsi (que teria vivido por volta de 2800 a. C.).

















































































Trigrama superior → inferior ↓	 qián Céu	 zhèn Trovão	 kǎn Água	 gèn Montanha	 kūn Terra	 xùn Vento	 lì Fogo	 duì Lago
 qián Céu	 1	 34	 5	 26	 11	 09	 14	 43
 zhèn Trovão	 25	 51	 3	 27	 24	 42	 21	 17
 kǎn Água	 6	 40	 29	 4	 7	 59	 64	 47
 gèn Montanha	 33	 62	 39	 52	 15	 53	 56	 31
 kūn Terra	 12	 16	 8	 23	 2	 20	 35	 45
 xùn Vento	 44	 32	 48	 18	 46	 57	 50	 28
 lì Fogo	 13	 55	 63	 22	 36	 37	 30	 49
 duì Lago	 10	 54	 60	 41	 19	 61	 38	 58

Figura 2.1: os 64 hexagramas do *I Ching*, distribuídos de acordo com as possíveis combinações oriundas de seus 8 trigramas.

De etimologia complexa, dentre outros sentidos estendidos, o ideograma “*I*” significa, a um só tempo, “mutação e não mutação”, o que consistira nas tendências opostas e complementares (como atividade e repouso; movimento e inércia) sempre percorridas por aquilo que, no entanto, nunca se repete: “Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera. Os fenômenos são incontáveis e distintos uns dos outros, porém regidos, em suas tendências de mudança, pelos mesmos e constantes princípios” (WILHELM, 2006, p. XII). Nessa época seminal, o livro não possuía qualquer texto; sua leitura era aquela que se extraía diretamente dos desenhos de linhas.

Em fases distintas, e tardias, os “kua” passaram a ser acompanhados por textos, assim, o que era denominado “I” passou a ser designado “*Chou I*” quando da dinastia Chou (1027 a. C. a 400 a. C.). No final da tirânica Dinastia Shang, Wen Wang (conhecido como Rei Wen), preso em virtude de suas duras críticas ao sistema vigente, lançou-se à tarefa de explicar o antigo “I” através de textos que esclarecessem a natureza geral do hexagrama. Tais textos ficaram conhecidos como “Julgamentos”. Após sua libertação e o fim da dinastia anterior, seu filho, conhecido como Duque de Chou e fundador da Dinastia Chou, deu continuidade a esse trabalho, incorporando textos explicativos sobre cada uma das seis linhas que compõem a imagem hexagramática. Esse mesmo conjunto, formado por Hexagrama, Julgamento e Linhas compõe a atual estrutura do livro. Acrescente-se, ainda, que cada hexagrama surge também identificado pelos ideogramas que lhe são correspondentes.

Em época posterior, Confúcio (551 – 479 a. C.), que nutriu profundo interesse pelo estudo do *Chou I*, concedeu-lhe um lugar de destaque entre seus Cinco Clássicos. A ele, o filósofo acrescentou os **comentários**, que acompanham cada texto referente a cada uma das linhas dos hexagramas, e a “**Imagem**”, que consiste no texto que condensa o significado geral do hexagrama, a partir do desenho formado, aludido, por suas linhas. Existem ainda outros textos atribuídos ao sábio chinês, são aqueles que compõem as chamadas “**Dez Asas**”, que apresentam densos comentários filosóficos, históricos, culturais e espirituais sobre o livro; pesquisadores, porém, divergem quanto à veracidade dessa autoria, atribuindo-a a discípulos confucianos de épocas posteriores. Por volta do século II a. C., deu-se o nome de *I Ching, o Livro (ou Clássico) das Mutações* ao conjunto dos antigos textos do *Chou I*, acrescidos dos textos das imagens e dos comentários escritos por Confúcio, por ter sido incluído pelo filósofo na sua edição de antigos textos chineses conhecidos como “Clássicos”.

O Confucionismo e o Taoísmo, duas grandes vertentes da filosofia chinesa, foram fortemente influenciados por esse livro. Segundo afirma Wilhelm, muitas passagens dos escritos de Confúcio e de Lao Tse podem ser melhor compreendidas com a leitura do *I Ching*. Essa obra, nas palavras do sinólogo,

Lança uma nova luz em muitos segredos ocultos no modo de pensar tantas vezes enigmático desse sábio misterioso, Lao Tse e seus discípulos. O mesmo ocorre em relação a muitas ideias que surgem na tradição confucionista como axiomas aceitos sem serem devidamente examinados. (2006, p. 3)

Sendo os movimentos de mutação que se sucedem na Natureza o conceito fundamental e fundante desse clássico – de alcance não apenas filosófico mas também popular –, Wilhelm observa que a exata percepção do significado de mutação permite fixar a atenção não mais sobre aspectos transitórios e individuais, mas sim sobre uma lei, imutável e eterna, que atua na mutação. É esta, completa o sinólogo, a lei do Tao, de Lao-Tse: “o curso das coisas, o princípio Uno no interior do múltiplo” (2006, p. 9). Nos *Analectos*, lembra Wilhelm, Confúcio já exprime essa ideia de mutação ao afirmar que “Tudo segue fluindo, como esse rio, cem cessar, dia e noite” (2006, p. 8). O sinólogo

argumenta ainda que os oito trigramas basilares ao livro (conforme se mostrará e explicará no item seguinte) focalizam não imagens em si, mas estados de mutação, e assim associam-se ao conceito expresso tanto nos ensinamentos de Confúcio quanto nos de Lao-Tse de que os acontecimentos do mundo visível são a reprodução de uma ideia relativa a um mundo invisível, ou seja, de uma imagem preexistente e arquetípica, que escapa às nossas percepções sensoriais, e que os homens santos e sábios acessariam através de uma intuição direta.

Os oito trigramas não são tanto imagens de objetos mas de estados de mutação. Essa concepção está associada ao conceito expresso nos ensinamentos de Lao-Tse e Confúcio de que todo acontecimento no mundo visível é efeito de uma ‘imagem’, isto é, de uma ideia num mundo invisível. Desse modo, tudo o que ocorre na terra é apenas uma reprodução, por assim dizer, de um acontecimento situado num mundo além de nossas percepções sensoriais; quanto à sua ocorrência no tempo, é sempre posterior ao evento supra-sensível. Os homens santos e sábios, estando em contato com aquelas esferas mais elevadas, têm acesso a essas ideias através de uma intuição direta, e, assim, podem intervir de maneira decisiva nos acontecimentos do mundo. Desse modo, o homem está ligado ao céu, o mundo supra-sensível das ideias, e à terra, o mundo material das coisas visíveis, formando com eles a tríade dos poderes primordiais. (WILHELM, 2006, p. 10)

Nos comentários sentenciosos à obra, relativos às “Dez Asas”, pode-se ler essa ideia, confuciana e taoísta, que alude à condição transcendente das formas constitutivas do mundo visível:

4 – Por isso: o que se encontra acima da forma chama-se Tao; o que se encontra no interior da forma chama-se coisa. (2006, p. 247)

A esta sentença, Wilhelm acrescenta a seguinte explanação:

O Tao aqui significa uma enteléquia que a tudo abrange. Está além do universo espacial, mas atua sobre o que é visível – através de imagens, de ideias que lhe são inerentes, como se pode ver com maior precisão em outras passagens –, e as coisas então vêm a ser. A coisa é espacial, isto é, define-se por seus limites corpóreos. Mas não pode ser compreendida sem o conhecimento do Tao, que lhe serve de base. (2006, p. 247)

Wilhelm aponta, ainda, que além de haver assentado bases da filosofia chinesa, o *I Ching* ostentou amplo prestígio e influência na arte, na política e também no cotidiano da China, lembrando, também, que a obra foi o único clássico editado por Confúcio a escapar da grande queima de livros ocorrida no período de Ch’in’ Shih Huang. “Tudo o que existiu de grandioso e significativo nos três mil anos de história cultural da China ou inspirou-se nesse livro ou exerceu alguma influência na exegese de seu texto”, afiança o sinólogo. (2006, p. 3)

Abaixo, a imagem da capa de uma das edições brasileiras do livro e o sumário que indica o modo como o *I Ching* chegou ao ocidente pela tradução e arranjo do sinólogo

alemão Richard Wilhelm. O **Livro primeiro: o texto** e o **Livro terceiro: os comentários** (divididos em duas partes cada um) trazem os 64 hexagramas seguidos de textos acerca da Imagem, do Julgamento e das Linhas correspondentes a cada um deles. O terceiro traz comentários adicionais ao levar em conta os trigramas que lhe são nucleares (aqueles encontradas quando se extrai a primeira e segunda linhas dos hexagramas). O **Livro segundo: o material** consiste nos comentários, densos e sentenciosos, atribuídos a Confúcio ou a seus discípulos; são as também chamadas “Dez Asas”. A Estrutura dos Hexagramas e Sobre a Consulta Oracular são textos explicativos de autoria de Richard Wilhelm. Através de notas de rodapé e de comentários adicionais, textos de Wilhelm percorrem, ainda, todo esse conjunto. Essa edição conta, ainda, com introdução de autoria do sinólogo e com prefácio escrito pelo amigo Carl Gustav Jung.

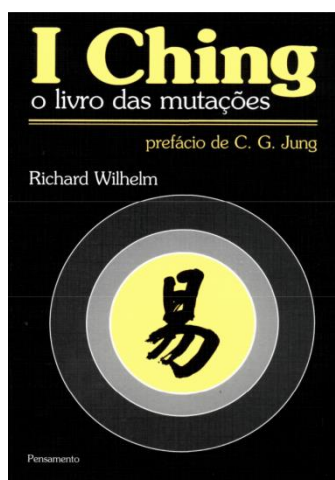


Figura 2.2: capa de uma das edições brasileiras do *I Ching*; trata-se da edição utilizada neste trabalho, traduzida, do alemão, por Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto.

LIVRO PRIMEIRO: O TEXTO

Primeira Parte

1. Ch'ien O Criativo 29
2. K'un O Receptivo 33
3. Chun Dificuldade Inicial 37
4. Meng A Insensatez Juvenil 40
5. Hsu A Espera (Nutrição) 43
6. Sung Conflito 45
7. Shih O Exército 48
8. Pi Manter-se Unido (Solidariedade) 50
9. HsiaoCh'u O Poder de Domar do Pequeno 53
10. Lu A Conduta (Trilhar) 56
11. Tai Paz 58
12. Pi Estagnação 61
13. Tung Jên Comunidade com os Homens 63
14. Ta Yu Grandes Posses 66
15. Ch'ien Modéstia 68
16. Yu Entusiasmo 71
17. Sui Seguir 74
18. Ku Trabalho Sobre o que se Deteriorou 76
19. Lin Aproximação 78
20. Kuan Contemplação (a Vista) 81
21. Shih Ho Morder 84

22. Pi Graciosidade (Beleza) 87
23. Po Desintegração 89
24. Fu Retorno (o Ponto de Transição) 91
25. Wu Wang Inocência (o Inesperado) 94
26. Ta Ch'u O Poder de Domar do Grande 96
27. I As Bordas da Boca (Prover Alimento) 98
28. Ta Kuo Preponderância do Grande 101
29. K'an O Abismai (Água) 103
30. Li Aderir (Fogo) 106

Segunda Parte

31. Hsien A Influência (Cortejar) 109
32. Heng Duração 111
33. Tun A Retirada 113
34. Ta Chuang O Poder do Grande 116
35. Chin Progresso 118
36. Ming I Obscurecimento da Luz 120
37. Chia Jen A Família 122
38. K'uei Oposição 125
39. Chien Obstrução 128
40. Hsieh Liberação 130
41. Sun Diminuição 132
42. I Aumento 135
43. Kuai Irromper (a Determinação) 138
44. Kou Vir ao Encontro 141
45. Ts'ui Reunião 143
46. Shêng Ascensão 146
47. K'un Opressão (a Exaustão) 148
48. Ching O Poço 151
49. Ko Revolução 153
50. Ting O Caldeirão 156
51. Chên O Incitar (Comoção, Trovão) 159
52. Kên A Quietude (Montanha) 161
53. Chien Desenvolvimento (Progresso Gradual) 164
54. Kuei Mei A Jovem que se Casa 167
55. Fêng Abundância (Plenitude) 170
56. Lü O Viajante 172
57. Sun A Suavidade (o Penetrante, Vento) 174
58. Tui Alegria (Lago) 177
59. Huan Dispersão (Dissolução) 179
60. Chieh Limitação 182
61. Chung h'u Verdade Interior 184
62. Hsiao Kuo A Preponderância do Pequeno 188
63. Chi Chi Após a Conclusão 191
64. Wei Chi Antes da Conclusão 194

LIVRO SEGUNDO: O MATERIAL

- Introdução 199
- Shuo Kua: Discussão dos Trigramas 203
- Capítulo I 203
- Capítulo II 205
- Capítulo III 210
- Ta Chuan: O Grande Tratado (O Grande Comentário) 217

Primeira Parte

A. Os Fundamentos

- I. As Mutações no Universo e no Livro das Mutações 217
- II. Sobre a Composição e Uso do Livro das Mutações 222

B. Argumentos

- III. Sobre as Palavras Atribuídas aos Hexagramas e às Linhas 224
- IV. Implicações mais Profundas do Livro das Mutações 226
- V. O Tao em sua Relação com o Poder Luminoso e com o Poder Obscuro 228
- VI. O Tao Aplicado ao Livro das Mutações 231
- VII. Os efeitos do Livro das Mutações Sobre o Homem 232
- VIII. Sobre o Uso das Explicações Adicionais 233
- IX. Sobre o Oráculo 236
- X. O quádruplo Uso do Livro das Mutações 240
- XI. Sobre as Varetas de Caule de Milefólio, os Hexagramas e as Linhas 242
- XII. Síntese 246

Segunda Parte

- I. Sobre os Signos, as Linhas, a Criação e a Ação 249
- II. História da Civilização 251
- III. Sobre a Estrutura dos Hexagramas 256
- IV. Sobre a Natureza dos Trigramas 257
- V. Explicação de Determinadas Linhas do Livro das Mutações 257
- VI. Sobre a Natureza do Livro das Mutações em Geral 261
- VII. A Relação de Certos Hexagramas com a Formação do Caráter 262
- VIII. Sobre o Uso do Livro das Mutações 264
- IX. As Linhas (cont.) 265
- X. As Linhas (cont.) 267
- XI. O Valor da Cautela como Ensino do Livro das Mutações 267
- XII. Síntese 268

A Estrutura dos Hexagramas

- 1. Considerações Gerais 271
- 2. Os Oito Trigramas e suas Aplicações 271
- 3. O Tempo 273
- 4. As Posições 273
- 5. O Caráter das Linhas 274
- 6. Relações das Linhas Entre Si 274
- 7. As Linhas Diretrizes dos Hexagramas 276

Sobre a Consulta Oracular

- 1. O Oráculo de Varetas de Caule de Milefólio 276
- 2. Oráculo de Moedas 278

LIVRO TERCEIRO: OS COMENTÁRIOS

Primeira Parte

- 1. Ch'ien O Criativo 283
- 2. K'un O Receptivo 294
- 3. Chun Dificuldade Inicial 302
- 4. Mêng Insensatez Juvenil 307
- 5. Hsu A Espera (Nutrição) 310
- 6. Sung Conflito 314
- 7. Shih O Exercito 317
- 8. Pi Manter-se Unido (Solidariedade) 320
- 9. Hsiao Ch'u O Poder de Domar do Pequeno 324
- 10. Lu Conduta (Trilhar) 327
- 11. Tai Paz 331

12. P'i Estagnação 335
13. Tung Jên Comunidade com os Homens 338
14. Ta Yu Grandes Posses 342
15. Ch'ien Modéstia 345
16. Yu Entusiasmo 348
17. Sui Seguir 352
18. Ku Trabalho Sobre o que se Deteriorou 355
19. Lin Aproximação 359
20. Kuan Contemplação (a Vista) 362
21. Shih Ho Morder 365
22. Pi Graciosidade (Beleza) 368
23. Po Desintegração 372
24. Fu Retorno (o Ponto de Transição) 375
25. Wu Wang Inocência (o Inesperado) 378
26. Ta Ch'u O Poder de Domar do Grande 382
27. I As Bordas da Boca (Prover Alimento) 385
28. Ta Kuo Preponderância do Grande 388
29. K'an O Abismai (Água) 392
30. Li Aderir (Fogo) 396

Segunda Parte

31. Hsien Influência (Cortejar) 399
32. Heng Duração 402
33. Tun A Retirada 405
34. Ta Chuang O Poder do Grande 408
35. Chin Progresso 411
36. Ming I Obscurecimento da Luz 414
37. Chia Jen A Família 418
38. Kuei Oposição 421
39. Chien Obstrução 425
40. Hsieh Liberação 428
41. Sun Diminuição 431
42. I Aumento 435
43. Kuai Irromper (a Determinação) 440
44. Kou Vir ao Encontro 444
45. Ts'ui Reunião 447
46. Shêng Ascensão 451
47. K'un Opressão (a Exaustão) 454
48. Ching O Poço 457
49. Ko Revolução 461
50. Ting O Caldeirão 465
51. Chên O Incitar (Comoção, Trovão) 469
52. Kên A Quietude (Montanha) 472
53. Chien Desenvolvimento (Progresso Gradual) 476
54. Kuei Mei A Jovem que se Casa 480
55. Fêng Abundância (Plenitude) 484
56. Lü O Viajante 487
57. Sun A Suavidade (o Penetrante, Vento) 491
58. Tui Alegria (Lago) 495
59. Huan Dispersão (Dissolução) 498
60. Chieh Limitação 501
61. Chung Fu Verdade Interior 504
62. Hsiao Kuo A Preponderância do Pequeno 507
63. Chi Chi Após a Conclusão 511
64. Wei Chi Antes da Conclusão 514
- As Diversas Partes do Livro das Mutações 518
- Os Hexagramas Dispostos por Casas 519

Figura 2.3: o extenso sumário do *I Ching*, tal como a obra foi traduzida, apresentada e comentada pelo sinólogo Richard Wilhelm.

Os tantos predicativos do livro, estendidos por séculos, constituíram o argumento para que o escritor argentino Jorge Luis Borges revisse seu conceito acerca dos Clássicos, como se viu na apresentação deste trabalho.

Ao texto argumentativo de Borges, convém acrescentar dois poemas de sua autoria em cujos versos figura o *I Ching*. Em “O Guardião dos Livros”, escrito à época em que Borges já se encontrava acometido pela cegueira, lê-se a devoção que o autor rendeu aos livros ao longo de toda sua vida. Nesse poema, o clássico chinês surge logo no terceiro verso, que efetivamente condensa aquilo que originalmente fora o livro: apenas 64 imagens, 64 hexagramas.

Aí estão os jardins, os templos e a justificação dos templos,
A exata música e as exatas palavras,
Os sessenta e quatro hexagramas,
Os ritos que são a única sabedoria
Que outorga o Firmamento aos homens,
O decoro daquele imperador
Cujas serenidade foi refletida pelo mundo, seu espelho,
De sorte que os campos davam seus frutos
E as torrentes respeitavam suas margens,
O unicórnio ferido que regressa para marcar o fim,
As secretas leis eternas,
O concerto do orbe;
Essas coisas ou sua memória estão nos livros
Que custodio na torre.
Os tártaros vieram do Norte
em crinados potros pequenos;
Aniquilaram os exércitos
Que o Filho do Céu mandou para castigar sua impiedade,
Ergueram pirâmides de fogo e cortaram gargantas,
Mataram o perverso e o justo,
Mataram o escravo acorrentado que vigia a porta,
Usaram e esqueceram as mulheres
E seguiram para o Sul,
Inocentes como animais de presa,
Cruéis como facas.

Na aurora dúbia
O pai de meu pai salvou os livros.
Aqui estão na torre onde jazo,
Recordando os dias que foram de outros,
Os alheios e antigos.

Em meus olhos não há dias. As prateleiras
Estão muito altas e não as alcançam meus anos.
Léguas de pó e sonho cercam a torre.
Por que enganar-me?
A verdade é que nunca soube ler,

Mas me consolo pensando
Que o imaginado e o passado já são o mesmo
Para um homem que foi
E que contempla o que foi a cidade
E agora volta a ser o deserto.
Que me impede sonhar que alguma vez
Decifrei a sabedoria
E desenhei com aplicada mão os símbolos?
Meu nome é Hsiang. Sou o que custodia os livros,
Que talvez sejam os últimos,
Porque nada sabemos do Império
E do Filho do Céu.
Aí estão nas altas estantes,
A um tempo próximos e distantes;
Secretos e visíveis como os astros.
Aí estão os jardins, os templos.
(BORGES, 1970, p. 33)

Já em “*Para una verisón del I King*”, lemos, conforme sinaliza o próprio título, uma síntese poemática do Clássico.

El porvenir es tan irrevocable
como el rígido ayer. No hay una cosa
que no sea una letra silenciosa
de la eterna escritura indescifrable
cuyo libro es el tempo. Quien se aleja
de su casa ya há vuelto. Nuestra vida
es la senda futura y recorrida.
Nada nos dice adiós. Nada nos deja.
No te rindas. La ergástula es oscura,
la firme trama es de incesante hierro,
pero en algún de tu encierro
puede haber un descuido, una hendidura,
el camino es fatal como la flecha
pero en las grietas está Dios, que acecha.
(BORGES, 1989, p. 153)

O poeta mexicano Octavio Paz foi também entusiasta do *Livro das Mutações*. Em entrevista concedida ao professor coreano Joung Kwon Tae, publicada com o título *I Ching y creación artística*, em 1996, Paz aponta as dimensões ética, estética, filosófica, intuitiva e criadora do *Livro das Mutações*. Logo no início explica as razões de seu fascínio pelo livro, na esteira das conceituações apresentadas no início deste capítulo:

A mí esse libro me fascinó porque associa de una manera a un tiempo coherente y poética los cambios de la naturaleza y, con ellos, los de los hombres. Subryo: los hombres non en soledad sino en relación con los otros hombres, es decir, en sociedade. [...] es [o *I Ching*] la teoria de la correspondencia universal pero en movimiento. El *I Ching* se funda en una

filosofia natural: el ciclo de las mutaciones que experimentan el mundo y los hombres. (1996, p. 54)

Logo adiante, reforçando a premissa que sustenta seu encantamento pela obra, Paz atribui-lhe, também, uma dimensão estética:

Esto fue lo que me sedujo: vi en el *I Ching* una imagen del movimiento de rotación de la naturaleza. Asimismo, me pareció que no sólo era un guía ético sino, de modo implícito, un tratado de estética e, incluso, una erótica que mostraba las distintas uniones y separaciones de los polos: la luz y la sombra, lo masculino y lo femenino, lo pleno y vacío... en fin, el *yin* e el *yang*. (1996, p.54)

Quando perguntado a respeito dos escritores que teriam recebido influência das imagens fundamentais do *Livro das Mutações*, Paz lembra-se do músico John Cage e, por fim, afirma ter se valido pessoalmente do livro, cuja leitura o impressionou:

Tuvo mucha influencia en la literatura china, en la coreana y en la japonesa. En Occidente, después de las primeras traducciones, interesó sobretudo a los orientistas y a los filósofos. En el siglo XX esa influencia se extendió y ha sido enorme, especialmente en los Estados Unidos. Un ejemplo notable es el del músico John Cage. Al final de su vida compuso muchas de sus piezas usando exclusivamente el método del *I Ching*. A mí también me impresionó la lectura de ese libro. Incluso lo consulte a veces ante problemas de mi vida íntima... (1996, p. 56)

Mais ao final da entrevista, Kwon, de maneira ampla, pergunta-lhe de que forma as imagens fundamentais do *I Ching* serviram à criação poética. Paz, valendo-se de sua própria experiência, afirma ter-lhes servido de modo intuitivo e prático:

Me han servido de modo intuitivo e práctico. Por ejemplo, escribí un poema sobre mi amigo John Cage usando el *I Ching*: lanzaba las monedas que me llevaban a un signo; abría un libro de John (*Silence*) y, guiado por el signo, escogía una frase o dos de la página. Al final, la consciencia crítica: el fragmento copiado era una suerte de pausa e inmediatamente yo escribía, a la manera de una estrofa, otras dos o tres frases. Colaboración entre el azar y la voluntad creadora. Control del azar pero asimismo perturbación del cálculo. El resultado – más allá de toda apreciación estética – fue sorprendente. (1996, p. 57)

Depois, lembra-se, ainda, de tê-lo usado para a escrita de um prólogo; ao final de sua resposta ensaja o destaque à sua dimensão criadora e filosófica.

También lo usé, aunque de un modo más explícito, en el prólogo a la antología *Poesía en movimiento*. En esa ocasión no hubo operación con monedas o discos [...] sino que me serví de la visión general del *I Ching* para describir la situación de la poesía joven en esos años (1966). Era una realidad en movimiento y no era fácil prever su futura evolución. Los autores de la antología (Chumacero, Pacheco, Aridjis y yo) habíamos escogido a catorce poetas. Los vi como una realidad en rotación, parejas de oposiciones y

conjunciones (*yin* y *yang*). Fue un juego pero un juego que me permitió percibir los elementos constitutivos de la joven poesía mexicana de esos años. Dicho todo esto, debo añadir: hay que usar el *Libro de los cambios* sólo en ciertos casos excepcionales. Es un juego creador y un juego filosófico. Nos es, en sentido estricto, una teoría: es una visión del orden universal que estimula nuestra imaginación, a condición de no aplicarla mecánicamente. (1996, p. 57)

A Borges e a Paz, podemos ainda acrescentar alguns outros escritores que, explicitamente, em maior ou menor grau, trazem o *I Ching* em suas produções.

Em uma das histórias que integra a narrativa de Ricardo Piglia intitulada “Prisão Perpétua”, “havia uma mulher” – assim principia o narrador – “que não fazia nada sem consultar o *I Ching*” (PIGLIA, 1989, p. 29); J. Matozo, o protagonista do romance a *Suavidade do Vento*, de Cristóvão Tezza, é também leitor assíduo do *Livro das Mutações*; o título do romance é referência direta a um de seus trigramas: Sun, a Suavidade.

Paulo Leminsky, em o *Ex-estranho*, escreve um poema intitulado “hexagrama 65”, no qual inscreve uma continuidade para os 64 hexagramas do *Clássico*. Max Martins, poeta paraense, dedica-lhe um livro inteiro: *Para ter onde ir*.

O *I Ching* também figura nas páginas do livro que reúne novas conferências e escritos de John Cage, *De segunda a um ano*; em um deles, o músico recorda a ocasião em que escreveu uma carta a Miró, por meio da qual pedia doação de uma pintura para a Fundação de Dança Cunningham. Sobre a escrita, diz ter decidido tomar o cuidado de evitar falar do que os outros sempre falavam, a relação do pintor com a terra, e ter recorrido a operações do *I Ching* para realiza-la, determinando, com elas, as proposições da missiva (CAGE, 2013, p. 85). No prefácio CAGE:CHANCE:CHANGE, escrito, na forma de versos, por Augusto de Campos, o poeta alude aos usos musicais empreendidos por Cage:

[...]

mediante operações de acaso

*a partir do **i ching** (livro das mutações)*

*compôs, em 1952, **music of changes** (música das mutações)*

com sons e silêncios distribuídos casualmente

lançamentos de dados ou moedas

imperfeições do papel manuscrito

passaram a ser usados em suas composições

que vão da indeterminação

à música totalmente ocasional. música?[...]

(2013, p. xvii-xviii)

Também Augusto de Campos compôs poemas nos quais figuram hexagramas pertencentes ao *Livro das Mutações*. No mais recente deles, intitulado “O humano”, o poeta, assim como o terceiro verso de “O guardião de livros”, dialoga com a mais

remota origem da obra, ao dispor, na sequência que lhes é devida, unicamente os seus 64 hexagramas.

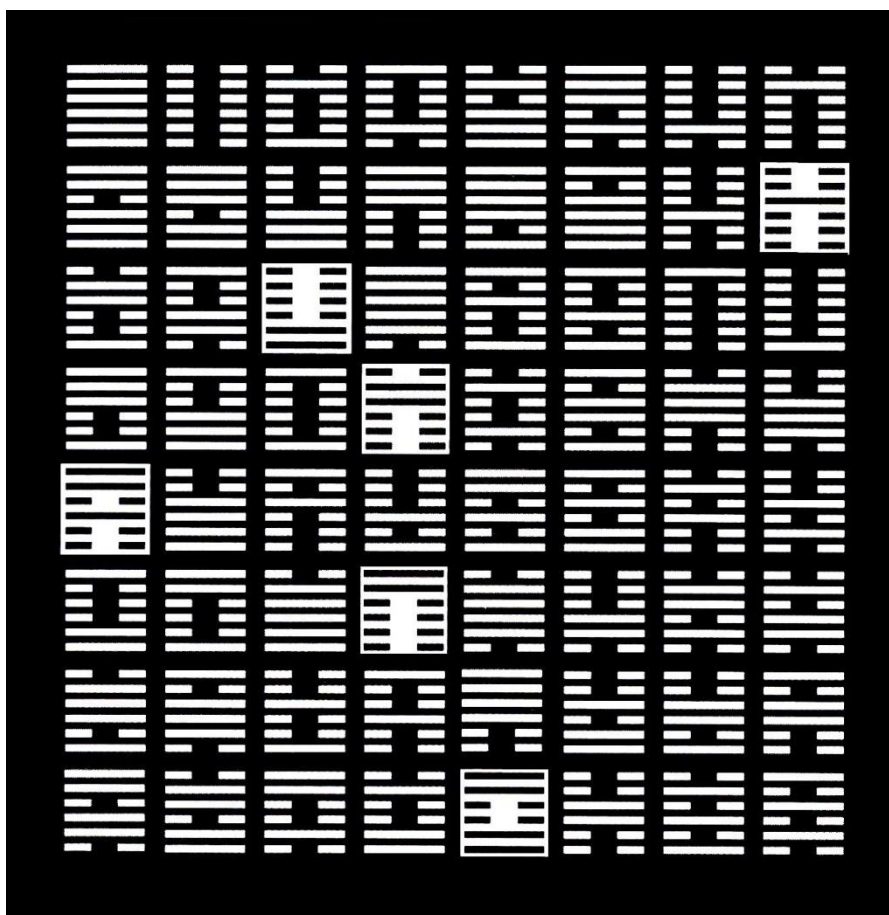


Figura 2.4: “O humano”, Augusto de Campos. Poema publicado na coletânea “Outro”, em 2015.

O artista plástico, professor e escritor Julio Plaza, com quem Augusto de Campos empreendeu significativas parcerias, é autor do livro-objeto *I Ching Chance Change*, de 1978, que consiste em tradução intersemiótica do *Livro das Mutações*; é também autor do filme *Luazazul*, considerado uma tradução icônica do *Clássico*. (CHAGAS, 1999 p. 107).

Caio Fernando Abreu também dedicou reiterado espaço ao *I Ching* em suas crônicas e contos; três trigramas do livro chinês abrem, intitulado-os, os três capítulos da coletânea de contos *Ovelhas Negras*.

Em *O jogo das contas de vidro*, de Herman Hesse, o *Livro das Mutações* surge detalhadamente valorizado e explicado sobretudo nas páginas em que seu protagonista, o Magister Ludi, retira-se em viagem a fim de tomar lições do livro junto a um mestre chinês.

2.2. O trigramma Li, o Aderir

Os 64 hexagramas do *I Ching* são resultado do agrupamento mais complexo dos seus oito trigramas constitutivos, resultantes, por sua vez, da distribuição, em três posições, de duas forças elementares do universo, de polaridade complementar: yin (linha partida) e yang (linha contínua). Representativas, inicialmente, do Céu e da Terra, estas linhas tiveram suas possíveis combinações agrupadas em pares. Sequencialmente, a essas combinações foi acrescida uma terceira linha (ou posição), representativa, dessa vez, do homem (que se situa entre Céu e Terra); chegou-se, assim, aos oito trigramas constitutivos do livro, concebidos como imagens de tudo o que ocorre no céu e na terra e em mutáveis estados de transição.

Com efeito, os trigramas adquiriram significados múltiplos. A partir de suas imagens, sugeridas pela disposição das três linhas yin e/ou yang, representam tanto processos da natureza quanto funções familiares, tendo adquirido as classificações reproduzidas abaixo:

	Nome	Atributo	Imagem	Função Familiar
	Chi'ien, o Criativo	Forte	Céu	Pai
	K'un, o Receptivo	Abnegado maleável	Terra	Mãe
	Che-n, o Incitar	Provoca o movimento	Trovão	Filho mais velho Primeiro filho
	K'an, o Abismai	Perigoso	Água	Filho do meio Segundo filho
	Kên, a Quietude	Repouso	Montanha	Filho mais moço Terceiro filho
	Sun, a Suavidade	Penetrante	Vento, madeira	Filha mais velha Primeira filha
	Li, o Aderir	Luminoso	Fogo	Filha do meio Segunda filha
	Tui, a Alegria	Jovial	Lago	Filha mais moça Terceira filha

Figura 2.5: os oito trigramas que compõem o *I Ching*.

No livro “A Sabedoria do I Ching. Mutações e Permanência”, a complexidade dessas representações trigramáticas se mostra ainda mais adensada. Retomando leitura do texto “Dez Asas”, o sinólogo alemão Richard Wilhelm apresenta e comenta os pormenores dessas representações, que se associam, ainda, às horas do dia, aos pontos cardeais e a decorrentes implicações psicológicas.

Cabendo três horas a cada um deles, os oito trigramas perfazem vinte e quatro horas, não unicamente representando um dia normal, mas simbolizando “o dia de uma vida” (WILHELM, 1995, p. 23) e, desse modo, “a essência do pensamento chinês”, a saber: “a vida concebida como um dia, que se molda gradualmente, que encontra seu campo de ação, que precisa justificar-se, que colhe os seus frutos, para desembocar nessa Quietude misteriosa na qual passado e futuro se tocam” (WILHELM, 1995, p. 23). Nesta passagem descritiva, o sinólogo traz as oito equivalências trigramáticas, a saber: o nascer do sol, a retomada do movimento (Chi'ien); o cumprimento das atividades do dia, as realizações (Sun); o auge da jornada e a interação entre os homens, permitindo a percepção das coisas (Li); a prestação recíproca de serviços na comunidade (K'un); o entardecer, quando a colheita do dia é levada para casa, quando a produtividade é reconhecida, com alegria (Tui); a chegada da noite, e de reflexões sobre as atividades desenvolvidas ao longo do dia (Chên); a meia-noite, quando se dá o sono e apenas a receptividade, inconsciente, estimulada pelas vivências diurnas (K'an); o surgimento da aurora, quando se dá a renovação do dia e da vida (Kên).

Essas etapas espaço-temporais, com suas implicações psicológicas, Wilhelm as apresenta, então, segundo o quadro que segue reproduzido abaixo, reforçando que cada uma das oito fases tem duração de três horas, com ponto culminante no meio desse intervalo. O primeiro estágio, exemplifica o autor, dura das 4:30 às 7:30 horas, e tem seu ponto culminante às 6 horas, que pode ser considerado o momento ideal para o nascimento do sol. Além disso, adverte, “essas considerações exigem que nos posicionemos no centro do círculo, de frente para o Sul; então compreenderemos claramente as implicações psicológicas do movimento que se realiza da esquerda para direita” (1995, p.16).

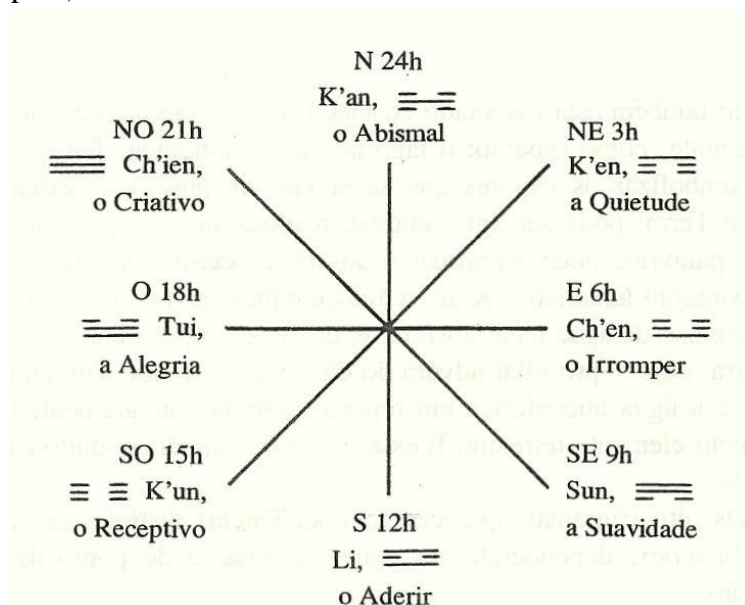


Figura 2.6: “Sequência Primordial”.

De posse dessas premissas todas, então, é que se deve considerar o trígama Li, que tem como imagem o fogo ou o sol, que tem como atributo a luminosidade, sendo designado como o Aderir ou a Claridade. A sua relação com o conceito chinês de arte,

que este trabalho pretende destacar, compõe-se, justamente, pela imagem do fogo (particularmente por como este elemento é concebido pelos chineses), e, extensivamente, por seus aspectos temporal, espacial e psicológico, que naturalmente relacionam-se com a imagem natural primordial, simbolizando-a em seus respectivos campos. Assim, como se verificará logo adiante, em relação ao espaço e ao tempo, trata-se da posição do sol quando do seu auge; em relação aos comportamentos, trata-se da percepção que o homem tem dos objetos e dos outros homens, trata-se da observação, da compreensão, da intuição. Acerca, antes, do detalhamento de sua imagem, Wilhelm observa:

O trígama Li tem uma configuração muito curiosa. Aqui as duas linhas fortes são externas, e a linha escura e flexível é interna. Trata-se da chama, daquilo que adere. Pois a chama não é algo que aparece independentemente, mas que necessita da presença de um combustível, para só então surgir. Esses exemplos nos permitem inferir quão dinamicamente esses processos são compreendidos no pensamento chinês. Na Europa, quando se fala do elemento fogo, pensa-se ou, pelo menos, pensava-se frequentemente numa substância: há um elemento ar, um elemento fogo, um elemento água e um elemento terra. Pelo menos essa era a concepção que prevalecia nos amplos círculos europeus. Na China, o fogo não é compreendido nesse sentido, como matéria, porém como um processo baseado na conjunção de outros ingredientes: é preciso que haja madeira para que surja a chama. Daí o conceito de aderência a algo significar também repousar sobre alguma matéria, alcançando assim a luz e a clareza. (1995, p. 13)

Em relação aos detalhamentos das etapas espaço-temporais, bem como de suas implicações psicológicas, Wilhelm destaca que Li, o Aderir, posiciona-se ao Sul e corresponde ao meio dia, o que prefigura aspectos intuitivos e criativos, derivados de uma relação mútua entre homens, simbolizada por este momento do dia, de intensas atividades, e pela própria prerrogativa do Aderir, uma vez que o fogo pressupõe a referida conjunção entre duas partes, o que representa a percepção, segundo seu atributo de luminosidade:

Chegamos ao meio dia, momento em que a jornada alcança o seu auge. Temos aqui o trígama Li, o Aderir, a claridade, da qual se diz: ‘O Aderir é a luz na qual as criaturas podem se perceber mutuamente.’ ‘A claridade é o símbolo do Sul. Os sábios voltavam o rosto para o Sul quando ouviam o significado das ocorrências humanas, e tudo se organizava através de sua clareza’. Aqui, as coisas se relacionam mutuamente; aqui começa a atividade. Na verdade, esta é uma atividade peculiar, fundamentada na observação. Afinal, há diversas maneiras de lidar com as coisas e com os homens, há diversos modos de reconhecê-los. Um deles consiste em separar suas características, tirando conclusões, configurando julgamentos. É assim que se observa. Mas existe ainda uma outra maneira: a da contemplação, da intuição, que não consiste em lógica pura. A intuição não é antilógica, mas transcende a lógica. [...] A intuição não surgiu, por assim dizer, dos fios sutis do raciocínio dedutivo, porém tem um fundamento muito mais amplo. E os resultados só são efetivamente possíveis quando baseados nesse tipo de intuição. Pois os efeitos apenas são possíveis sempre que se capta o cerne

interior de outra pessoa. Um resultado externo – obtido mediante o terror – também é possível, porém trata-se sempre de mera influência passageira. Efeitos externos obtidos pela violência nunca podem resultar em consequências duradouras. O resultado final só é possível partindo-se da observação interior, da compreensão que procede do interior; e, precisamente por isso, pode agir com clareza sobre a interioridade do outro. Este é o princípio da criatividade cultural adotada por Confúcio no Livro das Mutações, princípio que por certo se afirmará no decorrer da história, apesar de todas as contracorrentes passageiras. (1995, p. 19)

Nos textos das “Dez Asas”, acerca dos sentidos assumidos pelos trigramas, com destaque, aqui, ao Li, ainda se lê:

O criativo é forte. O receptivo é maleável. O incitar significa movimento. A suavidade é penetrante. O abismal é perigoso. O aderir significa dependência. (WILHELM, 2006, p. 210)

O Aderir é o fogo, o sol, o raio, a filha do meio. Significa armaduras e elmos, lanças e armas. Entre os homens, refere-se aos que têm o ventre dilatado. É o signo do seco. Significa o jaboti, o caranguejo, o caracol, o molusco, a tartaruga. Entre as árvores refere-se às que secam na parte superior do tronco. (2006, p. 214)

Conforme ainda se irá esclarecer e destacar, nos próximos itens, propomos que a complexa gama de sentidos do trigrama Li correlaciona-se a características da escrita de Clarice, enquanto parte constitutiva de um método anunciado e enquanto arranjos ficcionais por ela adotados. No primeiro caso, trata-se da declarada “sensibilidade inteligente”, percepção intuitiva, capaz de “captar o cerne interior de outra pessoa.” (1995, p.19) No segundo, (a) da mesma intuição narrada como uma força que atua na relação entre narrador e sua matéria, entre narrador e personagem, ligando-os; (b) do *pathos* da escrita e, de modo mais pontual, (c) da anunciada dependência que GH anuncia ter de um tu imaginário que lhe segure a mão e que, com ela, atravesse a verdade que revive durante o período em que tenta narrá-la. Dependência, por sua vez, prenunciada no conto “Os desastres de Sofia”, segundo a argumentação proposta. Entra aí, também, em um caso e em outro, a aderência intrínseca ao arranjo fundo – forma, forma e conteúdo.

Ou seja, propõe-se que os muitos e variados princípios e imagens de colagem aludidos e representados por Clarice Lispector, no que concerne tanto à escrita em ato ou, antes, em vias de desabrochar, quanto às relações entre narradores e personagens, podem ser lidos à luz do trigrama Li, também ele preñado de sentidos variados.

2.3. De T'ai para P'i: a formação do conceito chinês de arte, a forma segundo GH

No capítulo “O espírito da arte segundo o livro das mutações”, Richard Wilhelm apresenta o conceito chinês do processo de criação artística a partir das complexas

representações oriundas da mutação do hexagrama de número 11, T'ai (a Paz) no hexagrama de número 22, P'i (a Graciosidade), bem como de cada um deles isoladamente. Li é um dos trigramas constitutivos do hexagrama P'i.

O hexagrama T'ai é formado pelos signos primordiais do *I Ching*, Céu (Chi'ien) e Terra (K'un), em posições exemplares. O primeiro embaixo, movendo-se naturalmente para cima, o segundo em cima, tendendo naturalmente para baixo. Estes signos opostos em fusão, em interpenetração, já são representativos do processo criativo. No fluxo das mutações, o hexagrama T'ai dá origem ao hexagrama P'i que, nesta explanação do sinólogo Wilhelm, responde pelo aspecto formal da obra de arte, pelo seu corpo, sua incubação, quando se fecham as extremidades e abre-se o interior:

T'ai mostra a fusão do Criativo com o Receptivo, e até mesmo no movimento de suas forças: o Criativo move-se com força para cima, o Receptivo se precipita para baixo, e os dois signos se interpenetram, ao se dirigirem um em direção ao outro. Assim também se dá o processo criativo no homem. Em cada ser humano criativo são esses dois elementos os que forjam uma obra de arte. É preciso que, por um lado, haja o elemento criativo, temporal, masculino e, por outro, o elemento feminino, receptivo, espacial. Pois ambos são necessários para que a ideia se materialize com um sentido. E para que a obra de arte tome corpo, também é preciso uma incubação. [...] Este processo é representado pela mutação do hexagrama T'ai no hexagrama P'i. (WILHELM, 1995, p. 43)

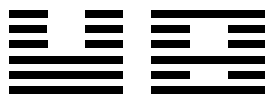


Figura 2.7: a mutação de T'ai para P'i.

De acordo com esta perspectiva, então, o modo como se desenrola o processo de criação artística no homem – do seu início à sua conclusão, ou melhor, da ideia à sua forma, à sua modelação e cristalização – está simbolicamente representado pelos trigramas constitutivos dos hexagramas T'ai e P'i. De um lado, o movimento fusional entre os trigramas Céu e Terra; de outro (resultante do modo como movem-se as linhas de T'ai), o fogo na base da montanha, ou seja, os trigramas Li (embaixo) e Kên (em cima), constitutivos de P'i. Wilhelm detalha este processo e traz, como exemplo, o relato de uma artista acerca de como ela sentia seu próprio processo de criação.

A ascensão da linha central do trigrama inferior à posição culminante do hexagrama produz uma tensão; e essa tensão é o momento de criação da obra de arte. A partir desses dois signos – o Criativo e o Receptivo – desenrolaram-se dois novos signos: o trigrama inferior, Li – a chama, a claridade, o Aderir –, e o trigrama superior, K'en – a montanha, a Quietude, o repouso. Fazendo uma comparação com a cabeça humana, Li seria os olhos. Cabe assinalar uma curiosa analogia que ocasionalmente também se pode detectar no Ocidente. Ao conversar há algum tempo com uma pintora, ela me contou como sentia o processo criativo, dizendo-me o seguinte: 'Quando começo a dar forma a um quadro, primeiro me sinto um tanto inquieta. Sinto-me perpassada por certas forças; minha psique fica excitada e receptiva, mas

trata-se ainda de um estado caótico. Então, de repente, se inicia um processo de cristalização, e uma imagem fica gravada entre meus olhos; posso então começar a pintar e sei que o quadro será um bom quadro. [...]’ Este testemunho comprova como o processo criativo descrito no antigo Livro das Mutações coincide curiosamente com uma expansão artística havida ainda nos nossos dias na Europa. E se questionássemos os gênios artísticos dos salões, encontraríamos com frequência nos seus diários anotações de toda uma concentração passada entre as sobancelhas. E tais ideias sempre resultam em momentos de atividades particularmente produtivas, pois são agitadas pela necessidade de modelar aquilo que já tomou corpo interiormente. (WILHELM, 1995, p. 44 - 45)

Valendo-se da complexa representação dos trigramas, tem-se que no resultante hexagrama 22, a claridade ou luminosidade do trigrama Li interpôs-se no fluxo do processo temporal, da “fantasia que se desenvolve no tempo”, atributo do trigrama Céu⁹. Tendo, agora, em que aderir, o fogo converte-se em luz, após responder pela modelação dessa fantasia que se desenvolve no tempo e que alcançará sua estabilidade formal, sua cristalização, no trigrama da Montanha.

essa fantasia que se desenvolve no tempo precisa ser modelada em alguma forma na qual possa se cristalizar. E aí entra o Receptivo, colocando-se agora ao centro, criando a claridade no fluxo do processo temporal. Claridade esta que, por sua vez, converte-se em luz, pelo fato de ter agora um objeto ao qual aderir. O trigrama Li é o Aderir, é o brilho. E, como o próprio Mefistófoles foi obrigado a reconhecer, o brilho é brilho justamente enquanto adere a corpos, visto que a luz só pode existir graças aos corpos que a refletem, pois só através deles pode resplandecer sua beleza. (WILHELM, 1995, p. 45)

Acerca apenas do hexagrama 22, P’i, a Graciosidade, assim enfeixa Wilhelm:

Vemos então a luz que adere aos corpos como símbolo de uma atividade artística [...]. E, por outro lado, vemos o símbolo do que modela a forma, a possibilidade de dar estabilidade à forma, o elemento espacial, que deve ser dominado pelo espírito. Essa é a parte representada pela Quietude, é a montanha, é K’ên, o trigrama do repouso. A singularidade do quadro consiste justamente em que há um momento em que o fluir do tempo foi captado, e revestido de forma.

Essa relação entre conteúdo e forma não deve, naturalmente, ser substancializada, isto é, convertida em dois elementos distintos e separados: não há conteúdo sem forma, nem há forma sem conteúdo. Todavia, ambos procedem de fontes diversas: o conteúdo tem origem no peito (na alma) e a forma, no espírito. [...]

A natureza desse hexagrama demonstra o conceito chinês do espírito da arte. (1995, p. 46)

⁹ Wilhelm observa que Chi’ien “é o Criativo, o Céu, o Tempo, a interioridade, o movimento, o firme.” (1995, p. 42)

Sobre estas associações entre espírito e forma, alma e conteúdo, Wilhelm traz à tona a referência ao canto católico “Vinde, espírito criador” (*Veni creator spiritus*), canto que, segundo ele, Goethe definiu como sendo

o processo mais perfeito da criação artística: o espírito vem, e se situa abaixo da alma e, ao descer, subordinando-se à alma, ele a penetra, inculcando-lhe suas forças; e assim a alma pode conceber, receptiva, e forma-se a obra de arte. (1995, p. 43)

Esta imagem é o equivalente do processo de “incubação” de que tratou Wilhelm e, portanto, é a que está representada na mutação do hexagrama T’ai no hexagrama P’i, ou seja, na 5ª linha que ascende e na 2ª que se precipita, conforme já se mostrou. Cumpre registrar, aqui, a coincidente afirmação do narrador Rodrigo SM no início de *A hora da estrela*: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo.” (LISPECTOR, 2006, p. 18)

Segundo o *Livro das Mutações*, em síntese, tem-se que o Aderir, enquanto imagem simbólica do trigrama Li, representa algumas premissas do processo criativo, a saber: observação, contemplação, intuição. No hexagrama P’i, esse princípio surge de modo mais complexo, uma vez que interage com outro trigrama, K’en, ao mesmo tempo em que ambos resultam de outros dois: Céu e Terra. Em P’i, Li representa a modelação da arte que, carecendo de forma, irá se cristalizar em K’en. O enformamento da arte, então, pressupõe a aderência; o processo criativo pressupõe uma etapa de aderência a fim de que, sequencialmente, a arte ganhe sua forma.

No início de *A paixão segundo GH*, conforme se viu anteriormente, o dificultoso processo de narração no qual se encontra a narradora será, de certo modo, ficcionalmente resolvido em uma metáfora de aderência, e esta metáfora é coincidente com a imagem geral do hexagrama P’i. Nele, o fogo na base da montanha, na narrativa: uma “nebulosa de fogo que se esfria em terra, crosta que por si mesma endurece” (LISPECTOR, 1996, p. 11) – figuração de uma submissão à forma, de uma rendição à linguagem que buscará exprimir o inexprimível. Reiterando-se, o que neste caso se identifica como Aderência é esta imagem, modeladora, de uma crosta se fazendo endurecer, resultante do fogo esfriado, grudado, em terra.

2.4. P'i: o princípio da arte e sua culminância



貴

22. PI / GRACIOSIDADE (BELEZA)



*Acima KÊN, A QUIETUDE, MONTANHA.
Abaixo LI, O ADERIR, FOGO.*

Este hexagrama mostra um fogo que irrompe das misteriosas profundezas da terra e cujas chamas ascendem iluminando e embelezando a montanha, as alturas celestiais. A graciosidade, a beleza da forma, é necessária em toda união para que esta se realize de modo ordenado e agradável, e não desordenado e caótico.

JULGAMENTO

A GRACIOSIDADE tem sucesso.

É favorável empreender algo em assuntos menores.

A graciosidade traz o sucesso. Mas não é essencial nem fundamental. É apenas um ornamento e por isso deve ser usada com moderação, em pequena escala. No tri-grama inferior, o fogo, uma linha suave surge entre duas linhas fortes, embelezando-as; as linhas fortes constituem a essência, a linha fraca é a forma embelezadora. No tri-grama superior, a montanha, a linha forte toma a liderança, de modo que aqui também deve ser considerada como fator decisivo. Na natureza, vemos no céu a luz forte do sol, da qual depende a vida no mundo. Mas essa força, esse atributo essencial, modifica-se com a graciosa variação da lua e das estrelas. Na vida humana, a forma estética consiste no fato de princípios sólidos e firmes como montanhas tornarem-se agradáveis em virtude de sua lúcida beleza. Contemplando as formas existentes no céu, pode-se compreender o tempo e suas diferentes exigências. Contemplando as formas existentes na sociedade humana, pode-se estruturar o mundo.³⁰

IMAGEM

O fogo na base da montanha: a imagem da GRACIOSIDADE.

Assim procede o homem superior esclarecendo assuntos correntes.

Mas ele não ousa decidir questões controvertidas dessa maneira.

³⁰ Esse hexagrama mostra a beleza tranqüila: clareza interna e quietude externa. Essa é a tranqüilidade da pura contemplação. Quando se cala o desejo e a vontade se aquieta, o mundo manifesta-se enquanto pura idéia. E nesse sentido o mundo é belo, distante da luta pela existência. Este é o mundo da arte. Mas a mera contemplação não é suficiente para tranqüilizar definitivamente a vontade. Ela se redespertará e toda a beleza parecerá, então, ter sido só um momento fugaz de exaltação. Por isso, este ainda não é o verdadeiro caminho da redenção. Confúcio foi desagradavelmente surpreendido quando em certa ocasião, ao consultar o oráculo, obteve como resposta o hexagrama "GRACIOSIDADE".



O fogo, cuja luz ilumina e embeleza a montanha, não brilha a grande distância. Assim também, a forma graciosa é suficiente para alegrar e para aclarar assuntos de menor monta. Porém, questões importantes não podem ser decididas dessa maneira. Exigem maior seriedade.

LINHAS

Nove na primeira posição significa:
Ele embeleza os dedos dos pés,
abandona a carruagem e caminha.

A condição de iniciante e a posição subalterna exigem que a própria pessoa realize um esforço para avançar. Pode haver uma oportunidade para, subrepticamente, se facilitar a caminhada - representada pela imagem da carruagem. Mas um homem íntegro despreza tal modo questionável de ajuda. Ele prefere andar a pé do que andar indevidamente numa carruagem.

○ Seis na segunda posição significa:
Ele embeleza a barba em seu queixo.

A barba não é algo independente; só pode mover-se junto com o queixo. A imagem significa então que a forma só deve ser considerada como consequência e como atributo³¹ do conteúdo. A barba é um adorno supérfluo. Cultivá-la por si só, sem levar em consideração o conteúdo interno ao qual ela serve de ornamento, seria sinal de uma certa frivolidade.

Nove na terceira posição significa:
Gracioso e úmido.
A perseverança constante traz boa fortuna.

Isto indica uma situação de vida muito agradável. Uma pessoa se encontra envolvida pela beleza e inebriada pelo esplendor. Essa beleza pode, sem dúvida, ornamentar, mas também pode subjugar. Por isso, a advertência para não se deixar mergulhar nessa comodidade inebriada, mas procurar se manter constante em sua perseverança. Disso depende a boa fortuna.

Seis na quarta posição significa:
Graça ou simplicidade?
Um cavalo branco chega como que voando.
Ele não é um salteador,
deseja cortejar, no momento devido.

Uma pessoa se encontra numa situação de dúvida: deve continuar e procurar a beleza do brilho externo, ou será melhor voltar à simplicidade? A dúvida em si mesma já implica na resposta. Uma confirmação chega do exterior; vem como um cavalo branco alado. O branco indica simplicidade. Mesmo que, num primeiro momento, pareça decepcionante ter de renunciar às comodidades que por outro caminho se poderiam obter, com o tempo encontra-se a paz interior na união verdadeira com o amigo que corteja. O cavalo alado é o símbolo dos pensamentos que transcendem os limites do espaço e do tempo.

Seis na quinta posição significa:
Graciosidade nas colinas e nos jardins.
O embrulho de seda é pobre e pequeno.
Humilhação, mas, ao final, boa fortuna.

³¹ Literalmente "acompanhante". (Nota da tradução brasileira.)



Alguém se afasta do contato com os homens das regiões baixas, que procuram apenas o luxo e a ostentação, e se volta à solidão das alturas. Ele encontra então uma pessoa a quem pode admirar e a quem gostaria de ter como amigo. Mas os presentes que tem para oferecer são pobres e pequenos e ele se sente então envergonhado. Porém, não é a dádiva externa que importa, mas a sinceridade de sentimento. Por isso tudo acaba bem.

- Nove na sexta posição significa:
Graciosidade simples.
Nenhuma culpa.

Aqui, no nível mais elevado do desenvolvimento, todo ornamento é descartado. A forma não mais oculta o conteúdo, mas o manifesta em plenitude. A graciosidade suprema não consiste no adorno externo da matéria e sim na simplicidade e adequação da forma.

No hexagrama P'i, reproduzido logo no início do item, a beleza externa, compreendida como ornamento supérfluo, é aceita, em arte, mediante subordinação a um significado, a um sentido que lhe seja estrito e também elevado. As seis linhas que o compõem encerram, em seus textos, imagens que vão, justamente, do desprendimento do simples adorno até a experimentação de um essencial indizível – quando o invisível, despojado em definitivo do ornamento, atua unicamente como possibilidade, como potencialidade, conforme a análise de Richard Wilhelm.

O ponto exemplar deste percurso, a perfeição suprema da arte, está no encontro entre a forma e seu conteúdo, metaforizado, na terceira linha, pelos predicativos da Beleza resultante da interpenetração entre o fogo e a água, a saber: Brilho e Transparência, Clareza. Tal identificação, porém, não se dá sem que a ela se siga a advertência acerca do risco em se pretender modelar em permanência aquilo que é essencialmente transitório.

Ao auge do hexagrama, segue-se imagem correspondente a um silenciamento dos ruídos da vida externa, cujo espelhamento estaria no exemplar exercício da arte que se vai esboçando. Ou seja, também na vida haveria de se rever os excessos, o ornamento, a simples exterioridade.

Assim, é intrínseca ao hexagrama 22 uma atmosfera espiritual que, em torno do notável e fugaz instante em que se conjugam fogo e água (metaforizando a beleza úmida e clara que reside no preciso encontro entre conteúdo e forma), adverte acerca da transitoriedade inerente à vida e, sobretudo, ao que se vai configurando a partir do progressivo descarte do acessório: um essencial desprovido de visibilidade, um esplendor oculto que atua apenas como potencialidade, e que constitui, para a China, a culminância da arte. Nas palavras de Wilhelm,

as linhas, as orientações, a coordenação modeladora da arte, passam aqui da esfera visível ao âmbito do invisível. Onde elas começam a desaparecer, onde o transitório se converte em símbolo, onde o insuficiente, o inalcançável se torna um fato, é o momento em que a arte chinesa ingressa na eternidade, irrompe no reino celestial. (1995, p. 56)

2.4.1. O hexagrama P'i linha a linha

Acompanhando-se esse percurso linha a linha, a primeira representa, então, o rechaço dos adornos, do supérfluo, a fim de que cada elemento artístico esteja no lugar que lhe é devido, em estreita relação com o significado que veicula. “Essa é a primeira etapa na execução da beleza pela modelação artística: descartar todo o desnecessário, tudo aquilo que, enquanto ornamento ou jogo, não corresponda ao sentido da obra.” (WILHELM, 1995, p. 53) Este significado Wilhelm apresenta a partir da imagem “Ele embeleza os dedos dos pés, abandona a carruagem e caminha”. Tratando-se de uma linha forte (yang) em posição de principiante (por isso a representação de “dedos dos pés”), haveria uma inadequação para a utilização da carruagem, e a beleza, assim, consistiria em caminhar. O sinólogo atribui a interpretação dessa imagem a Confúcio.

A segunda é a que aponta para a aceitação do enfeite, do ornamento, da beleza externa, desde que subordinada a um sentido maior: “A bela aparência também é permitida quando acompanha algo superior. Nada deve ser cultivado espontaneamente, a não ser que seu sentido seja englobado por um sentido maior.” (1995, p. 53) É o que o sinólogo depreende da passagem “Ele embeleza a barba do seu queixo”, sendo a barba um simples ornamento que não se movimenta por si mesma, apenas quando o maxilar se move.

A linha terceira corresponde, de acordo com o sinólogo, ao momento em que a obra de arte chega ao seu auge. Com destaque ao excerto “Gracioso e úmido; a perseverança constante traz sorte”, Wilhelm afirma estar-se, aqui, diante “da beleza luminosa e úmida na linha central do trigramma nuclear da água, que ao mesmo tempo é a linha superior do trigramma do fogo”. O atributo desta beleza é então o resultado da interpenetração entre o brilho e a água, no que Wilhelm lê a integração entre conteúdo e forma, momento de “suprema perfeição da arte”, uma vez que esta se torna “absolutamente transparente”. Intrínseco a esta imagem está justamente o trigramma nuclear¹⁰ (da água) que também representa perigo, o Abismal. Assim, a linha traz consigo a advertência acerca de um perigo iminente. “O risco, e esse perigo sempre existe quando a transição de um estado de excelência está por ser modelado numa configuração permanente, é o de que então a queda será inevitável”. É através da constante perseverança de continuar a se percorrer o caminho que tal perigo deve ser evitado. (1995, p. 54)

Na quarta posição, chega-se às “esferas superiores”, ao passo “que leva do artista ao asceta”. Trata-se do instante em que é infundido, no artista, o silêncio oriundo da vontade de viver a vida presente na arte. A vida externa é silenciada por um momento, e sua continuidade é atrelada ao que se vivenciou na arte:

Ornamentar? Deve-se enfeitar a vida? Deve-se forjá-la artificialmente? Deve-se embelezá-la? Ou devemos nos contentar com simplificá-la? Um cavalo branco chega, então, como se viesse voando pelo céu. O cavalo branco é o Sol, que também passa a galope. A luz branca representa a simplicidade. (1995, p. 55)

Esta leitura provém da seguinte imagem constante do texto: “Graça ou simplicidade? Um cavalo branco chega como que voando. Ele não é um assaltante; deseja namorar no devido momento”. Há, aqui, o pressuposto atemorizante de que o silêncio de uma vida essencial experimentado através da arte possa se converter em estado permanente, daí a metáfora acerca do cavalo: “Isto significa que um estado aparentemente insustentável e terrível, enquanto visto de fora, é de fato ameno e suportável quando o aceitamos conscientemente”. (1995, p. 55)

¹⁰ No *Livro das Mutações*, reitera-se, os trigramas nucleares, referenciados em algumas interpretações, resultam da supressão das linhas externas, a primeira e a sexta.

A quinta linha marca, afirma o sinólogo, o retorno da beleza à natureza, deixando para trás a esfera humana. É o que estaria contido no excerto “Graciosidade nas colinas e nos jardins”. Em consonância com a lei do Tao, e com o Budismo chinês, tem-se o descarte definitivo do acessório, do elemento que explica, do elemento que descreve. “Surge à tona, cada vez mais, o grande silêncio, o Nada que forja toda a existência.” Wilhelm observa que foi essa a mesma orientação a dar origem à pintura paisagística chinesa. Nesta pintura, a paisagem emerge “como a derradeira tendência à simplicidade, semelhante à ‘Graciosidade nas colinas e jardins’”. (1995, p. 55-56)

A última linha do hexagrama, para além de reforçar a premência da beleza desprovida de qualquer pretensão externa, anuncia sua transfiguração em esplendor oculto, em beleza que já não é visível, que atua apenas como potencialidade; essa beleza constitui para a China, segundo afirma Wilhelm, “a culminância da arte”. Difícil de ser verdadeiramente compreendida, Wilhelm busca explicá-la citando a relação do poeta chinês T’ao Tüan Míng com sua cítara sem cordas:

O poeta chinês T’ao Yüan Míng possuía uma cítara sem cordas. Ele passava a mão por seu instrumento, dizendo: ‘Só a cítara sem cordas pode expressar as derradeiras emoções do coração’. Pois na China, tocar cítara é considerado a arte suprema, a expressão da alma, quando ressoam os sons que já deixaram de soar. Uma vez tocada a nota, os dedos acariciam as cordas, criando vibrações que já não se podem ouvir com os ouvidos. Mas quando os amigos se reúnem, cada qual transmite aos outros as emoções de seus corações através desses sons inaudíveis. As linhas, as orientações, a coordenação modeladora da arte, passam aqui da esfera visível ao âmbito do invisível. Onde elas começam a desaparecer, onde o transitório se converte em símbolo, onde o insuficiente, o inalcançável se torna um fato, é o momento em que a arte chinesa ingressa na eternidade, irrompe no reino celestial. (1995, p. 56)

2.4.2. As linhas de P’i, os passos de GH

Não quero a beleza, quero a identidade.

GH

Na hesitante narração de GH, o relato do terrível e desejado encontro com o neutro, com a identidade, com a “realidade tão maior”, é acompanhado das descrições de todo um sistema de vida do qual a narradora, para tal, se despede. Muito marcado, segundo suas confissões, pelo susto que lhe é viver, pelo seu medo de viver (n) agora, no núcleo, no neutro, tal sistema caracteriza-se, justamente, por quaisquer expedientes que a afastem da identidade, como a falsa humanização e os sentimentos (ou as “sentimentações”) de esperança e de beleza.

No romance, a recorrente menção à beleza atesta sua peculiar importância ao divisar os termos em que GH segue, desta, desprendendo-se, tanto no que concerne ao novo mundo que se lhe configura quanto às palavras escolhidas para narrar a

experiência de que ele resulta. Em outras palavras: a beleza, negada, perpassa narração e narrativa, é um tópico que dá corpo à paixão *de* GH e à paixão *segundo* GH.

Wilhelm, na detalhada análise que empreendeu do hexagrama P'i, observou que as palavras que acompanham as suas seis linhas evidenciam o caminho em que se vai progredindo na arte. Na narrativa *A paixão segundo GH*, sob o epíteto da beleza, vê-se também uma progressão em muitos aspectos correlata a essa do hexagrama, conforme buscaremos sustentar.

Assim, logo no início do romance, na busca por narrar o inenarrável, aquilo a que apenas chama “mas sem saber-lhe o nome” (LISPECTOR, 1996, p. 14), GH despoja-se do desejo de beleza aparente; abandona o incômodo de que o que diga ou escreva seja ridículo, esteja fora de um sistema de bom-gosto. Segundo narra, está justamente neste despreendimento a primeira liberdade que pouco a pouco a toma, no que concerne não só à estética mas também à vida.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme pobreza da coisa dita. Mal a direi e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! Mas é preciso também não ter medo do ridículo, eu sempre preferi o menos ao mais por medo também do ridículo: [...]

Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom-gosto: escrevi ‘vagalhões de mudez’, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse ‘vagalhões de mudez’, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom-gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não rezear a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. E essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura. (LISPECTOR, 1996, p. 14)

Notamos, no excerto acima, semelhanças com as linhas 1 e 4 do hexagrama da Graciosidade, uma vez que a linha 1, conforme se apresentou, responde pela advertência de, no exercício da arte, despojar-se do simples ornamento, enquanto a linha 4 mostra o instante em que esta percepção acerca do plano estético estende-se para a vida diária.

Na 5ª linha, a beleza deixa a esfera humana, retornando à natureza. Aqui, é mister retomar, Wilhelm se refere à pintura paisagística chinesa, de orientação budista, materialização da “derradeira tendência à simplicidade”. Segundo Wilhelm, essa arte “descarta cada vez mais o acessório, principalmente o elemento que a explica, que a descreve. Surge à tona, cada vez mais, o grande silêncio, o Nada que forja toda a existência.” (1995, p. 56) Em GH, o Nada, o grande silêncio, encontra via de acesso não na resplandecente beleza da natureza, mas no lado imundo daquilo que é também natureza: a barata.

No capítulo 15 do romance, GH anuncia já ter saído daquela que era sua esfera humana, pondo-se a caminho do irredutível, viabilizado pela natureza tão maior da barata com quem se defrontava no quarto de Janair. E nessa atmosfera do imundo, da

natureza, do nó vital que liga todas as coisas, a beleza consiste na ausência daquele outro tipo de beleza, humanizada, sob cuja égide vivera GH.

O meu medo era agora diferente: não o medo de quem ainda vai entrar, mas o medo tão mais largo de quem já entrou. [...] Pois foi com minha temeridade que olhei então a barata. E vi: era um bicho sem beleza para as outras espécies. [...] A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa – perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo: eu só via fatos e coisas. Sabia que estava no irredutível, embora ignorasse qual é o irredutível. [...] A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava. (LISPECTOR, 1996, p. 62- 63)

Pouco antes, GH parece também aludir a prerrogativa e a imagem semelhantes às constantes da linha 3. Tal linha, na análise de Wilhelm, conforme já se apresentou, evidencia o perfeito e fugaz instante em que forma e conteúdo se conjugam, desencadeando a “beleza úmida e clara”, tornando a obra de arte absolutamente “transparente”. (1956, p. 54) Ainda no preâmbulo, GH, em sua busca tormentosa pela forma, anuncia, para que a atinja, necessitar fingir escrever a alguém que lhe segure a mão. De modo similar, enquanto a linha 3 do hexagrama da Graciosidade aponta a **transparência** que se sucede ao perfeito arranjo entre forma e conteúdo, GH fala de um “horror” que, na companhia da mão, se transformará em uma “**claridade**” (bastante peculiar, avessa ao ornamento). Assim, em algum ponto deste processo, a mão que segura poderá ser dispensada, mas sem que o “horror” desapareça:

Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com **horror**. O **horror** será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o **horror** se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o **horror** – o **horror**¹¹ sou eu diante das coisas. (LISPECTOR, 1996, p. 13-14)

Tomando-se esta chave de leitura, neste trecho que finaliza com a definição acerca do horror, palavra muito repetida, parece pertinente levantar duas afirmações na direção de interpretá-lo e de se detalhar possíveis relações de correspondência com a linha 3. A primeira é a de que “horror” é metáfora que condensa, ao mesmo tempo, vida e expressão. O “horror” é não só o que acontecera à GH, mas sobretudo a ausência de palavra que o exprima, que assim o torne compreensível (“só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo”. LISPECTOR, 1996, p.11). A segunda, é a de que a “metamorfose” corresponde ao clarão de que falou Wilhelm, é o fugaz instante da clarificação, que também aterroriza, mas que, transitória que deve ser

¹¹ Destaque nosso.

(como também o adverte o texto da linha 3), cede espaço de volta ao “horror”. “E o horror sou eu diante das coisas”. Ou seja, GH sabe-se - e aqui o reitera sob a metáfora do horror - fadada a narrar o inenarrável, a despeito de sua compreensão.

Entretanto, se daqui se vai ao final da narrativa, vemos que, muito embora o inenarrável subsista, houve um vasto caminho de alegramento. Na verdade, é agora sob o signo de uma alegria mansa que ele existe. O impasse da nomeação se abrandava absolutamente. Partiu-se do “horror”, chegou-se – talvez – à “confiança”:

Com as mãos quietamente cruzadas no regaço, eu estava tendo um sentimento de tenra alegria tímida. Era um quase nada, assim como quando a brisa faz estremecer um fio de capim. Era quase nada, mas eu conseguia perceber o ínfimo movimento de minha timidez. Não sei, mas eu me aproximava com angustiada idolatria de alguma coisa, e com a delicadeza de quem tem medo. Eu estava me aproximando da coisa mais forte que já me aconteceu. [...] Eu me aproximava do que acho que era – confiança. Talvez seja este o nome. Ou não importa: também poderia dar outro. (LISPECTOR, 1996, p. 114)

Seguindo-se o paralelo com as linhas do hexagrama, em que da beleza voltada para a natureza (linha 5) se vai para o nível ascético da arte (linha 6), é importante reforçar que esse caminho de alegramento de GH iniciou-se quando do seu contato – do ato de dizê-lo – com a natureza, imunda, da barata.

Com efeito, a narração desse estado de alegria é repleta de imagens de elevação e de alargamento que se assemelham bastante à leitura que Wilhelm faz da linha 6, sobre a culminância da arte, sobre sua paridade com a “eternidade”, com o “reino celestial”.

Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade. O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - - (LISPECTOR, 1996, p. 115)

2.4.3. Semelhanças nas diferenças: a Aderência e o Aderir

Conforme apresentado ao longo do Capítulo 1, a Aderência é uma prática recorrente na escrita ficcional de Clarice Lispector, ao mesmo tempo em que declarada, pela autora, como um expediente necessário ao início de sua produção. Tomando como base as explicitações da própria escritora, parece lícito definir, em termos simples, que a Aderência consiste em colagem, grude; em termos correlacionais, em uma captação sensitiva, intuitiva da realidade; em uma análise correlacional mais detida, trata-se de uma constante ficcional de sentidos deslizantes: dos acima mencionados a uma metáfora

que resulta em narração, ou que pressupõe a narração em ato, ou que é a própria condição do narrar.

Antes, ou para além, da coincidência entre a metáfora da nebulosa de fogo esfriada em terra e a imagem geral do hexagrama 22, bem como entre os passos de GH e as linhas desse hexagrama, propõe-se sustentar que seu enlace com o *I Ching, o Livro das Mutações*, se dá também nos deslizantes sentidos que, no Clássico, possui a imagem do Aderir, sentidos coincidentes com aspectos afins ao que se tem destacado na escrita clariciana, como o tênue limite entre união e dependência, estruturação, intuição, criação artística.

O trigrama Li surge em 15 dos 64 hexagramas do livro. São eles: o de número 13, Comunidade com os homens; o 14, Grandes Posses; o 21, Morder; o 22, Graciosidade; o 30, Aderir; o 35, Progresso; o 36, Obscurecimento da luz; o 37, A família; o 38, Oposição; o 49, Revolução; o 50, Caldeirão; o 55, Abundância; o 56, O viajante; o 63, Após a conclusão e o 64, Antes da conclusão. Conforme se é possível entrever através dos títulos, os aspectos gerais destes hexagramas são completamente diversos uns dos outros. O trigrama Li lhes é comum e, no interior de suas imagens específicas, assume sentidos deslizantes.

Seus múltiplos significados, afins entre si, deslizam de um para outro em virtude da imagem que o trigrama forma em combinação com o outro que o acompanha. É assim que o mesmo trigrama, Li, pode significar: clareza, distinção, organização, união, reunião, dependência. Pode significar seja a estrutura da obra artística, seja a organização da ordem familiar, por exemplo.

Em síntese, ao mesmo tempo em que, no *I Ching*, o Aderir significa dependência, percepção, clareza, união, ordem, estrutura, diferenciação, reunião, em função de seus atributos em combinação com outros trigramas, destaca-se, aqui, que na poética clariciana, a Aderência, em função seja de um estágio na criação artística, seja de arranjos ficcionais adotados, assume também sentidos analógicos: o alcance da compreensão, a captação intuitiva, a indiferenciação entre forma e conteúdo, o grude, ou dependência, entre personagem e narrador, a condição para se formar ou se narrar a história.

3. Clarice e o *I Ching*: aderências

O Capítulo 3 tem por objetivo apresentar pontos de contato entre o *I Ching* e Clarice Lispector, bem como o que se encontrou a respeito disto nas obras críticas lidas ao longo da pesquisa. Assim, apresenta-se inicialmente, no item 3.1, o exemplar do *Livro das Mutações* que pertenceu à escritora, e que hoje está sob os cuidados do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Com base na consulta a seu acervo realizada no Instituto, o item traz os dados catalográficos do exemplar e informações sobre as marcas de uso que ele contém, como grifos e folhas entre suas páginas.

Sequencialmente, busca-se trazer ligações não explicitadas entre escritos de Clarice e o *I Ching*; os subitens 3.2.1 e 3.2.2 apresentam passagens de algumas crônicas e de *Água viva* nas quais o trabalho de pesquisa identificou referências que coincidem com aspectos que são muito relevantes no conjunto do clássico chinês, são os casos, como se verá, dos números 7, 8 e 9 e da temática “tartarugas”; tais referências serão tão somente apresentadas no que curiosamente dialogam com o *Livro das Mutações*. Ao final deste item (3.2.3), o romance *A paixão segundo GH* é retomado em virtude da similaridade entre os seis traços com os quais se inicia e se encerra e as linhas constitutivas do *I Ching*; neste caso, além da apresentação, propõe-se leitura interpretativa que possa se somar a outras já existentes.

O item 3.3, por fim, localiza os críticos que, em seus trabalhos, escreveram sobre as relações entre a escritora e o *Livro das Mutações*. São contextualizadas e citadas as passagens; estas, como se verá, privilegiam aspectos que diferem das diretrizes deste trabalho de pesquisa. Neste item, são citados Claire Varin, Nádia Battella Gotlib, Benjamin Moser e Carlos Mendes Sousa.

3.1. O *I Ching* de Clarice

O Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, conta com 896 livros que pertenceram à biblioteca pessoal da escritora. O *I Ching* é um deles, ao lado de títulos que lhe são afins, como o *Tao Tê Ching. The way of life* (New American Library, 2ª edição, 08/1957), o *Chinese Horoscopes* (Pan Books, London and Sidney, 1973) e o *Introdução ao Zen – Budismo* (Civilização Brasileira, RJ, 1961), que conta com prefácio de Carl Gustav Jung, tal como o *Livro das Mutações*.

O exemplar de Clarice é de 1961. Trata-se da 2ª edição, em volume único, da tradução da versão alemã, de Richard Wilhelm, para o inglês, realizada por Cary F. Baynes, pela Pantheon Books. Nos Estados Unidos, o livro foi editado pela primeira vez em 1950, e contou com reedições em 52 e em 55, década em que Clarice morou nos EUA; de 1952 a 1959, a escritora morou próximo a Washington, em Chevy Chase. É bem possível, então, que seu contato com o livro chinês tenha se dado neste período.

Segundo Alayde Mutzenbecher, que verteu para o português a versão de Wilhelm, esta tradução de Baynes marca o sucesso do livro no Ocidente:

O *I Ching* começou a ter sucesso no Ocidente nos EUA. Foi a partir da tradução de C. Baines para o inglês, que teve um prefácio de Jung. Sem saber como fazer um prefácio para um aqui-texto como o *I Ching*, Jung resolve perguntar ao próprio *I Ching* se deveria realmente escrever este texto. O prefácio acabou sendo, então, a descrição desta consulta oracular, brilhantemente interpretada por Jung. Seu prefácio talvez seja o que há de mais valioso na tradução de R. Wilhelm. O grande sucesso do *I Ching* no Ocidente começou a partir da versão americana¹².

O *I Ching* de Clarice documenta sua utilização enquanto oráculo, uma vez que, além de vários grifos, possui, entre suas páginas, recortes de papel contendo perguntas formuladas pela escritora e os respectivos hexagramas que as respondem, bem como outros hexagramas simplesmente, avulsos.

Em “Clarice Lispector – esboço para um possível retrato”, Olga Borelli transcreve quatro consultas realizadas por Clarice ao livro chinês, sendo duas delas relativas ao processo criativo da escritora. Estas duas são as que seguem transcritas abaixo:

Como devo fazer meu livro?

Resposta: [hexagrama] 8 de ‘Unidade, Coordenação’.

Que estilo usar?

Resposta:

Escuro, primitivo, implorante.

Se tentar liderar ela se perde.

Mas se segue alguém, acha um guia.

É favorável achar amigos.

A perseverança silenciosa traz boa sorte da beleza e esplendor.

Assim prospera tudo o que vive.

Ação conforme a situação. (BORELLI, 1981, p. 58)

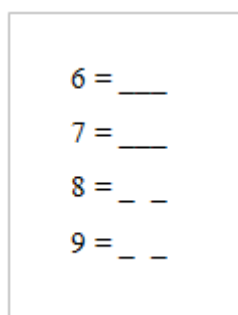
A este último trecho de resposta, Borelli traz uma continuação em itálico que, ao estilo do livro “Clarice Lispector – esboço para um possível retrato”, consiste na segunda voz que o compõe, consiste em um fragmento do punho de Clarice, até então inédito, segundo Borelli. Este fragmento é uma paráfrase resumida da resposta obtida no *I Ching*:

Não estou numa posição independente: atuo como assistente. Isto quer dizer que eu tenho que realizar alguma coisa. Não é sua tarefa liderar – mas sim deixar-se guiar. Se aceita encontra o destino, ‘fate’; com aceitação encontrará o verdadeiro guia.

¹² MUTZENBECHER, em entrevista concedida à Revista *Frater*, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://soulshinexyz.wordpress.com/2010/02/19/entrevista-com-alayde-mutzenbecher/> Data do acesso: 02 de março de 2014.

*Busca sua intimação no 'fate'.
Preciso de amigos e auxílio quando as ideias estão enraizadas.
Se não mobilizar todos os poderes, o trabalho não será feito.
Além do tempo e do esforço, há também um pouco de planejamento. E para
isso é necessário solidão. Tem que estar sozinha. Nessa hora sagrada não
deve ter companheiros, para que a pureza do momento não seja estragada
por ódios e favoritismos.
Esperar pela hora certa do destino e enquanto isso 'alimentar-se com
alegria'. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 58- 59)*

De volta ao exemplar da escritora, ao todo, foram encontrados, precisamente: (a) três papéis contendo perguntas de caráter pessoal seguidas pelas indicações hexagramáticas das respostas; (b) em outros dois papéis, seis hexagramas (dois em um deles; quatro no outro) desacompanhados de qualquer pergunta ou escrito; (c) grifos no livro, no conteúdo de outros seis hexagramas e (d) uma folha sulfite (cuja caligrafia sugere ser de alguma secretária da escritora) contendo uma espécie de resumo explicativo do uso oracular do *Livro das Mutações*, uma vez que esta folha contém a palavra “Interpretação” como título, as anotações “começar de baixo para cima e tirar a sorte seis vezes” e a indicação das correspondências entre os números 6, 7, 8, 9 e o tipo de linha que lhes pertence (se “partida” – yin – ou se “inteira” – yang) segundo a quantidade de “caras” e “coroas”. Ao lado dessas anotações, a folha contém doze hexagramas com os números 6, 7, 8 ou 9 ao lado de cada uma das seis linhas que os compõem. (e) Por fim, na última página do livro, encontra-se ainda a seguinte anotação indicativa:



6 = ___
7 = ___
8 = _ _
9 = _ _

Figura 3.1: anotação presente no exemplar do *I Ching* que pertenceu à Clarice Lispector.

Exclusivamente os números 6, 7, 8 e 9, conforme se fundamentará no item seguinte, identificam as linhas dos hexagramas do *I Ching*, e é através do lançamento, seis vezes, de três moedas que se chega ao hexagrama que contém uma combinação desses números, às vezes de um só deles, às vezes de todos, a depender do resultado dos lançamentos, justamente. Em uma prática mais antiga, a consulta se dava não com as moedas mas com a utilização de 50 varetas de caule de milefólio, o que é detalhadamente descrito no romance de Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*.

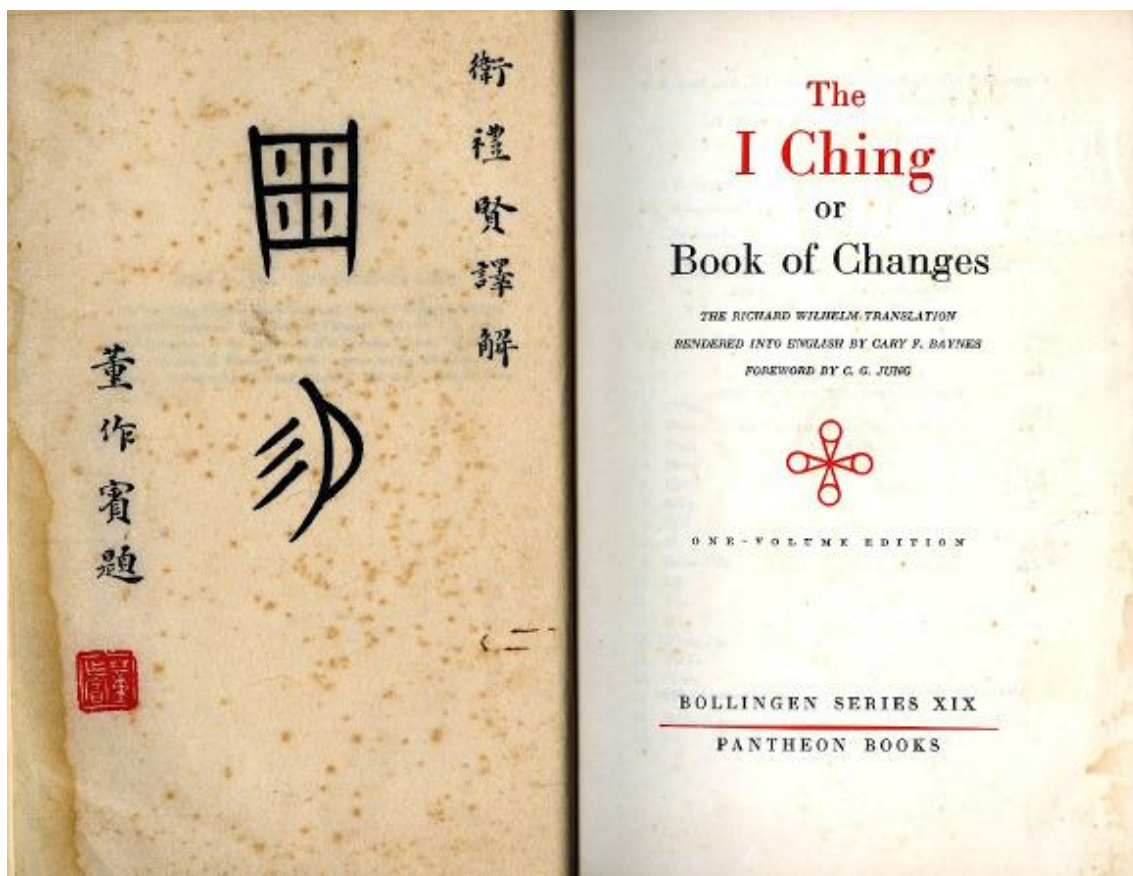


Figura 3.2: imagem do exemplar do *I Ching* que pertenceu à Clarice, e que se encontra, hoje, no acervo da escritora junto ao Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.



Figura 3.3: folha de agenda, contendo consulta ao *I Ching*, presente em meio às páginas do exemplar de Clarice. A imagem acima, assim como a anterior, foram extraídas do site do Instituto Moreira Salles.

3.2. O *I Ching* e Clarice

Não tendo sido encontrados, no conjunto de escritos e entrevistas da escritora até hoje publicados, referências diretas, explícitas, ao *Livro das Mutações* (exceto a referida paráfrase transcrita por Olga Borelli), o presente item irá, essencialmente, apresentar algumas aproximações plausíveis entre aspectos do *I Ching* e algumas narrativas de Clarice.

3.2.1 Sobre os números 7, 8 e 9

Em três excertos de escritos de Clarice os números 7, 8 e 9 surgem anunciados como sendo de esfera íntima e secreta. Isso ocorre na crônica “Você é um número”, publicada em 07 de agosto de 1971, no *Jornal do Brasil*, e em duas passagens de *Água viva*, de 1973.

No último parágrafo da crônica, que consiste em crítica a uma espécie de desumanização que o excesso de classificações numéricas pode causar, a escritora coloca:

Vamos ser gente, por favor. Nossa sociedade está nos deixando secos como um número seco, como um osso branco seco exposto ao sol. Meu número íntimo é 9. Só. 8. Só. 7. Só. Sem somá-los nem transformá-los em novecentos e oitenta e sete. Estou me classificando como um número? Não, a intimidade não deixa. Vejam, tentei várias vezes na vida não ter número e não escapei. O que faz com que precisemos de muito carinho, de nome próprio e de genuinidade. Vamos amar que amor não tem número. Ou tem? (LISPECTOR, 1999a, p. 366)

Já em *Água viva*, em um início de parágrafo, a narradora declara:

Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmago dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal. E sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoroço de abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor – lento desmaio. (1998a, p. 30)

Algumas páginas adiante, no meio de um extenso parágrafo, tem-se a repetição dessa mesma declaração, em estrutura frasal similar ao que se viu na crônica “Você é um número”, embora, em relação a ela, haja uma alternância na sequência numérica:

Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Se tudo isso existe, então eu sou. (1998a, p. 41)

Os números 7, 8 e 9, ao lado do 6, são os algarismos com os quais se identifica as linhas dos trigramas e dos hexagramas do *I Ching*, conforme esclarece Wilhelm, acerca das linhas yang (“positivas”) e yin (“negativas”), respectivamente:

linhas positivas móveis são designadas pelo número 9 e linhas negativas móveis pelo número 6. As linhas que não são móveis funcionam apenas como material de estruturação do hexagrama, sem um significado intrínseco seu, e são representadas pelos números 7 (positivas) e 8 (negativas). (WILHELM, 2006, p. 6)

Assim, no *I Ching*, 6 e 8 representam a linha yin, “partida”, “negativa”, também conhecida como “maleável”, enquanto 7 e 9 representam a linha yang, “inteira”, “positiva”, também conhecida como “firme”, sendo que, no fluxo das mutações, a linha 6 se transforma em 9 e vice versa, uma vez que são as únicas móveis.

Se nos valermos desta associação entre os dois tipos de linhas e os quatro algarismos (o que pode ser visto na figura 3.3, que traz consulta realizada por Clarice), essas referências numéricas presentes na citada crônica e em *Água viva* possibilitam-nos a identificação de dois trigramas do *I Ching*, cujas estruturações, assim como a dos hexagramas, se dão de baixo para cima. Nesses termos, a sequência 9, 8, 7 equivale ao trígama Li, enquanto a sequência 9, 7, 8 equivale ao trígama Tui, conforme representações abaixo:

Trígama Li, o Aderir	Trígama Tui, a Alegria
___ 7	__ 8
__ 8	___ 7
___ 9	___ 9

Na direção do que afirmou Clarice na crônica “Você é um número”, a edificação trigramática ou hexagramática se dá com o isolamento desses algarismos. Eles não se somam e não formam outra numeração, como, nos casos acima, novecentos e oitenta e sete ou novecentos e setenta e oito. Cada um, em específico, representa uma linha yin ou yang que, reunidas, formam trigramas e hexagramas. Não obstante, nem a narradora de *Água viva* nem Clarice, na crônica, reitera-se, fazem menção ao conjunto de linhas do clássico chinês; ao contrário, as citadas sequências numéricas são apresentadas com o invólucro do mistério, ao serem tratadas como íntimas e secretas.

3.2.2 Do bestiário de Clarice: a tartaruga

São muitos os animais que compõem o bestiário da extensa produção clariciana. Dentre eles, cavalos, galinhas, baratas, cachorros e búfalo ocupam lugar de destaque, seja pela frequência com que aparecem, seja pela carga expressiva que carregam.

Outros ocupam posição ou apreciação mais pontual, como o coelho e o peixe – que protagonizam dois livros infantis da escritora – ou macacos, do conto homônimo de *A legião estrangeira*, ou ainda corujas, gatos e tartarugas, citados em crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*.

A tartaruga, animal que comporta importantes sentidos na China e no *Livro das Mutações*, em específico, é citada em três crônicas da escritora, compondo referências

tanto marginais, que afetam indiferença pelo animal, quanto relevantes, porque, em um segundo momento, retomadas em assumido interesse.

Na crônica “Bichos (1)”, publicada em 13 de março de 1971, Clarice declara desinteresse pela tartaruga; dela destaca sua extrema antiguidade:

Da lenta e empoeirada tartaruga carregando seu pétreo casco, não quero falar. Esse animal que nos vem da era terciária, dinossáurico, não me interessa: é por demais estúpido, não entra em relação com ninguém, nem consigo próprio. O ato de amor de duas tartarugas não deve ter calor nem vida. Sem ser cientista, aventurei-me a prognosticar que a espécie vai daqui a poucos milênios acabar. (LISPECTOR, 1999a, p. 333)

Já em 17 de abril do mesmo ano, no último parágrafo da crônica “Ao correr da máquina”, a escritora volta a se reportar a tartarugas, confirmando sua ancestralidade mas, dessa vez, acusando interesse em sobre ela saber e sobre ela escrever:

Voltei. Estou agora pensando em tartarugas. Quando escrevi sobre bichos, disse, de pura intuição, que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim a ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou escrever sobre tartarugas. Elas me interessam muito. Aliás, todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento. Parece que, se fomos modelados, sobrou muita matéria energética e formaram-se os bichos. Para que serve, meu Deus, uma tartaruga? O título do que estou escrevendo agora não devia ser Ao correr da máquina. Devia ser mais ou menos assim, em forma interrogativa: e as tartarugas? E quem me lê se diria: é verdade, há muito tempo que não penso em tartarugas. Agora vou acabar mesmo. Adeus. Até sábado que vem. (1999a, p. 342)

Em pouco mais de um mês, na crônica “Máquina escrevendo”, de 29 de maio, Clarice reitera sua curiosidade pelo animal ao reescrever trecho da crônica em que o abordara e ao escrever a tradução do trecho de um livro sobre tartarugas que lhe fora emprestado, conforme ela própria relata no texto:

Já falei aqui sobre tartarugas. Escrevi o seguinte: [...].
Esqueci de dizer que acho a tartaruga inteiramente imoral.
Alguém, adivinhando que era falso meu não-interesse por tartarugas, emprestou-me um livrinho sobre elas, em inglês. Eis um trecho traduzido desse livrinho:
“As tartarugas são répteis raros e antigos. Seus ancestrais apareceram pela primeira vez há uns 200 milhões de anos, muito antes que os dinossauros. Enquanto estes animais grandes há muito tempo se extinguíram, as tartarugas, com sua forma estranha e sem beleza, conseguiram sobreviver, e têm permanecido relativamente imutáveis pelo menos durante 150 milhões de anos.”
Sem o casco, sem a cabeça, arfando, para cima, para baixo, para cima, para baixo. Com vida.
Como compreender uma tartaruga? Como compreender Deus?
O ponto de partida deve ser: Não sei. O que é uma entrega total. (1999a, p. 348)

O enfim declarado interesse de Clarice pelas tartarugas fica ainda marcado pela atmosfera de mistério que o envolve (ainda que de um mistério pinçado mais na irreverência do que na gravidade), oriunda, minimamente, de quatro fatores: das evasivas em torno desse interesse; da proximidade temporal com que a temática é retomada; de um interesse negado e depois assumido; da interrogação que parelha tartaruga e Deus.

O verbete “Tartaruga” que consta do Dicionário dos Símbolos, traz, nos seguintes termos, a simbólica importância desse animal sobretudo para a antiga nação chinesa:

Pela sua carapaça, redonda como o céu na parte superior – o que a torna semelhante a uma cúpula – e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo: constitui-se por si mesma numa cosmografia; como tal, aparece no Extremo Oriente, entre os chineses e japoneses [...]. E, entre a cúpula e a superfície plana do seu casco, a tartaruga torna-se também a mediadora entre céu e terra. Por esta razão possui os poderes de conhecimento e de adivinhação: são conhecidos os processos de adivinhação da China antiga, baseados nos estudos dos estalidos provocados sobre a parte plana do casco da tartaruga (terra) pela aplicação do fogo. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008, p. 868 – 869)

Vale lembrar que Murilo Mendes, em seu bestiário presente no “Setor Microzoo”, de *Poliedro*, inicia justamente com referência chinesa a definição que traz acerca do animal: “A tartaruga vera e própria quase não existe: existe em sua carapaça. É com esta que, segundo os antigos chineses, a tartaruga sustenta o céu” (MENDES, 1972, p.9). No que diz respeito à história do *Livro das Mutações*, consta que o imperador Fu Shi teria extraído os oito trigramas constitutivos do *I Ching* dos desenhos octogonais presentes no casco de uma tartaruga que ele observava. Ademais, o trígama Li por ser formado por uma linha yin (partida) entre duas yang (inteiras), conforme se viu no capítulo anterior, é simbolicamente associado aos animais que de algum modo guardam essa representatividade, de um elemento oco em seu interior, como é o caso da tartaruga.

O Aderir é o fogo, o sol, o raio, a filha do meio. Significa armaduras e elmos, lanças e armas. Entre os homens, refere-se aos que têm o ventre dilatado. É o signo do seco. Significa o jaboti, o caranguejo, o caracol, o molusco, a tartaruga. (WILHELM, 2006, p. 214)

3.2.3 Sobre os seis traços iniciais e finais de *A paixão segundo GH*

Na primeira nota à edição crítica de *A paixão segundo GH*, Benedito Nunes identifica os seis traços que abrem e fecham o romance como sendo um recurso estilístico semelhante à vírgula e aos dois pontos usados no início e no final de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, romance posterior da escritora, publicado em 1969. Em *A paixão segundo GH*, “os travessões”, segundo Nunes, “marcam a ruptura de GH com seu mundo”; em *Uma aprendizagem*, “a pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como Clarice Lispector alcança os limites das normas de enunciação e cria uma estrutura semântica complexa” (1996, p. 9). Ao lado dessa

pertinente leitura, o que nos parece coerente acrescentar é que no romance *A paixão segundo GH*, em específico, os seis “travessões” podem ser cifra das complexas representações das “linhas” (yin e/ou yang) constitutivas dos hexagramas do *I Ching*. Isto porque, concretamente, Clarice dispôs no espaço, horizontalmente, seis linhas que, na vertical e tomando-se como base o *Livro das Mutações*, formariam o hexagrama 1, o Criativo. Este hexagrama tem, como alguns de seus complexos atributos, a energia, o tempo e o movimento, aquilo que, portanto, não tem forma definida, e que representa também origem e duração:

sua imagem é o céu. Sua força nunca é limitada por condições determinadas no espaço e por isso é concebida como movimento. O tempo é a base desse movimento. Portanto, o hexagrama inclui também o poder do tempo e o poder de persistir no tempo, ou seja, a duração. (WILHELM, 2006, p. 29)

A partir da perspectiva de leitura aqui adotada, aventamos a hipótese de que, cifradamente, Clarice Lispector localizou sua narrativa entre 12 linhas, seis ao início, seis ao final, como símbolos, ou cifras, da origem e da duração da obra. Seu primeiro parágrafo atesta justamente a busca por um princípio, por um início; trata-se, o sabemos, da tormentosa busca pela forma, pelo modo de se instaurar o ato de narração, tributário da compreensão de sua experiência mística:

- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi. [...] (LISPECTOR, 1996, p. 9)

Em contrapartida, seus dois últimos parágrafos atestam a duração, resultante da brandura a que se chegou, da aceitação tácita de um não entendimento:

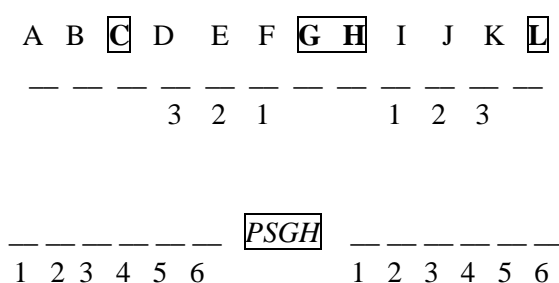
Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade. O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - - (LISPECTOR, 1996, p. 115)

Entendemos como correlata da duração (atributo do Criativo) a extensa “atualidade simultânea” de que, sem susto, fala GH, a mesma que, no início da história, afirma ser a carne infinita uma visão dos loucos (“Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos [...]”; 2006, p. 11).

E se, ainda, a complexa constituição artística, segundo o *Livro das Mutações*, consiste no instante em que o “fluir do tempo é captado e revestido de forma”, tal como se viu no item 2.3, sobre o hexagrama P’i (resultante da mutação do hexagrama T’ai,

formado, justamente, pelos trigramas Céu e Terra), propomos que Clarice, à sua maneira simbólica, ao deitar, no horizonte, doze linhas e entremeá-las com uma narrativa, opera a junção entre espaço e tempo, em cujo exato meio, ou núcleo, estaria então a obra. Reforçando-se, um dos atributos centrais do trígama Terra é o espaço, enquanto do trígama Céu, como se tem visto, é o Tempo.

Ettore Finazzi Agrò, na leitura comparativa que fez entre o romance de Clarice e o de Guigo Morselli, *Dissipatio H.G*, identifica nas contíguas iniciais da protagonista, GH, uma nuclearidade em relação às letras C e L, devido às posições que elas ocupam no abecedário. Saltando-se três letras de cada lado, direita e esquerda, chega-se de CL a GH, o núcleo. Assim, a análise ‘criptográfica’ do diagrama atesta, segundo Agrò, “a dupla projeção (do *nomen* ao *genus* e vice versa) nele ocultada” (AGRÒ apud SOUSA, 2012, p. 568). Acorados no *I Ching*, e na esteira dessa leitura de que entre as iniciais do nome da autora estão as da personagem, propomos também que entre as junções, simbólicas, de espaço e tempo, está a obra, que seria a materialização do fluir do tempo. Em tempo, retome-se aqui a semelhança entre a fala de Rodrigo SM e uma das etapas do processo de mutação do hexagrama T’ai no Hexagrama P’i. Neste: “o fluir do tempo foi captado e revestido de forma”; no romance: “captei o espírito da língua, assim, às vezes a forma é que faz conteúdo”. Se a captação do fluir do inefável só pode se dar mediante um revestimento que a permita, é como se a obra, “nuclear” às doze “linhas”, tivesse se formado a partir delas. Em outras palavras: é como se as linhas metaforizassem o contorno, ou o enformamento, da obra, do conteúdo a ser sequencialmente constituído.



3.3. O *I Ching* e Clarice segundo a crítica

Em “Línguas de Fogo. Ensaio sobre Clarice Lispector”, a crítica literária canadense Claire Varin aborda o *I Ching* na vida de Clarice. Sua abordagem, contudo, não privilegia o aspecto estético do livro chinês; pauta-se no nível oracular do *Livro das Mutações*.

O *I Ching*, livro antigo de sabedoria e adivinhação chinesa, a nutria. Consultava-o como atestam os desenhos de hexagrama encontrados entre seus manuscritos. Perto da virada do ano, tinha o hábito de interrogar o oráculo: ‘Que atitude devo tomar em 1976? Que é que me espera nessa

ano?'; 'Terei sublimity, ousadia, perseverança?'; 'Como devo fazer meu livro?'; ['Posso escrever só para mim?']; ['Como me renovar?']; 'Que é que devo fazer?'; ['Que mudança vai haver em minha vida?']; ['Vou ficar assim para o resto de minha vida?']. O I Ching confirma a necessidade de se inspirar dos escritos dos outros. Em resposta à pergunta: 'Que estilo usar?', recebe este julgamento que parafraseia em certas horas: 'Escuro, primitivo, implorante.' Se tentar liderar ela se perde. Mas se segue alguém, acha um guia. É favorável achar amigos [literatura alheia como inspiração]. A perseverança silenciosa traz boa sorte. Dar beleza e esplendor [:] assim prospera tudo o que vive. Ação conforme a situação. Não estou numa posição independente: atuo como assistente. Isto quer dizer que eu tenho que realizar alguma coisa. Não é sua tarefa [querer] liderar – mas sim deixar-se guiar. Se aceita encontra o destino, 'fate', com aceitação encontrará o verdadeiro guia. Busca sua intimação no 'fate'. Preciso de amigos e auxílio quando as ideias estão enraizadas'. (VARIN, 2002, p. 95)

Em relação aos anunciados números 9, 7 e 8, ou 9, 8 e 7, Varin não os relaciona às linhas do *I Ching*. A estudiosa detém-se especialmente na simbologia do 7:

O 7 estaria no coração dos números secretos daquela que, aos 7 anos, já contava histórias que enfeitavam? 'Mas 9 e 7 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmagos dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal' (AV, 38). Por que esta insistência? 'Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Se tudo isso existe então eu sou' (AV, 53). O sete: símbolo universal do espaço – tempo em movimento e, para os hebreus, da totalidade humana; metáfora do eu que é: 'A escritora falida abriu o seu diário encadernado de couro vermelho e começou a anotar assim: '7 de julho de 1974. Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu! [...]'' (OEN, 69). Sete vezes eu, dia 7 do 7º mês de 1974, no único texto em que aparece justamente à queima – roupa um personagem judeu e a Torá. (VARIN, 2002, p. 108)

Nádia Battella Gotlib, em "Clarice Lispector, uma vida que se conta", não chega a trazer informações sobre consultas oraculares ao livro chinês. Sobre esta esfera dos interesses de Clarice são mencionadas as consultas a uma cartomante e outros aspectos identificados como supersticiosos:

[...] há hábitos seus ligados a superstições e credices. Acreditava no poder de certos números, como o 5, o 7 e o 13. Pedia a Olga Borelli, que lhe datilografava os textos, parágrafo na página 13. Acreditava em certos avisos, sob a forma de sinais, como folhas secas caindo e penas de pombo lhe aparecendo inesperadamente. Ia com certa regularidade a uma cartomante que se chamava d. Nair e morava no Méier. (GOTLIB, 1995, p. 533)

Benjamin Moser, na obra "Clarice," cita este mesmo interesse excêntrico por números místicos e nomes ocultos, embora destaque seu alcance mais amplo:

[...] seu interesse por matemática refletia sua preocupação mais ampla com a abstração e sua conexão com o divino. [...] havia mais em seu interesse pela numerologia do que jogos supersticiosos. 'Minha paixão pelo âmagos dos

números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal’ era, assim como as meditações sobre o pronome neutro ‘it’, um desejo de verdade pura, neutra, inclassificável e além da linguagem, que era a realidade mística última. Em suas últimas obras, meros números são fundidos com Deus, agora sem a matemática que os amarra, um ao outro, para lhes conferir um significado sintático. Em si mesmos, os números assim como as pinturas que ela criou no final da vida, eram puras abstrações, e como tal se conectavam com o mistério fortuito da própria vida. Em sua obra-prima abstrata e tardia *Água viva* ela rejeita o significado que a matemática de seu pai oferece e elege em vez disso o mero número sem adornos. ‘Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar direto da placenta. (MOSER, 2009, p. 123)

Moser não estabelece qualquer relação entre aqueles números específicos e o *I Ching*. Sobre este, capítulos adiante, faz referência apenas oracular:

[...] 1976 parecia se prenunciar como um ano melhor. Antes de ele começar, consultou o *I Ching*. ‘Que atitude devo tomar em 1976?’, ela perguntou ao antigo texto chinês. ‘Que é que me espera nesse ano?’

Resposta: 42. ‘Ganho’.

Como devo fazer meu livro?

Resposta: 8 de ‘Unidade, Coordenação’.

Terei sublimity, ousadia, perseverança?

Resposta: 55. ‘Abundância’.

O livro estava certo, na aparência. Ela teria uma ‘abundância’ de reconhecimento, amplamente difundido e sustentado, algo que ao longo de sua vida tinha vindo apenas em fragmentos fugazes. (MOSER, 2009, p. 525)

Em “Clarice Lispector. Figuras da Escrita”, Sousa aborda uma única vez a relação de Clarice com o *I Ching*. A tônica de sua abordagem recai sobre um dos recursos estilísticos recorrentes na escrita da autora: as interrogações.

Sobre as interrogações há uma curiosa linha que, da ordem do biografema à do traço gráfico, merece toda atenção. No que toca ao insaciável desejo de conhecer, esse participar na interrogação do futuro torna-se visível sobretudo na fase final, através da consulta de cartomantes ou através da prática corrente de consulta das cartas, como é o caso do *I-Ching*, que deixa vestígios em muitos dos manuscritos dessa última fase. Em alguns dos manuscritos, as marcas encontram-se só no grafismo, os traços que resultam da interrogação, mas na própria interrogação formulada, como por exemplo: “-Pergunto se vão me chamar para trabalhar [com a...?]”, “-Vou ficar assim para o resto da minha vida?” Os travessões consubstanciam as interrogações, assim como os algarismos, resultantes da contagem, substituem as interrogações proliferantes. (SOUSA, 2012, p. 140-141)

Como se pode notar, ao se reportar ao *I Ching*, Sousa incorre em alguns equívocos. Associar o livro ao uso de “cartas” e “à contagem numérica” são dois deles. Como se viu anteriormente, nem este material, nem esta prática de contagem fazem parte da consulta oracular ao livro. Outros dois são afirmar que os algarismos

substituem as interrogações e identificar como sendo apenas “grafismo” os traços resultantes das perguntas, enquanto estes traços são, na verdade, as linhas yin e/ou yang constitutivas do hexagrama que, formado, figura uma imagem-resposta ao consulente. Além disso, o exemplar que pertenceu à Clarice, editado em 1961, bem como o fato do livro ter sido vertido ao inglês, pela primeira vez e com bastante sucesso, na década de 50, quando ela morava em Washington, indicam que o contato da autora com o *I Ching* não se circunscreve na “fase final” da escritora, como sugeriu o crítico.

Por fim, embora não se trate de um estudo crítico, é pertinente aludir também ao texto com o qual Antônio Xerxenesky, no blog do Instituto Moreisa Salles, apresenta parte do Acervo Clarice Lispector; Xerxenesky coloca o *I Ching* no rol das leituras inusitadas da escritora, quase irreverentes, distantes da natureza de sua produção ficcional:

Quando pensamos nos livros que formam a biblioteca de um escritor, imaginamos em primeiro lugar obras que o tenham influenciado como autor, ou que ao menos dialoguem com sua produção ficcional. Ao especular sobre como seria a estante de livros de Clarice Lispector, um leitor poderia supor a presença de romances de Virginia Woolf, contos de Katherine Mansfield... e, de fato, na biblioteca de Clarice, que está no Acervo do IMS, as duas modernistas marcam presença.

Inesperado é encontrar várias obras de temática budista, como Introdução ao zen-budismo, ‘*O zen e o infinito*’ e ‘*O livro tibetano dos mortos*’. O interesse da autora pela filosofia oriental fica evidente ao manusearmos seu exemplar do ‘*I Ching, o livro das mutações*’, texto chinês clássico que, entre outras coisas, também serve de oráculo.

Clarice deixou vários papéis com rascunhos para cálculos de respostas fornecidas pelo ‘*I Ching*’. Algumas das perguntas estão rabiscadas, como ‘Qual é o meu futuro de um modo geral?’. Curiosamente, esse questionamento está numa folha de agenda datada de 10 de dezembro de 1974, aniversário de 54 anos da autora.

Também não se imaginaria Lispector comprando o guia nutricional ‘*Let’s eat right to keep fit - Vamos comer bem e manter a forma*’, de Adelle Davis, ou o guia de exercícios ‘*Exercise and keep fit - Exercite-se e fique em forma*’, de Terry Hunt¹³.

Conforme se tem evidenciado ao longo deste trabalho, existe uma dimensão estética no *Livro das Mutações*, para muito além de sua função de oráculo, que não foi devidamente considerada pelos críticos referenciados acima. E principalmente, segundo as proposições desta pesquisa, os citados críticos não consideraram ligações de Clarice Lispector com o *I Ching* fora de seu âmbito oracular.

¹³ “Livros que talvez você nem imagine que Clarice tinha”, disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/Posts/index/18>. Data do acesso: 02 de março de 2014

4. Do dorso à cauda do tigre: na trilha de confluências

No Capítulo 4, apresenta-se a tese proposta por este trabalho de pesquisa, o entremeio no qual visa a se localizar. Trata-se da proposição de que o ato de narração da personagem GH deflagra uma apropriação intuitiva e estética de princípios do *I Ching*, por parte da escritora. Permitem chegar a este ponto, por sua vez, os elementos trabalhados nos capítulos anteriores e, essencialmente, a crítica de Benedito Nunes, no brilhante destaque que dá, por uma vertente (a da crítica existencialista), ao drama da linguagem em Clarice, ao paradoxo egológico em torno dele, ao *pathos* da escrita, que atingem seu paroxismo no romance *A paixão segundo GH*, e, por outra (a da pontual abordagem crítica sobre a ascese mística da personagem) às relações estéticas entre o romance e a mística oriental.

A presente tese incide nesse espaço vazio, pleno de sentido, circundado pelas abordagens de Nunes. Onde o crítico identifica a instauração do *pathos* da escrita propõe-se a presença da Aderência e, neste caso, sua correlação com a concepção chinesa de arte expressa no *I Ching*, ou seja, sua correlação com a mística oriental chinesa veiculada pelo *Livro das Mutações*. Por outro caminho, mas sem citar o *I Ching*, Nunes apresentou a dimensão estética que a mística oriental assume no romance. Assim, o presente trabalho visa a se colocar como confluência dessas abordagens, visa a fazer afluir para um mesmo ponto o *pathos* como exemplo de Aderência e, ao mesmo tempo, atribuir a esta a dimensão mística e estética que lhe parece devida.

Diante disto, o item 4.1 tem por objetivo apresentar o ciclo místico de GH segundo Benedito Nunes, destacando o fato do crítico não ter mencionado o *Livro das Mutações* e evidenciando onde, nos espaços preparados por Nunes, o *I Ching* poderia entrar. De maneira correlata, o item 4.2 propõe mostrar como a Aderência, do modo como o trabalho a definiu, opera no percurso, analisado por Nunes, que vai da paixão à compaixão. Valendo-se de um hexagrama como modelo, o breve item 4.3 traz uma descrição da maneira como são compostos os textos que acompanham as imagens hexagramáticas do *I Ching*; a finalidade é cotejá-lo, de modo geral, à escrita comumente empregada por Clarice e, sobretudo, a uma pontual apreciação estilística de Nunes (constante da nota filológica da edição crítica de *A paixão segundo GH*, por ele organizada); apoiado no modelo musical, as observações que Nunes faz acerca da escrita de Clarice guardam notória paridade com a estilística textual do *I Ching*, conforme se pretende mostrar.

Por fim, e ponto de paragem da tese, o item 4.4 tem por objetivo reunir em torno de Clarice Lispector outras referências significativas, para além do que se viu no Capítulo 3, acerca do *I Ching* e de algo também por ele engendrado, a inscrição ideogrâmica. Em um segundo momento, dentro deste mesmo item, visa-se a acrescentar referências dessa mesma ordem que gravitaram, também, em torno de Benedito Nunes.

4.1. O ato narrativo de Clarice Lispector, em *A paixão segundo GH*, na trajetória da mística chinesa

Benedito Nunes analisou o ciclo místico completado pela personagem GH bem como o inevitável misticismo da linguagem lançada na escrita deste percurso. Em alguns momentos de sua análise, como se verá, Nunes destaca a mística oriental chinesa, sem, contudo, abordar o *I Ching*, o *Livro das Mutações*. O crítico faz referência ao *Tao te King*.

As origens tanto do *Livro das Mutações* quanto do *Tao te King* remontam ao antigo período dos Reinos Combatentes, que antecedeu a unificação da China. A autoria desta obra, também conhecida como o *Livro das Virtudes*, é atribuída a Lao Tsé; segundo a tradição, o livro é a principal fonte do Taoísmo, corrente do pensamento chinês que também tem no *I Ching* uma de suas referências, conforme se viu no Capítulo 2 e conforme contextualiza, também, o sinólogo Françoise Cheng, ao abordar a imprescindibilidade de se considerar a cosmologia chinesa no ato de interpretação da antiga arte da China, sobretudo da poesia:

Nos parece imprescindible examinar un aspecto fundamental, a saber, la cosmología china, en la medida en que ella le da a la poesía, como a las demás artes, sua plena significación. [...] En efecto, en los distintos niveles de su estructura, el lenguaje poético chino usa conceptos e procedimientos que se refieren directamente a la cosmología. [...] La cosmología tradicional tuvo un largo desarrollo, pero lo esencial ya estaba presente en el Yi-Jing (I Ching), el “Libro de las Mutaciones”. En la época de las Primaveras y los Otoños y en la dos Reinos Combatientes, alrededor de los siglos VI a IV antes de nuestra era, las dos principales corrientes de pensamiento, el Confucionismo y el Taoísmo, se refirieron al Yi-jing para elaborar su concepción del Universo. (CHENG, 2007, p. 34)

Nas palavras do sinólogo, o que naturalmente fundamenta a necessidade de se considerar a cosmologia chinesa quando da leitura da poesia da antiguidade é o papel sagrado outorgado a esta, na China – papel que “consiste nada menos que em revelar los misterios ocultos de la Creacion.” (2007, p. 34) De modo geral, é a representação deste mesmo feito, espiritual, de *A paixão segundo GH* – cuja protagonista está às voltas com a misteriosa identidade das coisas, com o nó vital que liga todas as coisas – que levou Nunes à abordagem da mística ocidental e oriental quando de uma de suas análises do romance. Devido a algumas peculiaridades do mergulho da personagem, as quais se retomará mais adiante, o crítico chega a destacar, em suas abordagens comparativas, a semelhança maior entre o que se passa com GH e a mística oriental, sobretudo a chinesa. Se neste ensejo Nunes não citou o *Livro das Mutações*, circundou-o ao abordar o misticismo em Clarice tal como o fez. Diante disto e do que até então fora aqui trilhado, esta etapa do presente trabalho de pesquisa, reitera-se, visa a apontar espaços vazios da análise de Nunes (plenos de sentido) nos quais textos do *I Ching* poderiam entrar, principalmente no que concerne ao decorrente misticismo da escrita de Clarice.

Em “O dorso do tigre”, no capítulo “A experiência mística de GH”, ao contrapor a náusea vivida pelo personagem Roquentim, do romance *A náusea*, de Jean-Paul Sartre,

àquela vivida por GH, Nunes (2009, p. 102) destaca o caráter espiritual da experiência vivida pela personagem de Clarice. Enquanto a náusea sartreana, segundo argumenta, é marcada por um processo de humanização, circunscrita, tão somente, a uma experiência-limite de nossas possibilidades, reveladora de uma realidade de caráter “subterrâneo” quando comparada às potencialidades (construtivas e destrutivas) da consciência humana, a náusea descrita no romance de Clarice desencadeia em GH um impulso “primitivo” e “mágico” de participação, identitária, em uma vida universal, no fluxo da existência comum a ela e à barata, em tudo diferente da banal individualidade cotidiana na qual se encontrava. No romance de Lispector, a náusea, despertada pela visão do inseto, e recrudescida com seu esmagamento, vem, então, acompanhada de “uma força mágica e extra-humana”, configurando experiência indizível e conflitante, em muitos pontos semelhante à união com o absoluto buscada pelos místicos. A força levada a seu paroxismo neste romance estava presente desde o primeiro, conforme afirma Nunes: desde *Perto do coração Selvagem*, Clarice “vislumbra a ação de potências irracionais, cósmicas, por sob a capa dos sentimentos comuns e dos ‘laços de família’”. (2009, p. 103)

Em sua argumentação, Nunes cita a mística ocidental e oriental, mas identifica na ascese chinesa e na hindu valorizações maiores de etapas deste processo. O processo é o do contato com a graça divina, com o deus, com o absoluto, com o núcleo da vida, com o inominável, conquistado a partir do esvaziamento da mente, da purificação dos sentidos, da mortificação dos desejos, do silenciamento das impressões sensíveis exteriores.

Quem viveu até o fim o caminho da ascese [observa Nunes] seja o autor de Bhagavad-Gita, seja o sábio que escreveu os versos do Tao-Te-king, chame-se São João da Cruz, Teresa d’Ávila ou Mestre Eckardt, experimenta a perda de sua própria individualidade. É o momento do rapto da alma, do desprendimento do Eu. Descrito de diferentes modos pelas correntes místicas tradicionais, esse instante, que precede o êxtase, é aflitivo, cheio de hesitações, de dúvidas e de acerba angústia. (2009, p. 104)

Etapa intermediária deste percurso, o vazio da alma une-se ao vazio que marca a percepção a tudo que é de fora, e “os dois completam-se na primeira e aflitiva experiência de participação no Nada”. Conforme completa Benedito Nunes, comparativamente: “Valorizada muito mais pela ascese hindu e chinesa do que pela cristã, a fase do deleite abismal é vivida por GH”. (2009, p. 105)

Esta fase, essencialmente solitária, é, então, aquela marcada pelo completo esvaziamento de tudo aquilo que GH denomina como “sentimentário”: o humano, a esperança, a beleza, o ético, o amor. Trata-se de um momento absolutamente singular em que as forças do Bem e do Mal já não oferecem qualquer sentido. Como alguns exemplos, Nunes arrola as duas passagens abaixo:

Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida – e, através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo, tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o

que é esperança; Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido. (LISPECTOR, 1996 apud NUNES, 2009, p. 105)

Esta fase do deleite abismal, observa-o o crítico, é mais cara à mística oriental do que ocidental, uma vez que para a mística do ocidente o refrigério da visão beatífica (atingida sob a forma de união transfiguradora) sobrepõe-se ao caótico estado de vazio; como exemplo, Nunes cita o *Tao te King*:

As tradições bramânicas e taoístas, nesse particular mais afins com a ascese filiada à gnose, ao catarismo e às correntes heterodoxas da mística especulativa do cristianismo (séculos XIII e XIV), privilegiaram esse momento de quietude ou de passividade, no qual se detém G.H., face a face com a ‘bruta e crua glória da natureza’, com ‘a vida primária’, anterior ao humano, com a ‘realidade neutra’, inexpressiva, insípida, que é aquele estado sem nome, existente antes da criação, do qual fala o Tao-Te-King. (2009, p. 106)

Com efeito, reforça Nunes, “o ciclo da ascese mística de G.H.” passa-se, quase completamente, no plano da “coisa em si”, no qual, a princípio, o divino é o informe, o caótico, e tal estado é “êxtase orgiaco, frenesi de magia negra, alegria de Sabath, que consiste na alegria de perder-se.”

Eu entrara na orgia do Sabath. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! Sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se as coisas de que são feitas as coisas – esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi – o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno. (LISPECTOR, 1996 apud NUNES, 2009, p. 106)

A este êxtase que toma conta de G.H. durante grande parte da narrativa segue-se o contato com o Nada, com uma “quietude compungida”, que Nunes aproxima do misticismo especulativo de Eckardt. O crítico identifica, ainda, convergências entre o misticismo de GH e a doutrina *advaita* do hinduísmo, um pensamento do *Mundaka Upanishad*, outro de *Bhagavad-Gita* e a uma tradição de ideia, que remonta aos pré-socráticos, passando pelos místicos especulativos dos séculos XIII e XIV, vinda à luz, às vésperas do Renascimento, por Nicolau de Cusa.

A abordagem desta aventura espiritual de GH, ainda presente, conforme apenas assinala Nunes, “na concepção do estado de graça, existindo permanentemente, e da esperança, não como expectativa, mas como a certeza de que já participamos de uma vida divina” (2009, p. 109 -110), e sintetizada já no título do romance, conduzem Nunes a uma afirmação conclusiva que aqui deve receber destaque:

a tendência de CL para a meditação e mesmo para a especulação, já poderosamente afirmada em A maçã no escuro. A imaginação poética da romancista, que a intenção especulativa revigora, apropria-se de algumas intuições fundamentais, historicamente consagradas, do pensamento místico-religioso. São essas intuições que reaparecem, aqui e ali, perfeitamente

assimiladas à sua experiência criadora, trazendo a marca pessoal que a escritora lhes imprimiu. (2009, p. 108)

Sobre as intuições fundamentais acerca do pensamento místico-religioso, consagradas historicamente, das quais a imaginação poética de Clarice Lispector teria se apropriado, segundo essas conclusões de Nunes, é pertinente aproximar uma passagem de um dos textos que compõem as “Dez Asas” do *I Ching*, ao lado da análise de Wilhelm. O texto diz:

A transformação e a adaptação das coisas umas com as outras dependem das mutações. O estimular e pôr em movimento das mesmas dependem da continuidade. A espiritualidade e a clareza dependem do homem correto. A plenitude silenciosa, a confiança sem palavras, dependem da conduta virtuosa. (2006, p. 247 - 248)

Sobre a essência deste breve texto, o sinólogo pondera e assevera:

O problema é saber se, dada a falibilidade de nossos meios de compreensão, há alguma possibilidade de um contato para além dos limites do tempo; se uma época posterior pode compreender a uma anterior. Com base no Livro das Mutações, a resposta é afirmativa. É certo que a palavra e a escrita são transmissoras imperfeitas de pensamentos. Mas através das imagens – diríamos das ‘ideias’ – e do estímulo que elas contêm é posta em movimento uma força espiritual cuja ação transcende os limites do tempo. Quando encontra o homem certo, aquele que, interiormente, se colocou em contato com o Tao, pode ser por ele de imediato acolhida, e redespertada à vida. Essa é a ideia de uma interligação sobrenatural entre os eleitos de todas as épocas. (2006, p 248)

Conforme consta no Capítulo 2, Clarice lançou mão, no preâmbulo de GH, de uma imagem absolutamente coincidente com aquela do hexagrama 22 do *Livro das Mutações*, a do fogo na base da montanha. A despeito das evidências de que Clarice fora leitora do *I Ching*, as análises principais empreendidas neste trabalho de pesquisa não se enveredam para a busca de relações de caráter biográfico; não caminham rumo ao paralelo entre o que Clarice teria lido e escrito. Diante disto, o modo como Nunes enfeixa o ciclo místico de GH é de uma cuidadosa precisão que se clarifica ainda mais ao lado desta citada passagem das “Dez Asas”. E ambas as colocações afins, a de Nunes acerca de Clarice, a do *I Ching* acerca do “homem certo” e da transcendência do tempo, não explicam mas ilustram uma específica “apropriação de intuição” de Clarice seguida de sua marca pessoal de criação, trata-se das semelhanças entre o hexagrama 22 (sua imagem e suas linhas que, como se viu, versam sobre o lugar da beleza na obra de arte) e a imagem da nebulosa de fogo subindo e esfriando-se em terra, utilizada por GH como figuração de sua rendição à escrita, bem como as colocações da personagem, ao longo do romance, sobre o papel da beleza, do bom gosto, na sua linguagem e na sua vida.

Em “O drama da linguagem”, no ensaio “O itinerário místico de GH”, Benedito Nunes estabelece uma pertinente relação entre a experiência mística que compõe o

romance e sua linguagem, também esta relação poderia ser acrescida de colocações do ou sobre o *Livro das Mutações*. Nunes afirma:

A experiência de GH, que procuramos circunscrever em seu aspecto confessional, abstraindo as circunstâncias da narrativa, é uma experiência multívoca. A via mística, eixo dessa experiência em torno da qual a ação romanesca se esquematiza, é uma via aberta a múltiplos temas, como a linguagem e a arte, entremados ao da busca espiritual, e que são fundamentais ao desenvolvimento da narrativa. [...]

Podemos pois distinguir, em *A paixão segundo GH*, uma pauta do discurso que versa sobre o tema da arte e da linguagem – pauta transversal à outra, parateológica, contendo a prática meditativa sobre Deus e a existência, da qual nos ocupamos anteriormente. A primeira indica-nos o movimento da própria narrativa na direção do inexpressivo, figurado pela mesma realidade nua, vazia e silente. (1995, p. 71-72)

Os temas da arte e da linguagem exemplificados pelo crítico coincidem com algumas afirmações de GH sobre a premência de despojar-se da beleza, uma vez que esta, “irradiação de palavras” (1995, p. 72) diverge da almejada busca pelo inexpressivo que se dá através, justamente, de uma “depuração antiestética da própria arte” (1995, p. 72).

Assim, a convergência mística entre a narrativa primeira (a experiência ascética de GH) e a sua narração – que se dá valendo-se de pautas como a arte e a linguagem – é, na abordagem de Nunes, o esvaziamento comum pelo qual passam a narradora autodiegética e, conseqüentemente, a história a qual narra:

Na trajetória da ascese, que levaria do pessoal ao impessoal, o eu sacrificado da personagem, como sujeito de uma experiência de natureza mística, é o mesmo eu como sujeito emissor da narração, uma vez que nesse romance em primeira pessoa o narrador e a personagem formam uma só e mesma instância. O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de GH, que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda de identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento da alma e da narrativa: a alma desapossada do eu e a narrativa, de seu objeto. (1995, p. 75)

Ou seja, na formulação comparativa de Nunes, a face mística também presente nas outras direções assumidas pela narrativa (como os referidos temas), configura-se como espelhamento, reflexo inevitável, da experiência mística vivida pelo sujeito que conta da trajetória. Em outras palavras, o misticismo que toma conta da narrativa que também traz em sua narração as pautas “arte” e “linguagem” é uma conversão do misticismo da experiência que figura no primeiro plano da narração, cuja natureza se debate com a pobreza da palavra diante da coisa (a ser) dita. Trata-se do que Nunes identificou como “paradoxo egológico” do romance: “a narração que acompanha o

processo de desapossamento do eu, e que tende a anular-se justamente com este, constitui o ato desse mesmo eu, que somente pela narração consegue reconquistar-se” (1995, p. 76).

O que aqui se propõe, em acréscimo, é que, nessa inevitabilidade reflexiva, existem figurações do misticismo do *I Ching* no tocante aos temas sobre arte e linguagem do romance. Isto porque a força do ato de narração por parte de GH, imersa nesse “drama da linguagem”, dá-se na rendição a ele, rendição metaforizada pela imagem da nebulosa de fogo subindo, sozinha, e esfriando-se em terra. Conforme já se mostrou e se reiterou, essa figuração, presente no preâmbulo do romance, coincide com a imagem do hexagrama 22, que trata da arte e cujas linhas ascendem à espiritualização, além da mutação da qual o hexagrama resulta representar o exato momento da criação artística.

Acerca disso, faz-se importante retomar, aqui, a análise de Wilhelm sobre a última linha do hexagrama:

O poeta chinês T’ao Yüan Ming possuía uma cítara sem cordas. Ele passava a mão por seu instrumento, dizendo: ‘Só a cítara sem cordas pode expressar as derradeiras emoções do coração’. Pois na China, tocar cítara é considerado a arte suprema, a expressão da alma, quando ressoam os sons que já deixaram de soar. Uma vez tocada a nota, os dedos acariciam as cordas, criando vibrações que já não se podem ouvir com os ouvidos. Mas quando os amigos se reúnem, cada qual transmite aos outros as emoções de seus corações através desses sons inaudíveis. As linhas, as orientações, a coordenação modeladora da arte, passam aqui da esfera visível ao âmbito do invisível. Onde elas começam a desaparecer, onde o transitório se converte em símbolo, onde o insuficiente, o inalcançável se torna um fato, é o momento em que a arte chinesa ingressa na eternidade, irrompe no reino celestial. (WILHELM, 1995, p. 56)

Esta passagem do poeta Ming emprestada por Wilhelm para se referir ao sentido místico da última linha do hexagrama 22 condensa dois aspectos, notórios, de *A paixão segundo GH*: de um lado, seu referido “paradoxo egológico” (tal como tocar um instrumento sem cordas), de outro, o apaziguamento final desse paradoxo, tão tormentoso sobretudo no início da narrativa. Conforme se mostrou no Capítulo 2, a inquietude de GH diante da dificuldade em expressar o inexprimível vai cedendo espaço à confiança diante da largueza do indizível – desconhecido. É isto o que se vê claramente nos últimos parágrafos do romance, quando a personagem anuncia, enfim, poder sorrir sem sorrir, tal como – arte suprema chinesa – fazer ressoar os sons que já deixaram de soar.

Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade. O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo,

nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - - (LISPECTOR, 1996, p. 115)

4.2. Da paixão à compaixão: um percurso figurativo da Aderência

Propõe-se, aqui, outra plausível aproximação, agora mais terminológica, entre a crítica de Nunes e o *I Ching* no que diz respeito, estritamente, aos deslizos analógicos de sentido do trigramma Li (constitutivo, como se viu, do hexagrama 22) e à análise de Nunes sobre a transfiguração do *pathos* processada entre o romance *A paixão segundo GH* e *A hora da estrela*.

Tendo no *pathos* um eixo, Benedito Nunes estabeleceu uma contiguidade entre o que se passa com a linguagem em *A paixão segundo GH* e a transfiguração processada entre Rodrigo SM e Macabéa, em *A hora da estrela*. Segundo ele, essa contiguidade consiste na transmutação, entre os dois romances, da paixão em compaixão. E o fio condutor desse processo é a linguagem. O fracasso da linguagem vivenciado por GH em contar a experiência ascética pela qual passara é resolvido pela submissão à própria linguagem, por uma rendição frente a esse fracasso, pela via do padecimento, de sujeição ao sagrado, do *pathos* da escrita, como se viu. Já em *A hora da estrela*, transposta essa dificuldade, a relação que Rodrigo SM estabelece com a história a ser narrada, e com sua personagem, converte-se em propalada compaixão. Ao mesmo tempo em que, adiando, narra dificuldades em dar início à história, Rodrigo SM valoriza o fato de que o que irá escrever já está, de alguma forma, inscrito nele (LISPECTOR, 2006, p. 21), restando-lhe pré-ocupação e culpa em relação essencialmente à Macabéa, de quem não consegue mais se livrar, uma vez que a nordestina se lhe “grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (2006, p. 22).

Com efeito, a compaixão sentida por ele impulsiona sua narração:

Quanto à moça ela vive num limbo pessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade - para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. (LISPECTOR: 2006, p. 25)

Nas palavras de Nunes, *A paixão segundo GH*, que revolveu e uniu “os mais remotos veios do *pathos* à sedução e ao fascínio da escrita”,

ultimar-se-á em ‘A hora da estrela’ na identificação da narradora com Macabéa. ‘A hora da estrela’ é o prolongamento daquele capítulo inédito da história do romance como retorno do místico ao ético. Nesse novo ‘momento de verdade’, a paixão de Clarice Lispector torna-se compaixão; o *pathos* solitário converte-se em simpatia como forma de padecimento comum, unindo até o extremo da morte, *in extremis*, a narradora com a moça nordestina anônima. (2009, p. 319)

A essa análise de Nunes, dos romances claricianos de 64 e 77 como exemplares de uma escrita que vai do sofrimento e da rendição solitários (diante da linguagem) ao padecimento comum (junto ao outro), parece lícito avizinhar a plurissignificação da Aderência (levantada no item 2.4.3 do segundo Capítulo) que, conforme se tem proposto, compõe a poética clariciana. No terreno da ficção, a mais íntima união (aderência) com Macabéa *sentida* por Rodrigo SM figura a saída para seu pressionado ato de narração acerca da história da nordestina; antes, a união (por meio de segurar-lhe a mão) com um tu imaginário *necessitada* por GH, logo após sua rendição à linguagem, é um dos expedientes (ao lado justamente da metáfora do fogo esfriado em terra) que figura a saída para seu tormentoso ato de narração acerca de um episódio de sua própria história. Da necessidade, solitária, de uma presença a uma presença já estabelecida, sentida – representações resolutivas da busca por narrar e da obrigação de fazê-lo –, a Aderência, propõe-se, assumindo esses significados afins, opera no percurso da paixão à compaixão tal como este fora identificado e analisado por Benedito Nunes.

4.3. Uma nota sobre a condução de uma escrita simbólica

A leitura dos antigos textos do *I Ching* nos permite notar, em um primeiro momento, que é com palavras cifradas, essencialmente simbólicas, que se visa a esclarecer os atributos, ainda mais cifrados, de suas imagens. Nota-se, também, que os hexagramas são acompanhados por textos bastante fragmentados que sugerem estranhamento ou incongruência, fazendo-se, assim, obscuros. Tome-se como exemplo o hexagrama 30, Aderir, cuja imagem é fogo sobre fogo:

離

30. LI / ADERIR (FOGO)



*Acima LI, O ADERIR, FOGO.
Abaixo LI, O ADERIR, FOGO.*

Julgamento

ADERIR. A perseverança é favorável.
Ela traz o sucesso.
Cuidar da vaca traz boa fortuna.

Imagem

A clareza eleva-se duas vezes: a imagem do FOGO.
Assim, o homem superior, perpetuando essa clareza,
Ilumina as quatro regiões do mundo.

Linhas

Nove na primeira posição significa:
As pegadas se entrecruzam.
Se o homem se mantém sério, nenhuma culpa.

Seis na segunda posição significa:
Luz amarela. Suprema boa fortuna.

Nove na terceira posição significa:
Sob a luz do sol poente
Os homens ou batem no caldeirão e cantam,
Ou suspiram em voz alta à aproximação da velhice.
Infortúnio.

Nove na quarta posição significa:
Sua chegada é repentina;
Inflama-se, extingue-se, é jogado fora.

O seis na quinta posição significa:
Em prantos, suspirando e lamentando.
Boa fortuna!

Nove na sexta posição significa:
O rei o utiliza para marchar adiante e castigar.
O melhor será então matar os líderes
E aprisionar seus seguidores.
Nenhuma culpa.

Figura 4.1: o hexagrama Li, o Aderir.

Para um leitor não habituado às complexas associações simbólicas que compõem trigramas e hexagramas, o que se depreende de tal leitura, inicialmente, é uma espécie de mosaico figurativo, metafórico, cujas partes (Julgamento, Imagem e Linhas) seguem uma unidade temática sem se ligarem por uma unidade de sentido aparente. Não são imediatas as relações de significado dos núcleos textuais que se sucedem: cuidar da vaca; iluminação das quatro regiões do mundo; entrecruzamento de pegadas; luz amarela; felicidade ou lamento diante da luz do sol poente; chegada e partida

repentinias; choro, lamento e boa fortuna; a marcha do rei, os castigos empregados, a morte dos líderes, o aprisionamento dos seguidores.

Em muitos escritos, é este um dos traços estilísticos de Clarice, o de uma unidade temática fazendo-se ao largo de uma unidade de sentido patente.

Sobretudo em “O drama da linguagem” e em “O dorso do tigre”, Nunes empreendeu profundas análises acerca da linguagem da autora, mas pontualmente na nota filológica à edição crítica do romance, sob a metáfora da música e apoiado nas próprias declarações da escritora sobre seu método “caótico” de produção, o crítico faz uma consideração sobre isso bastante similar à cifrada fragmentação que também caracteriza a construção de sentido dos textos do *Livro das Mutações*.

Era um método semelhante ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou dois temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade. Assim, um estado interno, uma impressão, uma situação, uma figura humana suscitavam o movimento da escrita, o qual se desenvolvia sem plano estabelecido, a partir de cada um de tais núcleos, por meio de variações, dentro de determinada perspectiva. As variações correspondiam a frases súbitas ou sequências narrativas esparsas: os fragmentos. A ordem da narrativa estaria latente aos diversos grupos de fragmentos que se iam formando nos surtos de inspiração. (LISPECTOR, 1996, p. XXXV)

O que identificamos, na leitura empreendida do hexagrama 30, como uma unidade temática fazendo-se ao largo de uma unidade de sentido patente, assemelha-se ao que Nunes, na vasta leitura que fez sobre a linguagem de Clarice, identificou como “método semelhante ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou dois temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade”. Através desta nota, o presente trabalho busca, outra vez, aproximar Clarice, o *I Ching* e a crítica de Nunes.

4.4. Sobre o *I Ching*, os ideogramas chineses e uma rosácea clariciana de convergências

“A Rosácea das Convergências” é um dos subtítulos que compõem o texto de Haroldo de Campos intitulado **Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa**, ensaio de abertura da coletânea, por ele organizada, *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. No trecho correspondente a este subtítulo, o poeta apresenta várias relações e confluências que gravitam a esfera das valiosíssimas contribuições do filósofo e orientalista Ernest Fenollosa (1853 – 1908) à reflorescência e difusão da arte oriental, que culmina com a publicação, por parte de Ezra Pound, de um estudo de Fenollosa que representou, segundo Haroldo, “uma revolução na literatura moderna” (1977, p. 30). Trata-se do capital ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, cuja leitura adequada clama, nas palavras de Haroldo, por um “contexto vivencial” e por um “extratexto cultural”, nem sempre prenes de uma

“vinculação direta”, de uma “linearidade”, mas exemplificadores de uma significativa “rosácea das convergências”. (1977, p. 16)

Toma-se, agora, emprestado este subtítulo a fim de se reunir importantes relações, referências e confluências – vínculos diretos e indiretos, lineares e não lineares – da expressão chinesa na vida e obra de Clarice. Arranjo final importante, acredita-se, para o assentamento das questões até aqui levantadas. O conduto central desta abordagem será a crônica “Lembrança da feitura de um romance”, em virtude de sua exemplaridade frente ao que se buscará evidenciar. Tal crônica foi publicada no Jornal do Brasil em 02 de maio de 1970.

Nessa crônica, Clarice Lispector repassa características de seu processo criativo ao condensar, em nove parágrafos, descrições precisas acerca do modo como compôs um romance, cujo título ela não chega a citar. Trata-se de três núcleos ou de três momentos de um processo que se quer uno, integrado. Com efeito, logo no primeiro parágrafo da crônica, antes de divisar esses três momentos, Clarice nos reporta a uma bela imagem de um processo simultâneo, unificado, de escrita criativa:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano. (LISPECTOR, 1999a, p. 284)

Sequencialmente, ela descreve o seu *pathos* da escrita, a submissão a um processo, conforme formulou Benedito Nunes.

Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita. (1999a, p. 285)

Mais adiante, tendo se referido enfaticamente à paciência intrínseca a esse tempo de espera, que é o da sua escrita, Clarice acrescenta:

Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil. (1999a, p. 285)

Por fim, e já no último parágrafo de seu texto, a escritora refere-se à dificuldade em lidar com a linguagem em meio a esse processo, integrado, simultâneo, de vagaroso desabrochar:

E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. [...] o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe. Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. (1999a, p. 285)

De modo semelhante à escritora lembrada por Henry James (como se viu no Capítulo 1 deste trabalho), lê-se, nesta crônica, que Clarice refere-se (1) a um ponto de

partida visual, instantâneo, captado, (2) que vigorosamente enseja a representação de algo a ser erigido de dentro para fora, (3) em meio à consciência de que as palavras não alcançam plena ou diretamente aquilo que se viu, aquilo que se quer dizer.

Exatamente esta tríade compôs a trilha central deste trabalho de pesquisa, cujo percurso argumentativo abriu-se, cadencialmente, ao *Livro das Mutações* e à crítica de Benedito Nunes; e este percurso (duplo) agora vai encontrando sua paragem no ponto (único) de saída aventado por Clarice no final desta mesma crônica: a escrita ideogrâmica. Nessa crônica, Clarice não a referencia de modo explícito; trata-se, aqui, de uma proposição deste trabalho, apoiada no fato de tal escrita possuir características que muito se harmonizam com o processo criativo de Clarice, e ao mesmo tempo ser núcleo de convergências caras à escritora, conforme se passará a fundamentar.

Após referir-se ao “incômodo” que é o “ter de usar palavras”, a autora melhor se explica e vislumbra uma saída, por meio de imagens hipoteticamente substitutas, e resolutivas, desse processo:

É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. (1999a, p. 285)

O presente trabalho passa a propor, enfim, que, ao longo deste trecho, incluindo seus longos três exemplos finais, é possível encontrar uma alusão à composição ideogrâmica, tal como esta foi explicada e laureada por Ernest Fenollosa, e também, posteriormente, por Ezra Pound.

4.4.1. Relações e convergências entre Clarice Lispector, Maria Bonomi, os ideogramas e o *I Ching*

Meu amigo, há entre Maria Bonomi e eu um tipo de relação extremamente confortador e bem lubrificado. Ela é eu e eu é ela e de novo ela é eu. Como se fôssemos gêmeas de vida. E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a sua xilogravura.
Clarice Lispector, na crônica “Carta para Maria Bonomi”

Ernest Francisco Fenollosa, o filósofo e orientalista norte-americano, escreveu um importante ensaio acerca dos caracteres chineses, cujas premissas lançam luzes a esse “incômodo” de linguagem reclamado por Clarice, nos termos em que o condensou na referida crônica. Amplamente, segundo Haroldo de Campos, Fenollosa “como teórico – como poeticista –, intuiu os mecanismos profundos de sua arte e foi capaz de prover instrumentalmente as necessidades do futuro” (1977, p. 30). “*The Chinese written character as a medium for poetry*” (“Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”) teve seus manuscritos confiados a Ezra Pound por parte da viúva de Fenollosa, Mary MacNeil Scott, que também lhe confiou manuscritos relativos ao Teatro Nô. O ensaio foi editado e publicado por Pound em 1919.

No ensaio, Fenollosa discorre sobre o que considera a supremacia da língua chinesa, que guardaria intensa afinidade com a linguagem poética, de qualquer idioma. Um de seus argumentos basilares consiste no fato dos ideogramas reproduzirem o caráter contínuo do pensamento que veiculam, aproximando-se, assim, do movimento intrínseco à Natureza.

Logo de início, Fenollosa traz uma sentença simples, ocidental, em torno da qual desenvolve sua argumentação: “Homem vê cavalo”. Conforme afirma, é a oração à qual se chegaria supondo-se uma situação em que estivéssemos olhando para uma janela, vendo um homem que, no mesmo instante, virasse a cabeça e fixasse sua atenção em algo; ao olharmos na mesma direção, veríamos que o homem havia se voltado para um cavalo. Acerca de tal suposição, o filósofo distingue as etapas desse processo natural: ter avistado o homem antes de agir, tê-lo avistado enquanto agia e, por fim, ter avistado o objeto para o qual se dirigiu sua ação. No ato de falarmos, assevera Fenollosa, rompemos com a rápida continuidade dessa ação, bem como de sua representação, enquadrando-a em três símbolos fonéticos que não guardam conexão natural entre a coisa e seu signo, como “Homem vê cavalo”.

Já o método chinês, exalta o orientalista, guarda a sugestão natural do processo e mantém vivo o elemento de sucessão natural que lhe pertence. Os ideogramas abaixo, correspondentes a “homem”, “vê” e “cavalo” trazem, primeiramente,



o homem de pé sobre duas pernas. Depois, o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr embaixo de um olho – o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr –, figurações inesquecíveis uma vez que as tenhamos visto. Finalmente, o cavalo sobre suas quatro patas. (1977, p. 122-123)

Segundo enfeixa Fenollosa, a representação oriunda desses signos é “vívida” e “concreta”, pelo fato das pernas estarem presentes nos três caracteres, fazendo com que o grupo contenha “algo da qualidade de um quadro contínuo”.

Lendo o chinês [conclui o orientalista] não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar *as coisas* enquanto elas vão tecendo seu próprio destino. (1977, p. 123)

Essa presentificação intrínseca ao signo chinês, capaz de seguir carregando elementos de sentido enquanto esse mesmo sentido se vai ampliando, Fenollosa volta a evidenciar por meio da análise do verso “O sol se ergue a leste”, quando, em metáfora musical, identifica como “harmônico” o ideograma que se repete sucessivamente, figurando o movimento natural a que alude. Nos ideogramas que compõem esse verso, o orientalista identifica

日 昇 東

Sol

(se) ergue

(a) leste

o sol, o brilho, de um lado; do outro lado o signo do leste, formado por um sol entrelaçado aos galhos de uma árvore. E no signo do meio, o do verbo erguer, temos nova homologia: o sol está acima do horizonte, mas, além disto, o único traço reto, no sentido vertical, assemelha-se à linha do tronco, a crescer, do signo da árvore. (1977, p. 149)

Segundo a argumentação de Ernest Fenollosa, mas tomando-se emprestadas palavras que Clarice usou na referida crônica, o signo chinês constitui a representação de um “pensamento presente” e de uma “comunicação mais direta”, como o quer a escritora. Esse traço de simultaneidade, alcançado ou ambicionado, foi o que Clarice trouxe, é pertinente aqui repeti-lo, no primeiro parágrafo do texto: “[...] tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano” (1999a, 284). E talvez tenha sido, conforme o trabalho propõe, o que a escritora sugeriu ao final, ao eleger três movimentos como exemplos daquilo que poderia substituir a escrita que lhe é incômoda: desenhar na madeira, alisar a cabeça de um menino e passear pelo campo. Essas escolhas de Clarice consistem em três ações que trazem a continuidade em seu bojo. É como se pudéssemos transformá-las, no rastro dos enunciados utilizados por Fenollosa (“Homem vê cavalo” e “O sol se ergue a leste”), em “A mulher desenha na madeira”, “A mulher alisa a cabeça de um menino” e “A mulher passeia pelo campo” e, assim, supondo-lhes os ideogramas correspondentes, evidenciá-las como exemplo de escrita vívida, que carrega um elemento de repetição que melhor a traduz no ato mesmo de sua tecitura¹⁴.

Em relação ao primeiro movimento aludido, há ainda grande possibilidade de Clarice, latentemente, ter como referência uma das artes, de origem chinesa, empreendidas pela artista plástica e amiga Maria Bonomi – a Xilogravura, o desenho na madeira. E nesse ponto, como se verá, a concepção criativa de ambas parece convergir em direção aos predicativos da escrita ideogrâmica referidos acima. Em entrevista de 1966, intitulada “Bonomi: S. Excia. A Gravura”, a artista ressalta o fato da Xilogravura ser uma arte que “fala de maneira direta”:

¹⁴ Em uma breve passagem de *A paixão segundo GH* pode-se ler referência possível à singular grafia chinesa, ideogrâmica. Declarando sua experiência ascética (“Dá-me tua mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre”; LISPECTOR, 1996, p. 40), que se dá por intermédio da barata, GH confessa sentir no inseto a difícil decifração da grafia do Extremo Oriente: “sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente.” (1996, p. 40)

[...] *Primeiro, por que a xilogravura em particular? O que existe entre você e a xilogravura?* [...] Quero dizer uma coisa, assim como anotaria para um diário algo visto ou vivido, elogio ou protesto, às vezes uma simples constatação. Não se trata de reproduzir uma imagem, mas de ‘achá-la’ pela execução numa superfície. [...] Na madeira o ‘instrumento-mão’ encontra coerência entre o que se fixa e como se fixa. Na madeira não se perde o que quero dizer, isto no sentido de dizer diretamente, sem criar climas ou halos de interferência. A xilografia me traduz melhor pois me limita ao essencial. [...] Na xilografia comunico imediatamente e nada se perde. (apud LAUDANNA, 2007, p. 150-154)

Nota-se que, assim como Clarice o fez várias vezes, Bonomi faz referência à indissociabilidade entre forma e conteúdo, conforme ainda explicita na mesma entrevista: “[...] Conteúdo só é conseguido através da manipulação. Forma e conteúdo são uma coisa só.” Além de insistir na existência deste laço, em crônicas e em entrevistas, Clarice o tratou em equivalência com o “ideograma”, no ensaio-conferência “Sobre a literatura de vanguarda”, ao final do qual a escritora afirma:

[...] a atmosfera é de vanguarda, o nosso crescimento íntimo está forçando as comportas e rebentará com as formas inúteis de ser ou de escrever. Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda ‘pensarmos’ a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. Pensar a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real; numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (LISPECTOR, 2005, p. 105-106)

Neste trecho da conferência, vê-se Clarice reclamar por uma “linguagem literária”, que não só **diga** como também **reflita, represente**, valendo-se de palavras que aludem às coisas de modo imediato. É esta a linguagem real, que ao mesmo tempo é fundo e é forma, que é, então, constituída por palavra que na verdade consiste em, confirma a própria escritora, “um ideograma”. Enquanto, na concepção apresentada por Clarice, o ideograma encarna a linguagem literária, no texto de Fenollosa, lembremos, o ideograma é por excelência a linguagem que melhor se dá à poesia.

Assim sendo, parece lícito reconhecer, a composição ideogrâmica metaforiza a escrita de Clarice, encetada ou ambicionada, bem como o desenho em madeira, de Maria Bonomi, no instante em que ambas apregoam a junção absoluta entre coisa e signo, entre forma e conteúdo, fundo-forma, que responde pela presentificação do pensamento – na palavra, no desenho – e pela comunicação instantânea que se almeja. É oportuno considerar, ainda, que dentre as pinturas que realizou na década de 70, Clarice pintou, na madeira, ideogramas, localizados abaixo do símbolo com o qual se representa as polaridades de força yin e yang, representativas, por sua vez, das duas linhas que formam trigramas e hexagramas do *I Ching*:



Figura 4.2: quadro pintado por Clarice Lispector (30x40cm) presente em seu acervo junto à Fundação Casa de Rui Barbosa. [sem título, sem data]



Figura 4.3: quadro pintado por Clarice Lispector (30x40cm) presente em seu acervo junto à Fundação Casa de Rui Barbosa. [sem título, 28/05/1975]

É também bastante pertinente retomar um episódio contado pela própria escritora, em crônica publicada no Jornal do Brasil em 02 de outubro de 1971, intitulada “Carta sobre Maria Bonomi”, e genericamente endereçada a um “amigo”. Para além da grande amizade, trata-se de um testemunho de profunda identificação. Referindo-se ao

encerramento de uma exposição de gravuras de Bonomi, que muito mexera com a escritora, Clarice conta:

Vi as matrizes. Pesada devia ter sido a cruz de Cristo se era feita desta sólida madeira compacta e opaca e real que Maria Bonomi usa. Nada sei sobre o exercício interior, espiritual de Maria até que nasça a gravura. Desconfio que é o mesmo processo que o meu ao escrever alguma coisa mais séria no sentido de mais funda. Mas que processo? Resposta: mistério.

Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu – ingenuizada por um instante – pedi logo o máximo: não a gravura mas a própria matriz. E escolhi a Águia. Foi depois que me dei conta do muito que havia pedido e assustou-me a própria audácia: como é que eu tinha ousado querer esta enorme e pesada jóia de madeira de lei? Arrependi-me imediatamente. Vi que não era merecedora de possuir tanta e tamanha vitalidade na minha sala. Mas Maria insistiu em atender o meu anterior desejo ambicioso. Pedi-lhe então que pelo menos guardasse o objeto de arte. Até que chegasse o momento que eu esperava atingir em que me sentiria pronta para receber a matriz e pendurá-la na parede. E então chamaria pessoas para comemorarmos a Águia.

Mas quando voltei do lugar onde tinha ido dormir – eis que vejo surpresa na sala a própria Águia. Foi um choque de magnificência. Eu ainda não merecia, mas ela estava tão bela que pensei: os que não merecem talvez sejam os que mais carecem.

A matriz grande e pesada – dá uma tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital da águia e não sua simples aparência.

Convido desde já meus amigos para virem ver. Está bem na entrada da sala, e com luz especial para serem notadas as saliências e reentrâncias da escura madeira imantada. É como se eu estivesse sentindo a constante e subjetiva presença de Maria em casa. Fiquei feliz. (apud LAUDANNA, 2007, p. 154)



Figura 4.4: Clarice com seu cachorro Ulysses, no apartamento onde morava, no Leme, no RJ. Ao fundo, no alto e à direita, a matriz de a Águia.

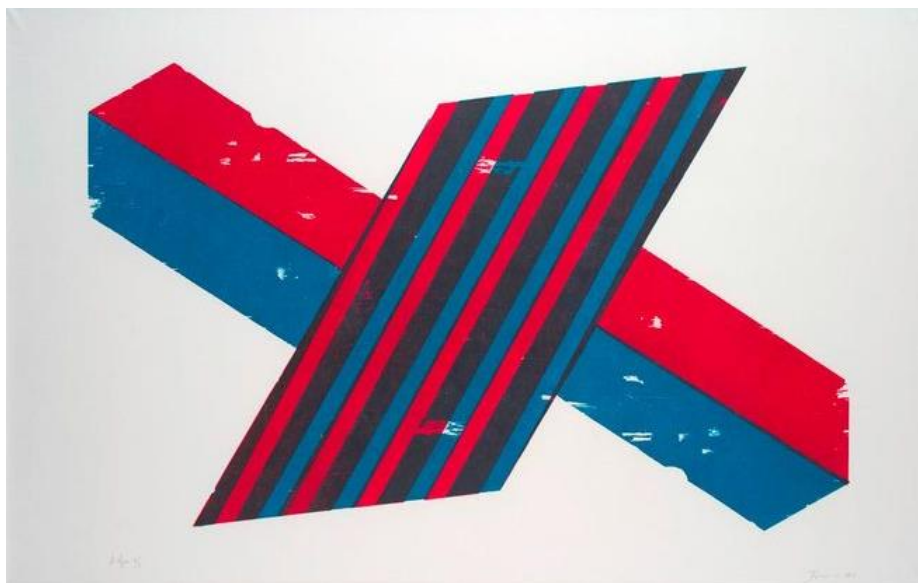


Figura 4.5: Maria Bonomi. *A Águia*, 1967. Xilografia, 102 x 155 cm (75 x 122cm).

O impulso de Clarice de querer a matriz é muito eloquente. Diz de sua ânsia – que é também a de Bonomi – em querer ter a comunicação bruta, direta, muda, o que, em síntese, vincula-se às características inerentes à vívida e concreta escrita chinesa.

A parte a semelhança, com a amiga, quanto ao modo de conceber a composição de uma ideia, Clarice muito soube acerca da expressão chinesa por meio de Bonomi, uma vez que o contato de Maria com tal cultura foi rico e abundante. Em 1958, quando se conheceram, em Washington, a jovem artista plástica, palavras suas, “estava em pleno deslumbramento de curso com o mestre da xilogravura chinesa, Seong Moy”. Anos mais tarde, em 1974, Maria viajou para China, onde foi buscar a gravura em sua origem e onde estudou ideogramas. Dessa viagem, antecedida por uma outra, à Amazônia e ao sul da Bahia, resultou a exposição individual “Xilografias: Transamazônica - China”, que ocorreu no Rio de Janeiro, em 1975. A exposição foi visitada por Clarice.

Maria conta que viveu uma libertação formal através dos chineses, com o que a escala de suas gravuras aumentou; e se lembra que Clarice “festejou a referência chinesa” em sua obra. Quanto à amiga, elabora ainda: “Clarice encarou a China como revelação. Estava fora. Era um universo intacto.” Em partes, Bonomi refere-se, aqui, ao *I Ching*. Se Clarice muito soube acerca da expressão artística chinesa por meio da amiga, a amiga muito soube acerca do *I Ching* por meio de Clarice. Maria conta que era com ênfase e frequência que Clarice lhe recomendava esse imenso repositório da cultura chinesa, como uma verdadeira “via de existência”¹⁵.

¹⁵ BONOMI, Maria, em depoimentos prestados à autora deste trabalho, em dezembro de 2013, no seu Ateliê, em São Paulo.



Figura 4.6: Maria Bonomi e Clarice Lispector, na exposição “Xilografias: Transamazônica – China”, na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, em 1975.

4.4.2. Relações e convergências entre Clarice Lispector, o grupo literário de Francisco Paulo Mendes, os ideogramas e o *I Ching*

Clarice foi leitora de Ezra Pound, que trouxe aos meios literários, de escritores e estudantes, o método ideogrâmico, bem como dele se valeu. A crônica “Dar os verdadeiros nomes”, transcrita na íntegra logo abaixo, publicada no *Jornal do Brasil* em 03 de março de 1973, é uma breve mas contundente glosa poundiana:

Copiei esse trecho de Pound, de um livro que é uma coletânea de artigos, organizada por Norman Holmes Pearson:

- A traição das palavras começa, diz Pound, com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam.

Ezra Pound gostava de citar a resposta dada por Confúcio à pergunta que lhe fizeram sobre o que primeiro lhe viria ao pensamento como programa de seu Governo, caso fosse escolhido para tal. A resposta foi objetiva, direta: “Chamar o povo e todas as coisas pelos seus nomes próprios e verdadeiros”.

Este também é o problema inicial de um artista, comenta Pearson. “Artistas são as antenas da raça”, afirmou Pound. “A única coisa que você não deve fazer é supor que quando algo está errado com as artes, isso é um erro artístico somente. Quando um dado harmônico falha, isso deve tornar defeituoso o sistema inteiro.” “A beleza é difícil”, repete Pound em *Cantos*. (1999a, p. 453)

Recentemente, em 14 de novembro de 2015, em coluna publicada no jornal *Q Estado de S. Paulo*, o escritor e jornalista Sérgio Augusto relembra de ter visto, durante entrevista realizada com a escritora, em 1974, junto à equipe do Pasquim, o quão grifada era a edição que Clarice tinha de “Escritores em Ação”. Ezra Pound é um dos entrevistados dessa coletânea.

[...] Enquanto os demais emissários do Pasquim lhe faziam perguntas, Ivan Lessa e eu, bem posicionados no chão, ao lado de uma estante, arrumamos um jeito de, sorratamente, xeretar as anotações que ela fazia em seus livros. O mais grifado e anotado era aquela antologia de entrevistas da Paris Review (Escritores em Ação), que a Paz e Terra traduzira seis anos antes. Clarice, quem diria, nutria enorme curiosidade sobre o que seus colegas pensavam do ofício de escrever.

Na longa entrevista concedida por Pound, figuram muitas colocações de linguagem e de trabalho literário afins a concepções ou convicções de escrita e de linguagem de Clarice, apresentadas por meio de entrevistas e de sua produção. O poeta, por exemplo, quando perguntado sobre o modo como planeja a escrita de um *Canto*, responde ser o “o que” mais importante que “o como”. “Trabalha-se, creio eu, no que a vida nos proporciona. Nada sei acerca de método”. (COWLEY, 1982, p. 135) Pound fala, também, em “uma maneira mais natural de escrever”. Sobre os meios de comunicação então modernos, afirma “sofrermos do uso da linguagem a ocultar o pensamento e a impedir todas as respostas diretas e vitais.” Retoma Confúcio ao asseverar que “a má linguagem está *destinada* a fazer um mal governo”. (1982, p. 149)

Na entrevista, Ernest Fenollosa é citado em dois momentos. No primeiro deles, quando Pound responde apenas que seu trabalho de tradução das *Trachinae* provém da leitura das peças *Fenollosa Noh*; e mais adiante, quando o entrevistador lhe pergunta acerca dos trabalhos que lhe representaram grandes impulsos, grandes estímulos – ocasião em que é ressaltado o impacto de modernidade advindo com o ensaio do filósofo sobre os caracteres chineses.

Entrevistador: Suponho que seu interesse, no sentido de que as palavras fossem cantadas, foi estimulado particularmente pelo estudo da Provença. Acha, talvez, que sua descoberta da poesia provençal constitui sua maior “brecha”? Ou, talvez, tenham sido os manuscritos de Fenollosa?

Pound: O provençal começou a interessar-me desde muito cedo, de modo que não constituiu, na verdade, uma descoberta. O Fenollosa foi uma rajada de vento – e a gente lutava contra a própria ignorância. Tinha-se conhecimento íntimo das notas de Fenollosa e a ignorância de uma criança de cinco anos. (1982, p. 146)

Por meio da pergunta seguinte, o poeta esclarece sobre como coube a ele a edição e a publicação do Ensaio “Caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”.

Entrevistador: De que modo Mrs. Fenollosa veio a descobri-lo?

Pound: Bem, eu a conheci em casa de Sarojini Naudu, e ela me disse que Fenollosa tinha vivido em oposição a todos os professores e academias, e que ela vira alguns de meus escritos e achava que eu era a única pessoa que poderia terminar aquelas notas como Ernest teria gostado que se fizesse, Fenollosa percebeu o que precisava ser feito, mas não teve tempo de terminar seu trabalho. (1982, p. 146)

Circundando a rosácea das convergências, é oportuno ainda colocar que Ezra Pound foi leitor contumaz do *I Ching*, juntamente com sua esposa, a musicista Olga Rudge. Os cadernos pessoais de Rudge, aos cuidados, hoje, da Universidade de Yale – *Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, trazem anotações acerca de consultas ao *Livro das Mutações*, empreendidas por ela e por Pound; ao todo, são 7 os cadernos que trazem “*I Ching*” em seus títulos, e compreendem o período que vai de 1966 a 1985.

Pound had a longstanding interest in the *I Ching* as a Confucian device, and after Pound joined Rudge in 1962 she began throwing the *I Ching* for each of them. As she described it in an entry for March 1966, “These hexagrams have always been made usually in morning first thing after breakfast. Commencing with mine. read aloud to E. Then his idem.” The earliest surviving *I Ching* notes begin in 1966 and contain only the hexagrams thrown, but soon Rudge was using the notebooks to record significant details of their daily lives and activities. The notebooks from 1966 to Pound's death in 1972 are located in Box 93, folders 2480-491. Many of the notes concern Pound's health, diet, response to visitors, and remarks to Rudge. They also contain Pound's descriptions of his dreams and comments on these.¹⁶

Fenollosa também foi estudioso do *I Ching*. Segundo Haroldo de Campos, além do orientalista ter estudado poesia chinesa com os mestres Kainem Mori e Nagao Ariga, (tendo este, também, o acompanhado em lições de filosofia chinesa), “com Michiaki Nemoto, uma autoridade no assunto, ele estudou o *I Ching* ou *Livro das Mutações*.” Ao mesmo tempo, a partir do ano de 1898, prossegue Haroldo,

Fenollosa começou a tomar aulas de representação e canto *Nô*, reencetando um esforço iniciado no começo dos anos 80. Examinado pelo septuagésimo Minoru Umekawa, a figura central da revivescência dessa vetusta arte teatral, Fenollosa foi considerado habilitado a cantar com intérpretes japoneses. Uma honra insigne, especialmente para um não-nativo. (1977, p. 24)

O orientalista traduziu a peça *Sotoba Komachi*, presente no volume publicado em 1916, “*Noh*” or *Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan, with Ezra Pound, London: Macmillan and Co*¹⁷. Uma versão moderna desta mesma peça foi traduzida por Clarice. André Luís Gomes, em “Clarice em cena. As relações entre Clarice Lispector e o teatro”, na apresentação e análise de traduções dramáticas realizadas, geralmente, por Clarice e Tati Moraes, pontua:

¹⁶ Informações extraídas do site da biblioteca da Universidade de Yale, por meio do endereço <http://drs.library.yale.edu/>. Data do acesso: 15 de janeiro de 2016

¹⁷ Segundo Jean-Paul Georges Potet, “Among the papers ‘bequeathed’ to Ezra Pound were translations of Noh plays with introductory chapters. Ezra Pound endeavoured to turn the plays into poetical English. Their titles fairly long: Aoi no eu [...] Kumasaka, Matsukaze [...], Sotoba Komachi, [...]. Ezra Pound's edition was published in 1916 under the title Noh or accomplishment.” (POTET, 2015, P. 37)

A peça moderna japonesa, *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima, de 1952, parece ter sido traduzida apenas por Clarice Lispector, se levarmos em consideração tanto o original datilografado, ao qual tive acesso, quanto o registro no SBAT em que consta apenas o nome da autora. Nesses documentos, não há nenhuma indicação da data da tradução e nem da língua a partir da qual Lispector traduziu a peça de Mishima, escrita em um ato. (GOMES, 2007, p. 86)

Acrescente-se a tudo isto o fato de que Clarice, em 1944, logo após publicar seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, mudou-se para Belém do Pará, acompanhando o marido em incumbência diplomática. Lá permaneceram por seis meses, hospedados no Hotel Central, em cujo Café intelectuais reuniam-se diariamente em torno do Professor de Literatura Francisco Paulo Mendes do Nascimento, por quem Clarice nutriu grande admiração e amizade. Segundo Benedito Nunes, que a escritora conheceria anos mais tarde, na década de 60 apenas (e por meio do Professor), Mendes foi um verdadeiro fazedor de poetas, tendo impulsionado Ruy Barata, descoberto Plínio Abreu e Mário Faustino – admirador e tradutor conhecido da obra de Pound, o primeiro livro de Mário Faustino foi apresentado, à crítica, por Mendes, que, de modo entusiasmado, o prefaciou. Em Belém, o professor formou mais de uma geração de intelectuais, atentos e devotos às suas opiniões, seguidores de seu juízo crítico. Mendes, que dirigiu o Suplemento Literário da Folha do Norte, entre os anos de 46 e 52, liderou o grupo de literatos, com o qual Clarice conviveu, e em meio ao qual já circulavam as novidades vanguardistas do Concretismo, representadas por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e da moderna poesia europeia, representada por Mallarmé, Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke e T. S. Eliot.

Tantos e consolidados predicativos fizeram do Professor Mendes um grande formador, para além das salas de aula. Dono de uma “tremenda capacidade argumentativa”, Nunes registra que ele deixou verdadeiros “herdeiros espirituais” tendo formado duas gerações de intelectuais, posteriormente amigas entre si. Uma, a mais velha, fora composta principalmente pelos escritores Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Rui Coutinho, Raymundo Moura, Cléo Bernardo e Sylvio Braga. À outra, mais nova, pertenceram Benedito Nunes, Max Martins, Haroldo Maranhão, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Cauby Cruz e Mário Faustino. (2001, p.16)

[...] praticou ele, de boca principalmente, a crítica de poesia, para o ouvido de seus mais diretos interlocutores: Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino, Max Martins, e eu mesmo, quando tentei, em vão, ser poeta – sob o fundo da experiência de leitura dos autores que nos deu a conhecer e em que se sustentou o espírito comum das duas gerações reunidas em torno dele – para citar alguns de que me lembro imediatamente, Antero de Quental, Cecília Meireles, Valéry, Rilke e Fernando Pessoa, dentre os poetas; Mauriac, Julien Green, Alain Fournier, Kafka, Bernanos, dentre os ficcionistas; Kierkegaard, Paul Landsberg, Jacques Maritain, Berdiaeff, Sartre, Gabriel Marcel, Karl Jaspers e Martin Heidegger dentre os filósofos. (2001, p.21)

Fora dos espaços destinados às aulas regulares, tais formações se davam, por excelência, no Café Central. Na recordação de Nunes, tal Café era, para Mendes, “sua sala de visita. Ali discutia, lia, debatia ideias e recebia os amigos”. (2001, p. 23)



Duas vistas do Hotel Central, na antiga Av. 15 de Agosto, hoje Av. Presidente Vargas, em Belém, em cujo interior funcionava o Café Central, local de reunião da geração de Francisco Paulo Mendes.



Figura 4.7: fotos extraídas do livro “O Amigo Chico, *fazedor de poetas*”, coletânea de textos, organizada por Benedito Nunes, que homenageiam o Professor Francisco Paulo Mendes.

Francisco Mendes, conforme Clarice conta, em carta, ao amigo Lúcio Cardoso, emprestou-lhe os *Cahiers de Malte*, de Rilke, e trechos de Proust:

Encontrei aqui pessoas muito interessantes. Paulo Mendes é professor de literatura, mas não um didático. Tem grande biblioteca, conhece um bocado

de coisas, mas não ficou [...] sobre a cultura, é muito inteligente. É ótimo falar com ele sobre livros dos quais a gente gosta. Ele me emprestou os *Cahiers de Malte*, de Rilke, e pedaços escolhidos de Proust. Ele falou de você de um modo que eu gostei de ouvir. (LISPECTOR, 2002, p.42)

Em outra carta a Lúcio, datada de julho de 44, quando já estava fora de Belém, Clarice recomenda enfaticamente o Professor:

Lúcio, vou lhe pedir de novo para que você se interesse para que Paulo Mendes, de Belém, vá ao Rio fazer algumas conferências sobre Antero de Quental ou algum outro assunto. Sei que você gostará dele, sei que ele gostará de você. Se o Ministério da Educação pudesse fazer algumas coisa... Vou repetir seu endereço: F. Paulo Mendes, Vila Amazônia, Passagem MacDowell, 25 – Belém, Pará. (2002, p.48)

Clarice volta a escrever sobre Francisco Mendes muitos anos mais tarde, em dois momentos da década de 70, o que parece corroborar o magnetismo com o qual tanto fora laureado o Professor, bem como a extensão, ou profundidade, da admiração ou influência que ele exercera sobre a jovem escritora.

Na crônica publicada em 1º de abril de 1972, “Minha próxima e excitante viagem pelo mundo”, a autora, ao final de um roteiro jocosamente apenas imaginado, escreve:

E enfim voltarei ao Rio. Antes darei um pulo a Belém do Pará, para rever os meus amigos Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes (qual é o endereço deles? Por favor me escrevam) e tantos outros importantes para mim. Eles, vai ver, já me esqueceram. Eu não esqueci deles. Em Belém já passei seis meses, muito felizes. Sou grata a esta cidade. (1999a, p.409)

No romance *Um sopro de Vida*, escrito entre 1974 e 1977, Ângela Pralini, no fim da obra, fala em “pessoas desaparecidas”, e Francisco Mendes é novamente lembrado:

Pessoas desaparecidas. Onde estão? Quando alguém souber delas telefonem para a Rádio Tupi. Cadê o desaparecido Francisco Paulo Mendes? Morreu? Me abandonou, achou que eu era muito importante... (LISPECTOR, 1999b, p.143)

Em 1976, quando entrevistada por Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro, volta a se referir a Francisco Mendes:

Eu só li Sartre, só ouvi falar de Sartre na época de O lustre, em Belém do Pará.

ARS: O Sartre já era popular em Belém do Pará? Eu digo isso porque o Benedito Nunes é de lá.

Eu tive um professor de literatura que buscava os livros da Europa, e não do Rio. Era o Francisco Paulo Mendes, do mesmo grupo do Benedito Nunes. (SANT’ANNA e COLASANTI, 2013, p. 224)

Com a leitura do texto “Literatura de vanguarda no Brasil”, já referido anteriormente, Clarice apresentou-se na Universidade Federal do Pará, em 75, em evento organizado por Nunes e Mendes.

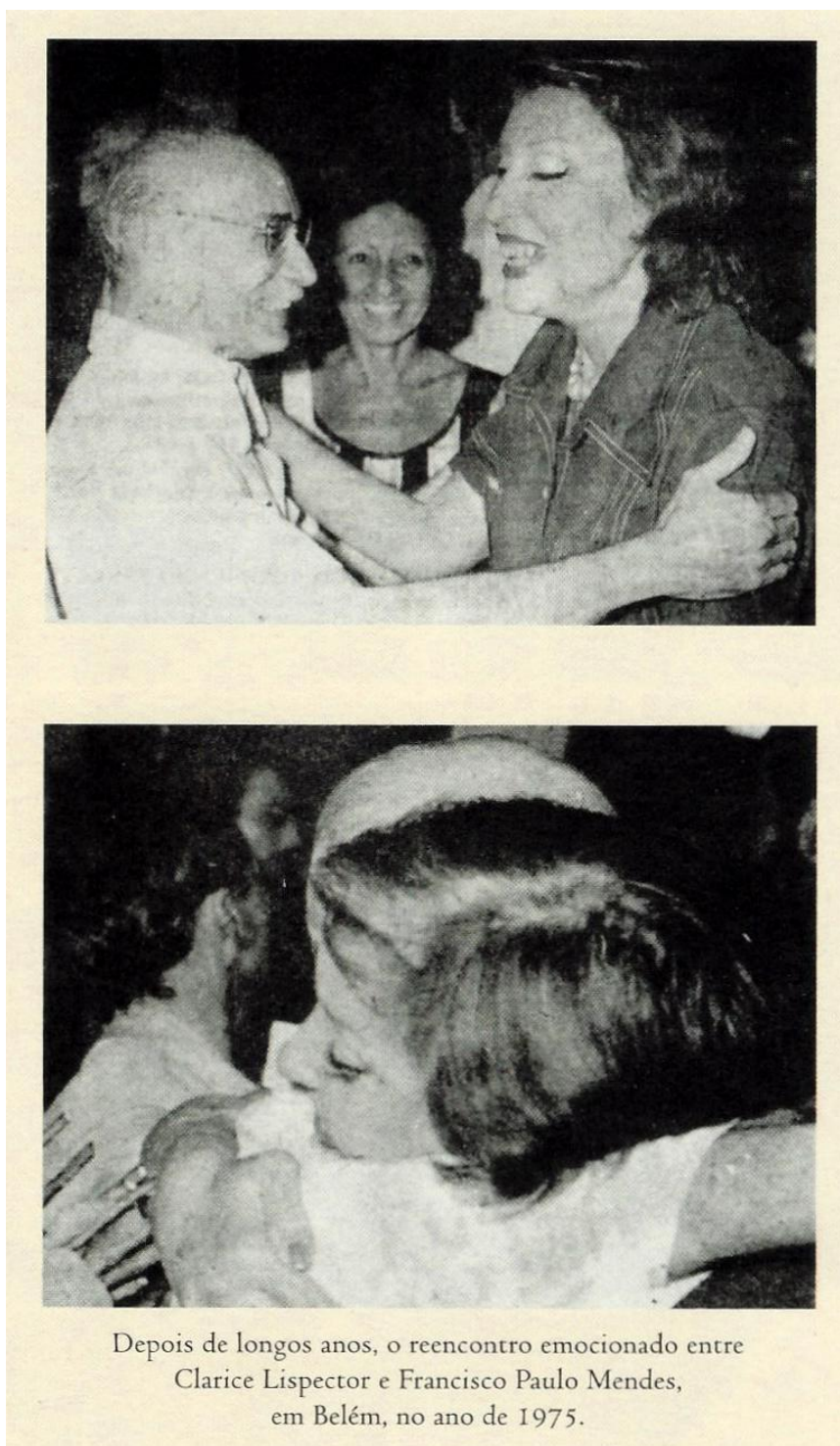


Figura 4.8: fotos também extraídas do livro “O Amigo Chico, *fazedor de poetas*”. Em 1975, Clarice proferia, em Belém, sua conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”.

De volta a Ernest Fenollosa e Ezra Pound, Benedito Nunes, no ensaio “Encontro em Austin” (a ser retomado e contextualizado logo adiante), relembra a influência

exercida por ambos na poesia moderna, no que diz respeito a elementos da cultura chinesa. Nunes fala em “retrojeção da cultura intelectual e espiritual do Extremo Oriente na europeia, canalizada por Pound e Fenollosa para a poesia no tempo de sua modernidade”. (2009, p. 309)

O escritor Max Martins, um dos discípulos de Francisco Paulo Mendes, e também grande amigo de Benedito Nunes, teve Ezra Pound e Ernest Fenollosa como dois de seus autores de cabeceira, ao lado de outras obras de referência oriental, como o *I Ching*. Conta o jornalista Elias Pinto, em texto publicado em fevereiro de 2009, que em uma das inúmeras e longas conversas que teve com o escritor, pediu-lhe, certa vez, que traçasse um roteiro de sua formação poética, de seus livros, “de seus santos de cabeceira, ‘ab ovo’, desde o berço”. O jornalista lembra que a resposta de Max compôs sua coluna publicada, entre 1990 e 1991, no Jornal “A província do Pará”. É bastante oportuno transcrever, aqui, a vasta e coesa lista de Max, no que deixa entrever as influências recebidas pelo Professor Mendes e no que amplia a lista rapidamente relembrada por Nunes, conforme transcrito anteriormente.

No princípio, foi Casemiro de Abreu, os poetas românticos brasileiros e portugueses das velhas antologias. Depois veio o ‘Cartas a um Jovem Poeta’, de Rainer Maria Rilke, o primeiro presente recebido do professor Francisco Paulo Mendes e cujo exemplar muitos anos depois passei às mãos merecedoras do poeta Age de Carvalho. Depois vieram Carlos Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Camões, Homero, Mário Faustino, Dylan Thomas, Rimbaud, Baudelaire, Octavio Paz, Mallarmé, Paul Celan, Henri Michaux, René Char, Bashô, Cummings, Blaise Cendrars, Kaváfis, Maiakóvski, Jorge Luis Borges, Robert Stock, García Lorca, Lautreamont, Ungaretti, Trakl, Blake, André de Bouchet, as vanguardas, o Concretismo.

E Guimarães Rosa (‘Grande Sertão: Veredas’), D. H. Lawrence, Henry Miller, Henry Thoreau, Clarice Lispector, Dostoiévski, Thomas Hardy (‘Judas, o Obscuro’), Kazantzákis, Hermann Hesse, Romain Rolland, Thomas Mann, Flaubert, Malcolm Lowry, Hermann Broch, ‘Em Busca do Tempo Perdido’, de Proust, o ‘Dom Quixote’, Melville, Shakespeare, Mircea Eliade, Chuan-Tzu, o Zen-Budismo, ‘I Ching’, ‘Lao-Tzu’, ‘O Livro Tibetano dos Mortos’, o ‘Bhagavad-Gita’, a Bíblia.

E Aristóteles, Platão, Nietzsche, Heidegger (‘Acheminement Vers la Parole, Hölderlin y la Esencia de la Poesia’), Derrida, Gilles Deleuze, Todorov, Pound (‘ABC da Literatura’ e ‘A Arte da Poesia’), Valéry (‘M. Teste’). E Damaso Alonso, Carlos Busoño, Roman Jakobson, Auerbach, Roland Barthes, Georges Bataille, T. S. Eliot, Walter Benjamin, George Steiner, os Manifestos Surrealistas, Max Bense, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Ernest Fenollosa, Haroldo de Campos, Jean Starobinski, Saussure, Leo Spitzer. Isso não é receita para jovens poetas, o que eles deveriam ler etc. É o meu caso e só. Mas acho que um poeta de hoje

deve palmilhar por aí. Creio que esse é, pelo menos, o cerne de uma compreensão e de um amor pela poesia.¹⁸

A influência oriental na composição poética de Max Martins pode ser vista, sobretudo, nas obras “Para ter onde ir” e “A fala entre parêntesis”, escrita, esta, em parceria com o amigo Age de Carvalho, à moda da *renga*. O primeiro livro é todo tecido a partir dos hexagramas do *I Ching*, enquanto o segundo exercita, mais livremente, a composição japonesa conhecida como jogo da *renga*, que significa, literalmente, uma cadeia de poemas.¹⁹ As duas obras contaram com ricos comentários de Benedito Nunes. Em 1982, Nunes escreveu o prefácio, intitulado “Jogo Marcado”, de “A fala entre parêntesis”, livro, inclusive, dedicado ao crítico e sua esposa, Maria Sylvia. No trecho transcrito abaixo, o crítico, além de rapidamente elencar importantes influências da forma oriental nas variadas artes do ocidente, como música, poesia e pintura, volta-se, acuradamente, antes, para a dimensão ética incutida na estética oriental. Sem reportar-se exclusivamente à *renga*, Nunes afirma:

As artes poéticas do Ocidente separaram as regras da criação das normas da ação individual e do esforço de conhecimento. As do Oriente prescrevem o indivíduo, além do uso técnico de ritmos, de padrões formais e esquemas de sonoridade, **um conjunto de atitudes, de maneiras de pensar, de ver e de conhecer as coisas, de conduzir-se relativamente aos outros seres**²⁰ e aos seus companheiros de ofício. É como se o poeta necessitasse de uma ética para realizar-se esteticamente, e como se só pudesse escrever belos versos aprendendo a relacionar as formas da linguagem com as formas de sentimento e conhecimento do mundo, ambas postas em prática, conjuntamente, no mesmo exercício mental que vinculou os nossos dois autores. [...] Quem os acusasse de exotismo quanto à forma, esqueceria o que a arte do século XX deve às culturas primitivas, à Índia, à China e ao Japão. Basta lembrar o parto do cubismo sob as sugestões da cultura africana em

¹⁸ Texto encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://ronaldofranco.blogspot.com.br/2009/02/max-e-seus-santos-de-cabeceira-elias.html>. Data do acesso: 15 de fevereiro de 2016.

¹⁹ Tal jogo de composição conjunta, cujas origens remontam ao século XIV, caracteriza-se por um preciso trabalho estilístico, semelhante a um soneto, e por uma necessária afinidade, intelectual e afetiva, entre seus jogadores - poetas, a fim de que o resultado prime por uma unidade linguística e espiritual. No prefácio ao livro, Benedito Nunes assim nos apresenta a operação da *renga*: os participantes escrevem, de cada vez, “dois grupos de três e dois versos (o primeiro com 5/7/5 sílabas, o segundo com 7), utilizando somente certos temas e palavras, a fim de que, ao cabo de sucessivas rodadas, indefinidamente multiplicáveis, seja obtido um poema total da interconexão dos vários grupos, sempre diferentes quanto ao conteúdo, tratados como poemas autônomos e entre os quais não deve haver continuidade exterior”. Mais adiante, Nunes cita caracterização feita por Shinkei, teórico do jogo no século XV, “exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro”. Nunes relembra, também, o primeiro exemplar ocidental desse jogo, único precedente de “A fala entre parêntesis”, trata-se de *Uma Cadeia de Poemas (Renga, a Chain of Poems)*, George Braziller, New York, 1971), elaborada por Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti e Charles Tomlinson que, durante cinco dias de convívio, em um hotel em Paris, no de 1969, dedicaram-se à realização dessa composição.

²⁰ Destaque nosso

Picasso, os empréstimos mais recentes da música de Messiaen às tonalidades da música hindu e, nos últimos tempos, a fecunda influência, para a poesia, já de há muito em contato com o hai-kai, da escrita ideográfica chinesa. (1982)

No que toca os preceitos do presente trabalho, é exemplar, neste trecho, destacar a reflexão precisa que Nunes extrai da prática da renga – estendendo-se à estética oriental – no que tal reflexão assemelha-se a alguns sentidos de Aderência levantados e aprofundados nos capítulos precedentes. A parte as nuances performáticas de alguns narradores claricianos, a insistente Aderência presente em vários escritos de Clarice também está implicada em “um conjunto de atitudes, de maneiras de pensar, de ver e de conhecer as coisas, de conduzir-se relativamente aos outros seres.” Ou seja, afetando gravidade diante de uma vocação nata e ainda desconhecida (conforme a narradora Sofia) ou afetando a displicência plausível diante de uma vocação já bem assentada (conforme Rodrigo SM) ambos os narradores ensejam um esforço de conhecimento do outro, ambos vinculam seu ofício à aderência ao outro, o que, como se viu, se dá em níveis variados. Se a escrita de Sofia necessita, fabularmente, “tanto, tanto, tanto” da mão de outro lobo (assim como a narração de GH evoca a mão do “tu”), Rodrigo SM, em sua escrita corporal, transformar-se-á na própria Macabéa. Assim, na trilha de Benedito Nunes, a Aderência, tal como criticamente revisitada por esta pesquisa, teria um expediente ético-estético afim à arte oriental.

Ademais, por ocasião das convergências buscadas, parece mais uma vez pertinente retomar trecho do texto de Clarice “Literatura de vanguarda no Brasil”, quando a escritora reivindica um modo de lidar com a linguagem que seja inseparável do modo de pensar e sentir o mundo, que seja ideogrâmico, como ela mesma escreve ao final; que tenha as características ético-estéticas – para nos valermos mais uma vez do que Nunes escreveu – comuns às artes poéticas do Oriente.

[...] a atmosfera é de vanguarda, o nosso crescimento íntimo está forçando as comportas e rebentará com as formas inúteis de ser ou de escrever. Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda ‘pensarmos’ a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. ‘Pensar a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real; numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (LISPECTOR, 2005, p. 105-106).



Figura 4.9: foto extraída do livro “O amigo Chico, fazedor de poetas”.

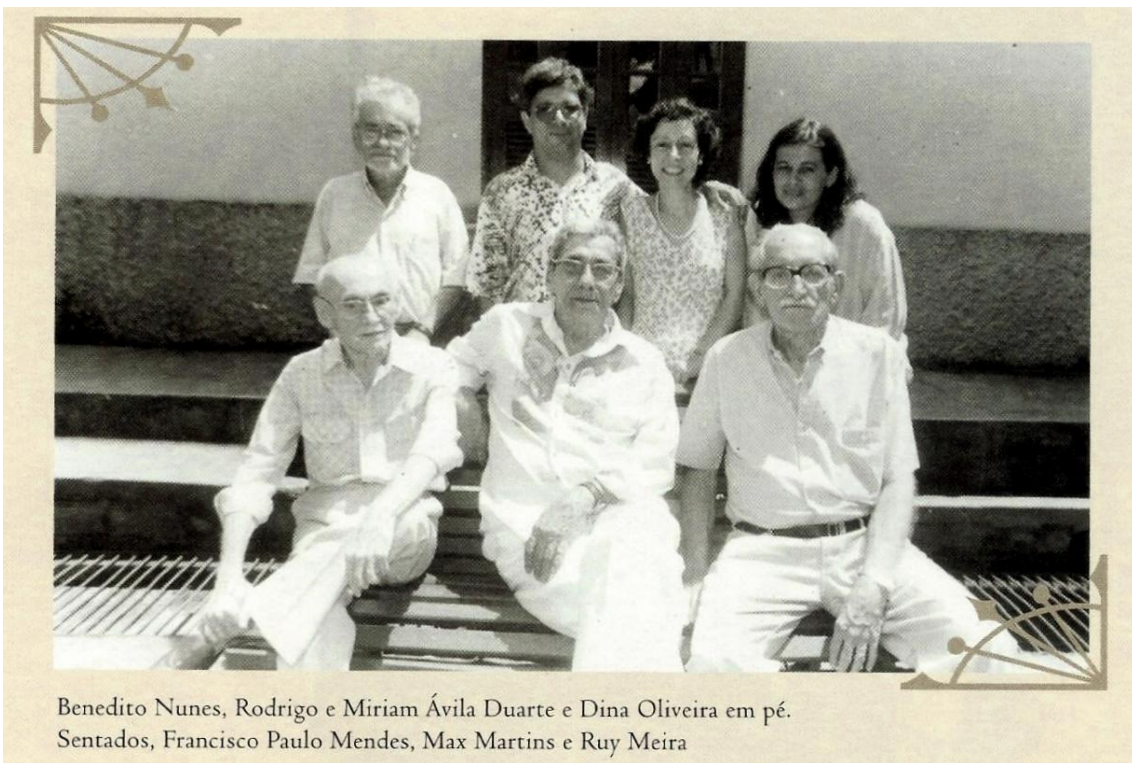


Figura 4.10: foto igualmente extraída do livro “O amigo Chico, *fazedor de poetas*”

Benedito Nunes foi também o autor do longo prefácio “Max Martins, mestre-aprendiz” que apresenta a coletânea “Não para consolar”, de 1992 – obra que reúne os poemas publicados pelo poeta paraense desde 1952. Tal reunião não inclui os poemas de “Para ter onde ir”, até então inéditos; Nunes, entretanto, não se esquivava de comentá-los, com o que faz o seu pontual registro estético acerca do *Livro das Mutações*. Abaixo, seguem transcritos os dois últimos parágrafos do referido prefácio, entremeados por um poema do então recente livro de Max, lido por Nunes com breve mas aguda precisão:

Na verdade, todas as vias percorridas por esse “*camaleon poet*” (Keats) são inacabadas e recomeçadas. Talvez um novo começo já se tenha produzido em Para ter onde ir, livro ainda inédito, série de vinte poemas escritos segundo as regras do jogo da sorte prescrita pelo *I Ching*, e nos quais paira a serenidade da aceitação do Destino. Lançando esses dados, o Magister Ludi parece afirmar o trágico da vida e do amor sem a resignação e os artifícios da evasão do pessimismo. O amor fati nietzschiano ressoa em “A fera”:

*Das cavernas do sono das palavras, dentre
os lábios confortáveis de um poema lido
e já sabido
voltas*

*para ela – para a terra
maleável e amante. Dela
de novo te aproximas*

*e de novo a enlaças firme sobre o lago
do diálogo, moldas
novo destino*

*Firme penetra e cresce a aproximação conjunta
E ocupa um centro: a morte, a fera
da vida
te lambendo*

Para o eu que desponta nesses versos, em nova metamorfose, caem as ‘grades’ do mundo. A ‘fera’ do desejo não o atormenta e a Arte Erótica abre-lhe o caminho da sabedoria.

De posse de informações acerca do *I Ching*, é possível visualizar, nessa poesia de Max Martins, dois trigramas: a terra (atributo essencialmente feminino, formado por três linhas maleáveis – nomenclatura utilizada no livro) e o lago (formado por uma linha maleável e duas firmes – denominação também presente no livro). O trigrama da terra sobre o do lago – sugestão presente na 3ª. estrofe do poema – forma o hexagrama 19, Lin / Aproximação. Com essa composição, as duas linhas firmes, yang, ficam na 1ª e 2ª posições (a parte mais baixa do hexagrama), e sugerem ascensão, subida, aproximação.

No texto específico que acompanha cada linha, elas são identificadas com as referências “Aproximação em conjunto” e “Aproximação conjunta” (termo presente na última estrofe do poema), respectivamente. No primeiro caso, o texto da linha, como se

verá a seguir, aborda o que se comunga com o retorno aludido logo nos primeiros versos do poema de Max: “o bem começa a prevalecer e a encontrar apoio em círculos influentes. Isso é também incentivo para que pessoas capazes se aproximem, diz o texto” (2006, p. 80). No segundo, o texto correspondente traz a ideia que encerra o poema – a morte como aproximação incontestada, movimento natural do destino. Ideia que ganha interpretação de Nunes com a alusão ao conceito de Nietzsche, de “amor ao destino”, que advém da consciência e tácita aceitação da transitoriedade das coisas, conforme o filósofo o formulou, pela primeira vez, em “Gaia Ciência”. A lei universal do destino é o que encerra o texto referente à linha yang, firme, na 2ª posição:

quando o estímulo à aproximação vem do alto e o homem possui em seu interior a força e a integridade que tornam prescindíveis as advertências, a boa fortuna se seguirá. Nem deve o futuro ser causa de qualquer preocupação. Ele está consciente de que tudo na terra é transitório e que a cada ascensão segue-se um declínio. (2006, p. 80)

Em momento algum desta tese pretendeu-se levantar questões especulativas, infrutíferas, acerca da não abordagem crítica do *I Ching*, por parte de Nunes, quando de suas análises sobre o conjunto da obra de Clarice. Circundando o núcleo de uma significativa rosácea de convergências, entretanto, esta tese finalmente encontra seu ponto de paragem em uma resposta dada por Benedito Nunes a Haroldo de Campos, resposta que tem como centro, ou pretexto, uma notação ideogrâmica.

Em 1981, Haroldo de Campos e Benedito Nunes encontravam-se em Austin, na Universidade do Texas, como professores visitantes de um mesmo programa de Literatura Brasileira. No ensaio “Encontro em Austin”, publicado no livro “A clave do poético”, Nunes relembra uma “estirada conversa” que ambos tiveram, em um fim de tarde, no apartamento em que se instalara Haroldo. Desta tertúlia surgiu, por parte do colega, a proposta de uma nova conversação. Nunes conta que o poeta se mostrava indiferente à leitura que o filósofo fazia de um ou dois capítulos de seu livro então em andamento “Passagem para o poético (Filosofia e Poesia em Heidegger)”, acerca da concepção heideggeriana de linguagem e de poesia, que tinha como uma de suas fontes principais o escrito de Heidegger já lido por Haroldo: “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”:

Da nossa estirada conversa, por entre pausas de leitura, ficou-me na lembrança, por todos esses anos, a proposta de Haroldo para que travássemos os dois, algum dia, uma conversação intercorrente àquela, diálogo dentro de tal diálogo, concêntrico ou excêntrico à sua matéria. (2009, p. 303)

Em tom narrativo, Nunes prossegue, nos seguintes termos, com a rememoração:

Se o projeto não se realizou, a culpa foi toda de uma falsa expectativa minha. Aguardei que algo em prosa, no gênero ensaístico, viesse da parte do meu interlocutor. Hoje percebo que ele encetou a discussão sem demora, ali mesmo em Austin; mas o fez tomando a palavra em “Aisthesis, Kharis: Iki” – Koan – (glosa heideggeriana para Benedito Nunes), poema de *Austineia*

desvairada, inserto em *A educação dos cinco sentidos* (1985). (2009, p. 303-304)

Transcrito o poema, Nunes prossegue com o que considera “tardia resposta do pretexto ao diálogo que motivou o citado poema comentário” (2009, p. 304):

*Se Heidegger tivesse olhado
para o ideograma
enquanto escutava o discípulo
japonês*

*(como Pound olhou para ming 明 sollua
como o olho cubista de gaudier-brzeska
depois de dar ouvido a fenollosa)*

*teria visto que a cerejeira cereja Koto ba 言葉
das ding dingt
florchameja
no espaço indecidível
da palavra
iki*

“A caminho da linguagem”, publicado pela primeira vez em 1959, reúne ensaios e conferências redigidos e apresentadas por Heidegger na década de 50. Um dos ensaios dessa coletânea é, na verdade, um extenso e complexo diálogo entre o filósofo e o professor Tezuka, da Universidade Imperial de Tóquio, que o visitou na década de 50. Buscar o sentido de *Iki* e de *koto ba*, traduções difíceis tanto para o professor japonês quanto sobretudo para o filósofo de Freiburg, são fios condutores do diálogo, intitulado “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”

Antes de reportar-se especificamente ao poema, Nunes adianta, criticamente, que o diálogo empreendido por Heidegger e Tezuka poderia ter se aplainado em ponto comum a ambas as culturas tão diversas: o pensar essencialmente poético, nem sequer representacional (como o ideograma), nem sequer proposicional (como a gramática ocidental). Esse é o pensar liberto, ainda por vir, que nos conduziria sempre, por caminhos mesmo que diversos, a uma mesma correspondência entre o homem e o ser. (2009, p. 305)

Na trilha dessa correspondência [completa Nunes] poderiam os interlocutores compreender que o significado de *iki*, é algo assim como Graça, a *Kharis* grega, para o japonês a “verdade da arte”, é independente da estética, e que a palavra com que na língua de Tezuka se nomeia linguagem, *koto ba* – “pétalas de flores surgidas no exultante esplendor da graça –, é, para o mestre alemão, a verdade da mesma linguagem, independentemente da linguística, e incompatível com o idioma da metafísica que nos deu “*Sprache, glosa, língua e linguagem*”. (2009, p. 306)

Com este adiantamento crítico, Nunes se mostra alinhado à reflexão do próprio professor Tezuka quando este se mostra clarificado pelo uso da palavra “aceno” por parte de Heidegger. Visando a se aproximarem de um sentido sem enfeixá-lo em um conceito, acenar é o que ambos perseguem ao quererem traduzir a palavra japonesa (trata-se de *koto ba*) que diga da essência da linguagem sem se valer de nada da categoria linguística, como algo, nas palavras de Heidegger, que “apenas acena em direção à essência da linguagem”. (2012, p. 91) Ensejado por essa “palavra liberadora”, Tezuka lembra-se de que, durante um trabalho de tradução que realizava (e eis aqui o alinhamento de que se falou) “às vezes, brilhava um lampejo” que lhe “permitia pressentir que línguas fundamentalmente diversas têm uma mesma fonte essencial”. (2012, p. 93)

Após, ainda, bastante troca dialógica, Tezuka finalmente rende-se ao dizer da tal palavra:

P- Qual é a palavra japonesa para “linguagem”?

J- (Depois de muita hesitação) É *Koto ba*.

P- Mas o que diz ela?

J- *Ba* evoca as folhas, sobretudo as folhas da floração. Pense na floração da cerejeira e da ameixeira.

P- E o que diz *koto*?

J- Esta já é uma pergunta mais difícil de responder. Uma tentativa de explicação já ficou mais fácil por termos ousado esclarecer o *iki* como a atração pura no apelo do silêncio. O sopro do silêncio, que faz acontecer em sua propriedade o apelo desta atração, é o vigor que deixa aparecer a própria atração. *Koto*, no entanto, também evoca o atrativo nele mesmo, que aparece unicamente no instante irretomável com a plenitude de sua graça. (2012, p. 111)

Logo adiante, aludindo à escuta da palavra e não à “carnadura de seu signo”, como afirma Nunes, Tezuka ainda esclarece:

J- Escutando, a partir desta palavra, a linguagem é: folhas da florescência, vindas de *koto*. (2012, p. 112)

São esses os termos que nos conduzem à compreensão do poema-comentário de Campos – leitor atento de Fenollosa e Pound –, para quem a visibilidade, a corporeidade e a espacialidade da palavra são expedientes essenciais. A parte às observações críticas iniciais que fez ao diálogo, Nunes, a essa altura, pondera:

Heidegger não olhou para o ideograma, termo apenas mencionado, de raspão, na conversa dos dois professores. Se pudesse ter olhado com o olho de quem conhecesse – nesse caso, o de Tezuka, que só se limitou aos vocábulos pronunciados, sem ao menos informar a seu colega acerca da insuficiência disso – teria captado a epifania na carnadura dos signos pictográficos, isto é, que a cerejeira cereja, coisa que não se pode discernir auscultando apenas o dizer da palavra. E teria percebido mais, posto que metafórico é o funcionamento do ideograma, a metáfora flor chameja, verdadeiro solo do pensamento feito poesia ou da poesia do pensamento. (2009, p. 307)

Dito isto, o filósofo, entretanto, volta-se o fato de Heidegger, com efeito, ter rejeitado a dualidade do significado e do significante e, assim, ter colocado sob suspeita a metáfora. Porém, ressalva-o Nunes, o filósofo parece se esquecer de que a metáfora é o próprio ato da linguagem ou o princípio de seu jogo. Sendo esta palavra, “jogo”, que tanto se presta à poesia de linhagem moderna, também eminente no “personalíssimo estilo filosófico de Heidegger”, a cuja órbita de confluência poética, completa Nunes, pertencem as verbalizações de substantivos, por ele empreendidas, como *Die Welt weltet* (“o mundo mundeia”), *Die Zeit zeitigt* (“o tempo tempora”), *Das Ding dingt* (“a coisa coiseia”). (2019, 308)

Ao retomar essas proposições do filósofo, Nunes, pouco antes de tecer elogiosos comentários ao título do poema de Campos²¹, assim epiloga sua leitura – resposta:

Agora podemos perceber que o nono verso de “Aisthesis, Kharis: Iki” é uma citação irônica da tautologia poética *Das Ding dingt*, tentativa de topologia do ser. A coisa coiseia como a cerejeira cereja e a flor chameja. A ironia da citação nessa glosa heideggeriana, que como koan se apresenta, faz ver que o pensador de *Ser e tempo* chegou pelo estilo auricular de sua última filosofia – mais hebraico que grego, segundo observa Marlène Zarader –, ao escrever *Das Ding dingt*, a um resultado análogo àquele a que já chegara um estilo de poesia medido pela visualidade cubista e pela inteligência chinesa. (2009, p. 308)

Desse modo, ao final de seu comentário, que por sua vez se reporta às referências dos versos 6 e 7 do poema de Haroldo, Nunes, retomando alusão à Brezka e a Fenollosa²², finaliza sua resposta ressaltando, na ironia trazida por Campos (e na esteira das ressalvas ao diálogo já feitas) a presença de uma correspondência, no campo da analogia, entre a linguagem do ocidente e a do oriente, representadas, no poema, por Heidegger, de um lado, por Gaudier Brezka, Fenollosa e Pound, de outro. Ou seja,

²¹ “Isso tudo levado em conta, se agora meditarmos no título do poema de Haroldo de Campos, “Aisthesis, Kharis: Iki”, veremos que a ironia do comentário se prolonga na ironia da história: as duas matrizes gregas, a profana aisthesis e a Kharis sacral, são postas em correspondência com Iki que as sintetiza. Levando-nos para fora do âmbito do poema, essa correspondência assinala o alcance histórico dessas matrizes. Última notação do exemplarismo que examinamos, o seu título é um emblema da proximidade entre poesia e pensamento, ou, se quisermos, entre poesia e filosofia. [...] Mas, em Haroldo de Campos a proximidade entre poesia e pensamento, conforme atesta a sua glosa heideggeriana, faz-se à custa da reflexão introduzida no jogo da linguagem, o que Heidegger não admitiria. De onde se conclui que na obra de meu interlocutor, em constante dialogação com pensadores-poetas como Heráclito e Alghazali, e com poetas-pensadores, como Dante, Goethe e Leopardi, a poesia do pensamento, tanto na criação quanto na tradução recriadora, complementa-se pelo pensamento da poesia, histórica e criticamente considerada”. (2009, p. 309)

²² Em “ABC da Literatura”, Pound comenta que seu amigo, o escultor franco polonês Henri Gaudier-Brzeska, era capaz de ler a escrita ideogramática chinesa sem qualquer estudo, porque simplesmente “acostumado a olhar para a forma real das coisas”. (2013, p. 29) Nunes, no final, condensa alusão ao aspecto visual do ideograma como expediente daquela supremacia de linguagem defendida por Fenollosa, uma vez que, encadeados em prol de um sentido, os caracteres chineses, metafóricos por excelência, vão ganhando traços representativos de uma ação em movimento, ou mesmo de uma ideia abstrata – expressada por meio da reunião de mais de um elemento que, por meio do traço, conduza a ela.

assim como Nunes considerou que no diálogo entre o Japonês e o Pensador havia brechas para se chegar a um ponto comum às duas culturas – o pensar essencialmente poético, nem representacional, nem proposicional – completa a tardia resposta a Campos, reforçando que no verso irônico de seu poema não deixa de haver uma resultante ocidental análoga à oriental.

Finalmente, tendo percorrido sua trilha e circundado a referida rosácea – significativa teia de relações e convergências – este trabalho de pesquisa completa, aqui, os termos de sua proposição: a de que os vazios plenos de sentido deixados por Benedito Nunes no transcurso da trajetória aqui traçada são “análogos” aos preenchimentos com os quais a “inteligência chinesa”, pela via do *Clássico das Mutações* e pela via da escrita ideogrâmica – que também lhe pertence –, instrumentaliza-nos, a fim de que possamos ler a pluralidade que mantém sempre renovada – como que em movimento contínuo –, a literatura de Clarice Lispector.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

... Não jogamos com as palavras, mas é a essência da linguagem que joga conosco, não somente no presente caso, não apenas hoje, mas desde há muito e sempre. (Heidegger apud Nunes 2012, p. 276)

Um dos argumentos que alinhava as hipóteses levantadas por este trabalho de pesquisa é a Aderência apresentada em seus múltiplos arranjos como um expediente intrínseco à maneira como se dá a representação da realidade na ficção de Clarice Lispector, o que ocorre em conformidade com depoimentos da própria escritora acerca do seu modo de trabalhar. Já tendo sido, ainda que de modo difuso, esparso, reconhecida e analisada por outros críticos, em especial por Benedito Nunes, acredita-se que, neste âmbito, a contribuição da tese se dê, inicialmente, no fato da Aderência ter sido sistematicamente reunida em um amplo agrupamento de exemplos diversos e coesos, o que a alça em importância, subscrevendo, acredita-se, uma poética clariciana.

Em um segundo momento, a contribuição da tese pode se consolidar no fato da Aderência ter sido revisitada em paralelo com as características do trígama Li, o Aderir ou a Claridade, constitutivo do *Clássico das Mutações*. As complexas e analógicas possibilidades de compreensão de Li parecem permitir sustentar e caracterizar os termos de sua correlação com o princípio da Aderência em Clarice, ressignificando-o. Tal correlação parece ter sua pertinência reforçada nas indicações ficcionais e nas evidências biográficas do interesse de Clarice pelo *I Ching* e pelo signo chinês, de modo geral, com os quais, propôs-se, a escritora guarda afinidades éticas e estéticas. A plausibilidade desta proposição se reforça também, acredita-se, com as diretas e indiretas, lineares e não lineares relações entre Clarice e o signo chinês – elas parecem dizer de um *zeitgeist* em torno da escritora (afim às suas inclinações), que se estendeu durante todo seu ofício, da década de 40 à década de 70.

O principal caminho, na tese, que se abriu à questão oriental foi o do apontamento da semelhança entre o conceito de criação artística expresso no *Livro das Mutações* e a metáfora, presente em *A paixão segundo GH*, da nebulosa de fogo esfriada em terra – metáfora que, no introito do romance, é bastante singularizada em virtude das relações de repetição que a suspendem e tensionam. Ao mesmo tempo em que tal imagem é coincidente com a que se lê no *I Ching* como representativa do fazer artístico, ela o é com o *pathos* da escrita elaborado por Benedito Nunes. Assim, sugeriu-se que ao *pathos* da escrita, como destacado pelo crítico, pode ser acrescida a mística chinesa presente no *Livro das Mutações* enquanto um dos exemplos de intuitiva apropriação estética por parte da escritora, conforme o fundamentou Nunes a partir não do *I Ching* mas de outras fontes da mística ocidental e oriental.

Os argumentos arrolados nesse entorno permitiram propor, ainda, novas possibilidades de leitura interpretativa à temática da beleza progressivamente abordada ao longo do romance, à mão do tu imaginário solicitada por GH, aos seis traços que abrem e fecham a narrativa, ao conto “Os desastres de Sofia” e, extensivamente, ao conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, no que este contrasta com a história narrada por

Sofia. Na trilha das afinidades com a estética oriental, o trabalho propôs leitura interpretativa, ainda, para metáforas de escrita presentes no final da crônica “Lembrança da feitura de um romance”. De modo geral, acredita-se que a tese possa redimensionar a figuração do *I Ching* na escrita de Clarice; para além da dimensão oracular abordada por alguns críticos, propôs-se que o clássico chinês, apesar de não ter sido uma referência explicitada por Lispector, ocupa uma posição estética em alguns de seus escritos, assim como ocupou em composições de John Cage e em produções de Borges, Octavio Paz, Augusto de Campos, entre outros.

Cadencialmente a essas abordagens, levantou-se outras proposições de Nunes acerca da escrita de Clarice afins aos veios interpretativos passíveis de serem extraídos do cotejo dessa escrita com aspectos textuais do *I Ching* ou mesmo com os princípios de uma escrita ideogrâmica – idealizada ou metaforicamente realizada pela escritora. Ao mesmo tempo, levantou-se múltiplas referências, trazidas por Nunes, relativas à estética oriental, presentes em ensaios em que o crítico abordou a mística oriental em Clarice sem tratar do *I Ching*, ou em que abordou o *I Ching* sem que estivesse tratando de Clarice, ou em que abordou a renga e o ideograma – cujas reflexões, conforme se buscou levantar, guardam afinidades com as argumentações deste trabalho. Tudo isto somado resultou na proposição, conclusiva, de que a presente tese incide em espaços vazios, plenos de sentido, deixados ou preparados pela extensa crítica clariciana realizada por Nunes.

Em tempo, podem pairar sobre a reunião e revisitação sistemática dos variados exemplos de Aderência questionamentos acerca não apenas de seu significado em si, mas também do significado de sua constância, daquilo que, reincidentemente, se avoluma, do sentido que se subscreve por força da repetição. Na tese, figuraram as respostas acerca da primeira questão, e elas caminharam na direção de enfeixar traços característicos dos narradores em relação a suas matérias narrativas. A Aderência, assim, foi significada em consonância com um narrador intuitivo, prehe de uma vocação, que, a depender do modo como se relaciona com sua história e com seus personagens, afeta entusiasmo ou cansaço; humor, ironia ou gravidade. Já Benedito Nunes, no ensaio “A paixão de Clarice Lispector”, escrito em 1978, parece trazer resposta à segunda questão, acerca do que subjaz na reiteração do que aqui denominamos **Aderência**, e ele, **Narrativa Monocêntrica**, em retomada de um ensaio que escrevera em 1973.

Citando Machado de Assis, Oswald de Andrade, Daniel Defoe e Max Frisch, o crítico reconhece a ilustre precedência literária do narrador trocista de *A hora da estrela*, mas, em ressalva, ressalta o importante sentido da aparição ostensiva da brincadeira com o leitor e do jogo com a autoria que se dá neste último trabalho da escritora, publicado dois meses antes de sua morte. Para Nunes, ao indicar os artifícios de que se vale para captar o real e ao aceitar esta contingência, a literatura, na novela de 77, desnuda-se como literatura, na linha, agora, da revolução romanesca operada por Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann, Faulkner, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Guimarães Rosa:

Em vez de apenas mostrar contrita os disfarces que a travestem, ostentará, audaciosamente, o fingimento de que retira sua força, com isso desencobrando a exigência veritativa que também move a criação literária. Ao buscar a sua própria verdade, recusando-se à ideia tradicional, que igualou a imaginação à fantasia irresponsável e inconsequente, a ficção se despe, em dissídio consigo mesma e em disputa com o real, no último livro de Clarice Lispector. (2009, p. 203)

Segundo Nunes, ainda que alinhada ao que já se estabelece como tendência na ficção moderna, Clarice pessoaliza e singulariza, desde *Perto do coração selvagem*, a análise introspectiva da consciência individual, o que, palavras do crítico, ganha, no desnudamento de *A hora da estrela*, um “arremate clarificador”, a partir do qual se pode distinguir no conjunto da produção clariciana, segundo ele, “a linha direcional do processo de criação literária que estabelece a coesão de tantos escritos diferentes na unidade de uma só obra”, como uma espécie de “reversão dialética do Tempo”, por meio da qual, continua Nunes, “o fim de um processo esclarece o seu princípio” (2009, 199). O que Nunes propõe como evidência do caminho pessoal e singular trilhado por Clarice consiste não apenas no fato da consciência individual ser o centro mimético de suas histórias mas representar o sustentáculo de uma narrativa que é “*monocêntrica*”, porque, explica Nunes, “centralizada na introspecção de um personagem privilegiado, com que se confunde ou tende a confundir-se a posição do narrador.” (2009, p. 206)

Como se viu, o narrador de *A hora da estrela*, mais do que se confundir, funde-se em Macabéa, a fim de que possa narrar sua história. Desse modo, Nunes, embora não esteja se reportando à Aderência de modo sistemático, como aqui foi feito, o está conceitualmente, ao singularizar a escrita clariciana como monocêntrica no que se confundem ou tendem a se confundir narradores e personagens; no que se aderem, colam-se, grudam-se, no que se capta, pega-se, adivinha-se, conforme se rastreou pelas páginas da tese.

É por esse caminho que Nunes vai além da troça de Rodrigo SM. Mais do que um narrador tradicionalmente trocista, Rodrigo SM – “(na verdade Clarice Lispector)” – comunga com um longo percurso de Aderência (ou de monocentrismo), deflagrando-o, e cujo fim, inescapável, só pode ser sua morte – na verdade a de Clarice Lispector –, uma vez que morre a personagem a quem está fundido(a). Eis o “arremate clarificador” ao qual se refere Benedito Nunes, o fim de uma trajetória literária a partir do qual é possível esclarecer o seu início. É ainda disto que está tratando o crítico quando, acerca da compaixão de *A hora da estrela*, desta vez no ensaio “A escrita da paixão”, assevera:

Nesse novo momento de verdade, a paixão de Clarice Lispector torna-se compaixão; o *pathos* solitário converte-se em simpatia como forma de padecimento comum, unindo até o extremo da morte, *in extremis*, a narradora com a moça nordestina anônima. (2009, p. 229)

Tendo realizado as tantas *idas e venidas* entre o dorso e a cauda do tigre, como se em escrita bustrofédica²³ dentro de jaula rajada, a presente tese busca, por fim, reencontrar também nos nomes e prenomes da escritora e do Trigramma Li o “clarificador” sentido que se subscreve com a repetição da Aderência.

Por um encontro de significantes, na meia volta bustrofédica, Clarice Lispector [é aquela que] escreve a Aderência ao mesmo tempo em que é por ela escrita.

~~CLARICE~~ LI s p e c t o r
e d a d ~~IRALC~~ a ~~IL~~

²³ “*Bustrofédon* (gr. *bous*, “boi”, *strophe*, “volta”), ou *escrita bustrofédica*, [é aquela] em que a primeira linha do texto, descrevendo um semicírculo, continua na seguinte, mas da direita para a esquerda, e ao término desta, retorna pela esquerda da linha seguinte até o fim, recomeçando pela direita da linha subsequente, e assim sucessivamente, como os sulcos do arado da terra.” (MOISÉS, 2013, p. 344)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge L. **Elogio da sombra**. Poemas. **Perfis**. Um ensaio autobiográfico. 4 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1970.
- _____. **La moneda de hierro**. Obras Completas IV (1975 – 1985). Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- _____. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAGE, John. **De segunda a um ano**. 2 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013
- CAMPOS, Augusto. **Viva vaia**. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **Outro**. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Haroldo (Org). **Ideograma: lógica, poesia e linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. “No começo era de fato o verbo”, in NUNES (Coord.), **A Paixão Segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- CHAGAS, Luciana B. **Videopoemas. A tradução eletrônica da poesia visual**. Dissertação de Mestrado UNICAMP, 1999.
- CHENG, Anne. **História do pensamento chinês**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- CHENG, Françoise. **La escritura poética china. Seguido de uma antologia de poemas de Los Tang**. Pre – textos: Valencia, 2007.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COWLEY, MALCOLM (Org). **Escritores em ação**: as famosas entrevistas à “Paris Review, por Alberto Moravia e outros. Tradução Brenno Silveira. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GILES, Herbert A. **A history of chinese literature**. New York: Grove Press Inc,

GOMES, André Luís. **Clarice em cena**. As relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora UNB, 2007.

GOTLIB, Nádía B. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Clarice. Fotobiografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. “Um fio de voz: histórias de Clarice”, in NUNES (Coord.), **A Paixão Segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HSUAN-NA, Tai. **Ideogramas e a cultura chinesa**. São Paulo: Realizações, 2006.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2001.

JAMES, Henry. “A arte da ficção”. In: NOSTRAND, Albert d. Van. (Org.). **Antologia de crítica literária**. Tradução de Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

JULLIEN, François. **Figuras da imanência**. Para uma leitura filosófica do *I Ching*, o Clássico da Mutação. São Paulo: Editora 34, 1997.

LAUDANNA, Mayra (Org). **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LEMINSKY, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** (edição crítica coordenada por Benedito Nunes). 2 ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção Archivos).

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A hora da estrela**. Edição especial com áudio-livro, Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

- _____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- _____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LIMA, Luiz Costa. “A mística ao revés de Clarice Lispector”, in NUNES (Coord.), **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- MARTINS, Max e CARVALHO, Age. **A fala entre parêntesis**. Renga. Pará: PMB – SEMEC / Grafisa, Edições Grapfo, 1982.
- MICHAUX, Henri. **Ideogramas en China. Captar mediante trazos**. Madrid: Círculos de Bellas Artes, 2006.
- MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu**. A não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- MENDES, Murilo. **Poliedro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MOSER, Benjamin. **Clarice**, São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **O drama da linguagem**. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo, Ática, 1995.
- _____. **Passagem para o poético**. Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- _____. “Nota filológica”, in NUNES (Coord.), **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- _____. “A Paixão de Clarice Lispector” in VÁRIOS AUTORES, organização de Aداuto Novaes. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- _____. (Org.). **O amigo Chico fazedor de poetas**. Belém / Pará: Secult, 2001.
- PAZ, Octavio e TAE, Joung K. “I Ching y creación artística”. **Claves de razón práctica**. México, no. 61, 1996.
- PAZ, O., CHUMACERO, A., PACHECO, J. E. e ARIDYS, H (org). **Poesía en movimiento**. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. “Realismo: postura e método”. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 42, n.4, 2007.

- PESSANHA, J. Américo. “Clarice Lispector: O itinerário da paixão” in NUNES (coord.), **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. **Prisão perpétua**. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- POTET, Jean P. G. **Yeats and Noh**. United States of America: Lulu Press, Inc, 2015.
- POUND, Ezra. **A BC da literatura**. 12ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- ROCHA, Evelyn (Org.). **Encontros. Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2011.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis, São Paulo: Vozes/PUC, 1979.
- _____. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. “Paródia e Metafísica” in NUNES (Coord.), **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, 1996.
- SANT’ANNA, Affonso de R. e COLASANTI, Maria. **Com Clarice**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- SOLAR, Xul e BORGES, Jorge L. **Língua e imagem**. Centro Cultural Banco do Brasil e Fundação Memorial da América Latina, 1998.
- SOUZA, Acízelo Roberto de. **Iniciação aos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector. Figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- _____. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- VARIN, Claire. **Línguas de fogo**. Ensaio sobre Clarice Lispector. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem com leitura de Claire Varin. São Paulo: Limiar, 2002.
- WATT, I. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILHELM, Richard e JUNG, C. G. **O Segredo da flor de ouro**. Um livro de vida Chinês. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- WILHELM, Richard (Tradução). **I Ching**. O Livro das Mutações. São Paulo: Pensamento, 2006.
- _____. **A Sabedoria do I Ching**. Mutações e Permanência. São Paulo: Pensamento, 1995.