

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

Ano 5 – Número 8 – Janeiro a Junho de 2008

[início](#)

CLARICE LISPECTOR NAS TRILHAS DO SURREALISMO¹

Maria Eugênia Curado
UEG

ABSTRACT – The main goal of this article is to indicate the relationship between the surrealistic poetry by Andre Breton and the narrative by Clarice Lispector. Therefore it is focused, based on Lispector's declarations, and analyzes some of her narratives. The focus is thus going to be on psychic automatism, the dream, the objective incident and the black mood.

O que é ser surrealista? Durante séculos ainda, será surrealista em arte, tudo o que, por caminhos novos, visar a uma maior emancipação do espírito.
(Andre Breton)

O surrealismo, movimento ético e estético que se apresentava como uma resposta aos males do homem e da sociedade, surgiu no período entre guerras, mais precisamente com o lançamento do *Manifest du surrealisme*, em 1924, por André Breton (1896-1968), buscando reagrupar os espíritos relacionados com a poesia, com a liberdade e com o amor. Na verdade, esse movimento já vinha sendo gestado, desde 1919, quando se iniciaram as reflexões sobre o automatismo e a teoria da imagem, seguidas pelas evidências do sonho, do acaso objetivo, do humor negro e da descoberta da pregnância do mito.

Tristão de Athayde (1978), no artigo “Réquiem para Clarice”, afirma que Lispector “se expressa nos dois teclados coexistentes do subconsciente e do supraconsciente” e que pelos laços do subconsciente ela amarra “todos os homens de todas as nacionalidades, raças, religiões”. E que, além disso, vem desse “supraconsciente” a presença invisível de Deus, que não se expressa pela invocação de Seu nome naquilo que é sinal mais seguro de sua realidade transcendente e imanente, “o silêncio”. Para Tristão de Athayde, toda a obra lispectoriana é fruto de um “conluio” constante da pré-lógica com o metalógico, o que está “por baixo e antes da consciência” com o que está “depois e acima dela”. Ao afirmar que “seu estilo é a expressão pura de sua pessoa” e aproxima-se das poéticas surreais, Tristão de Athayde considera que “Clarice foi surrealista e supra-realista, sem querer”, pois “não teve intenção

de fazer surrealismo”. Desse modo, apesar de apontar a possibilidade surreal e supra-real na produção de Lispector, ele fica apenas nas conjecturas, não deixando, porém, de discutir o caráter surreal da autora em questão, tendo em vista os pressupostos bretonianos.

Lispector se caracterizou por não participar de atividades literárias organizadas. Ela isolava-se para seus embates com a linguagem, ou, como ela dizia, para “ter a palavra como isca”. Apesar desse isolamento e do seu desconhecimento da escola surrealista, seu processo criativo reafirma as teorias de Breton, como veremos a seguir.

Automatismo, do grego *automatismos*, ou seja, movimento inconsciente, involuntário, maquinal. O surrealismo concebe o automatismo como a atividade literária e artística exercida sob a influência do subconsciente, capaz de exprimir tanto o exercício real do pensamento sem controle da razão quanto a inquietação estética.

Bradley (2001) afirma que, por meio do automatismo, há a apropriação “inadvertida” da consciência que capta imagens da “imaginação desimpedida”. É um método provocador de um “curto-circuito” na razão, pois cria imagens além da vontade do artista e promove o estranhamento da linguagem, inclusive pelo próprio artista.

Em uma de suas várias entrevistas, Lispector afirma ter o “texto pronto na cabeça” e não reler o que escreve. Sendo assim, questiona-se: será que, pelo fato de se ter o produto finalizado na cabeça, inclui-se o jorro automático da sua escrita? O que se percebe, pelo menos, é que tal atitude toca o surreal uma vez que se relaciona com sua entrega total ao “fluxo de consciência”, para depois transcrever aquilo que, de certa forma, já está (ou estava) escrito. O diálogo com Affonso Romano de Sant’Anna ilustra tal premissa:

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

Clarice: Não. Enjôo. Quando é publicado é como um livro morto. Não quero mais saber dele. E quando leio, estranho. Acho ruim. Aí não leio, ora! (Trecho de entrevista de Clarice Lispector concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, no Museu da Imagem e do Som, em 20 de outubro de 1976.)

Entretanto, o que se fundamenta não é o caráter da escrita automática, mas o surrealismo como “automatismo psíquico puro pelo qual se pode exprimir (...) o funcionamento real do pensamento (...) fora de qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, 1983, 191). Tem-se, portanto, no “fluxo de consciência”, uma relação estreita com o automatismo psíquico: “Às vezes é o humor de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras não desejadas, estas. No entanto, há o impulso de escrever. O impulso puro...” (LISPECTOR, 1999, 196). Há, dessa forma, em seu projeto, um mecanismo de liberação do pensamento.

Como se vê, embora ela tenha medo de seu texto, isso não significa que ele não passe por recortes, revisões, reaproveitamentos ou até repetições em outros textos. Em *Brainstorm* (datiloscrito), por exemplo, Lispector faz um jogo desinteressado do pensamento e reafirma a filosofia do surrealismo, na medida em que acredita em uma realidade superior e em certas formas de associação. Porém, ao se comparar o datiloscrito *Brainstorm* (Tempestade cerebral) com o texto publicado (LISPECTOR, 1999, 244-246), no qual afirma: “Só posso escrever se estiver livre, livre de censura, senão sucumbo”;

vê-se que foi concebido um novo texto com a apropriação apenas da temática e do título. Vejamos.

Pensando bem, escrever é coisa de louco. Um dia desses por curiosidade fui reler “o ovo e a galinha”: fiquei boba. Isso então saiu de mim? Também fico boba ao ver meus filhos. Eles já estiveram dentro de mim? E agora, lindos, vivem a vida própria. Isso me dá uma grande alegria. Ando tão alegre. Eu estava afastada da máquina por uns dias. Até que poderia fazer o que já fiz aqui: Brainstorm ou “tempestade de (cérebro) alma”. Vai-se vendo o que vier aos dedos. Por falar em dedos, fico tão agradecida com o fato de eu não ter perdido a mão direita no incêndio: iam amputá-la, com medo de gangrena. Mas uma de minhas devotadas irmãs, preciosas que elas são, pediu ao médico que esperasse. Ele esperou e não foi preciso cortá-la. Posso pegar em qualquer coisa. Sabem mesmo o que é isso: pegar? É um privilégio, Eu queria um bebê chamado João, que eu pegasse todo no meu colo. Eu cuidaria bem dele, como cuidei de meus filhos. Tem uma coisa que eu quero contar mas não posso. Vai ser muito difícil alguém escrever minha biografia. Da Universidade de Boston recebi uma carta pedindo que lhes enviasse qualquer coisa, ou o original de um livro publicado, qualquer coisa servia, era para uma possível biografia minha. Não mandei nada. Por preguiça. E mesmo depois que eu morrer, pouco me interessarão as opiniões que tiverem a meu respeito: morrerei livro. Eu queria morrer no ato de escrever. Zuleika Novaes me escreveu dizendo que tinha gostado tanto do que eu tinha escrito naquele sábado que, apesar de ser assinante deste jornal, mandara comprar mais seis exemplares, Queria saber para que os seis. Para dar a pessoas? Ou para perfazer o mágico número sete? Zuleika me pede para não parar de escrever. É o que eu também quero, Quem é você, Zuleika? E quem é você, leitor? Vamos parar um pouco pa-...

Veja bem, o que se nota aqui são traços do automatismo psíquico e não a apropriação da técnica da escrita automática. Observa-se que há automatismo em sua escrita irmanado ao fluxo de consciência, pois é por meio desse jorro mecânico que se estabelecem os elementos estimuladores ou os retalhos para futuros textos. Desse modo, há, na produção de *Lispector*, reaproveitamento de frases ou até mesmo de textos inteiros, como é o caso de “Dicionário”, publicado originalmente em 1971, em crônica, no *Jornal do Brasil*, e reeditado na obra *Água viva*, em 1973, nas páginas 67, 68, 69 e 70. Para tal assertiva pontuaremos um pequeno trecho: “O girassol é o grande filho do sol. Tanto que sabe virar sua enorme corola para o lado de quem o criou. Não importa se é o pai ou mãe. Não sei. Será o girassol flor feminina ou masculina? Acho que masculina” (LISPECTOR, 1973, 67-68).

Isso pode comprovar uma reorganização de pensamento da artista, pois seu método de trabalho é o da “anotação imediata”. Segundo ela, “quanto anoto, já o faço de maneira definitiva”. E conclui: “É unicamente por não saber fazer de outra maneira que faço assim”. Tal metodologia reafirma a hipótese da justaposição da transcrição de seus “pensamentos automáticos”, ao longo de sua escrita. Mesmo não relendo seus textos, ela entende que

o processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de

coragem e preguiça, desespero e esperança, da vegetativa vegetação, de sentimentos constantes (não pensamentos) que não conduzem a nada, e de repente aquilo que pensou era nada ou o próprio assustador contato com a tessitura de viver. (LISPECTOR, 1999b, 125)

Diante dessas considerações, fica clara a existência do automatismo psíquico no processo criador de Lispector e, conseqüentemente, de fragmentos de escritas automáticas. Ambos, justapostos e apropriados, promovem os arranjos textuais. Ou seja, esses momentos de jorros criativos transformados em recortes foram transpostos para obras posteriores, até mesmo de forma repetitiva, ou permaneceram latentes em alguma “gaveta da memória”, para um futuro aproveitamento. Esse fato se comprova em trecho selecionado por Olga Borelli (1981, 82), no qual Lispector diz o seguinte: “A frase solta já vem feita, mas não gosto da fase posterior do trabalho que consiste em reunir esses pensamentos e idéias nascidas aos pedaços.”

Bradley (2001) diz que o automatismo definido por Breton é o principal caminho para acessar o maravilhoso e que o sonho é a atividade mental correspondente mais próxima do maravilhoso. Em passagens citadas por Borelli (1981, 79), é a própria Lispector que afirma: “procuro o deslumbramento. O deslumbramento que eu só conseguirei através da abstração total de mim. Eu não quero a idéia e sim o nervo do sonho que resulta na única realidade onde posso encontrar uma verdade.” Ou seja, ela busca a fascinação, o encanto, a maravilha que está além da mera observação da realidade epidérmica, ou o sonho não como fonte adivinhatória, mas como fator da procura da verdade.²

Assim, Lispector caminha nas trilhas do surrealismo, porque seu trabalho parte de uma “invocação automática” e segue ao encontro de “outras esferas”, dialogando com produções de base onírica que refletem e representam criações surreais. E, em seus textos, observam-se elementos justapostos promotores de “ilusionismos alucinatorios” (BRADLEY, 2001, 32), como é o caso, por exemplo, do cego do conto “Amor”. Além disso, Lispector deixa clara a influência da linguagem onírica para sua criação, pois percebe, antes do sono, imagens vãs, fantasias, quimeras que se encaminham para a esfera do delírio. Vejamos:

Bem que tenho visões fugidias antes do adormecer – seria milagre? Mas me foi tranqüilamente explicado que isso até nome tem: cidetismos, capacidade de projetar no campo alucinatorio as imagens do inconsciente. (LISPECTOR, 1999, 165)

Às vezes vêm frases completas, resultado retardado de pensamentos. São misteriosas essas frases porque, ao virem, não se ligam mais a nenhuma fonte. (LISPECTOR, 1999, 106)

No primeiro fragmento, o acesso ao maravilhoso se dá a partir do momento do pré-sono, quando se instalam imagens oníricas que remetem o fluxo de consciência ao “campo alucinatorio”, estabelecendo um alargamento que se liga à outra razão, menos racional. Desse modo, Lispector não só descreve a conexão com um mundo interior imaginário, com características irreais e perturbadoras, mas também mostra uma das maneiras de ligação com caminhos desconexos que levam a um universo ao mesmo tempo trivial e incógnito. No segundo, a artista reflete sobre frases que surgem, praticamente, do nada.

Curiosamente, Lispector registra o sonho experimentado e a sensação das condições de um sonho em um mundo aparentemente sem sentidos. Vejamos:

Mistérios do sono

Estou dormindo. E embora pareça contradição, suavemente o prazer de estar me acorda num sobressalto também suave. Estou acordada e ainda sinto gosto daquela zona rural onde subsolarmente eu espalhava as minhas raízes, os tentáculos de um sonho. (LISPECTOR, 1999, 140)

Os ovos estavam na frigideira e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso de realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecido começa, gritando, rindo e comido, clara e gema, alegria entre as brigas, dia que é o nosso sal e nós somos o sal do dia, viver é extremamente tolerável... (LISPECTOR, 1999, 212)

O primeiro fragmento ilustra a relação paradoxal entre o prazer e as coisas, com formas e reflexos de estranhas metamorfoses que só são enxergadas em sonhos, como é o caso do ser enraizado que irradia para o mais profundo a experimentação de seus devaneios. O segundo, exemplifica uma narrativa inexplicável em que os sonhos traduzem “as experiências e as atividades da vida cotidiana com significação incerta (...), com peso sinistro” (BRADLEY, 2001, 37). Tal assertiva comprova-se no aspecto sonambulístico do personagem que faz suas atividades rotineiras mergulhando em um ambiente povoado de imagens e de representações mais ou menos incoerentes, pois faz uma ponte entre o estado de vigília e a fuga da realidade. O cotidiano é, de certo modo, fantasmagórico, quando descreve, por exemplo, a forma como as “crianças brotam das camas”. Afinal, brotar é um verbo adequado a elementos que germinam, rompem, desabroçam.

Em “Geléia viva”, Lispector resgata o “sonho de uma assombração triste”, do qual constava uma “geléia viva e silenciosa” que se arrastava sobre a mesa. A personagem anônima, em primeira pessoa, ao olhá-la, vê-se deformada e espelhada na gosma. Ao se ver refletida na geléia, apodera-se da personagem um pavor tão imenso que ela pensa em suicídio. Mas, ao se aproximar do “balcão” para a morte, vê os olhos do escuro: “O escuro que me espiava com seus olhos grandes, separados”. Consciente dentro do próprio sonho, acorda a si mesma e depois se desdobra em duas personagens que endurecem a “geléia viva em parede”, ou seja, a personagem do sonho e a luz que ela produz. O dia vem, contudo a sensação de abrigar, em si, a “geléia viva” mantém-se na personagem acordada.

Como se vê, Lispector objetiva a atividade do sonho, no texto, liga o momento onírico com a realidade circundante, uma vez que confunde o real com o imaginário. Invoca cenas alucinatórias presentes – a prosopopéia “olhos do escuro”, por exemplo, dá um aspecto ainda mais sinistro ao texto. Assim, Lispector confronta dois estados “aparentemente contraditórios, quais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade absoluta e super-realidade” (BRETON, 1983, 183).

“O esboço do sonho do líder” é a narrativa da relação do sonho do líder com a realidade sinistra que o envolve. Inicia-se com a mulher do personagem acordando-o de um sonho agitado. Durante a vigília, ele se olha no espelho e se vê. Depois, ao adormecer, sonha que é ameaçado pelo povo que lidera e vê

caras e mais caras inexpressivas a observá-lo. Noite após noite, assim que adormece, o sonho se repete e as caras vão se multiplicando em uma multidão silenciosa que é a projeção enigmática de seu próprio rosto.

Nessa narrativa, Lispector estabelece uma conexão entre a vigília e a insistência do sonho. Sempre que o líder dorme o sonho se repete, e, além disso, multiplicam-se os rostos, que são ele, e, ao mesmo tempo, seu próprio temor. Assim, evidencia-se na artista a capacidade de expressar, por meio do signo, o mundo interior e paradoxal reordenado pelas obsessões do personagem. Em vista disso, o limite entre o real e o imaginário se torna ambíguo. Esse texto desvela não só a atividade do sonho, mas também as contradições do personagem na condição de líder.

Essas considerações mostram que, assim como os surrealistas, Lispector faz uso de sonhos e devaneios alucinatórios como matéria-prima de textos perceptivos e memoriais. Para tal, “simula as condições de um sonho num mundo perpassado por coisas aparentemente sem sentido” (BRADLEY, 2001, 36) e coloca em palavras um universo sóico que não se compreende bem, porque não está inserido em sistemas lógicos conhecidos. Em vista disso, permite ao intérprete formar e associar seus textos a interpretantes de ordem figurativa, em uma rede em que as linguagens tocam-se, compartilham-se, completam-se e, também, desagregam-se.

Chénieux-Gendron (1992), na esteira de Aristóteles, Cournot e Poincaré, aponta três conceitos de acaso. Para Aristóteles, o acaso se define como uma causa acidental de efeitos excepcionais, com a aparência da finalidade; para Cournot, é um evento acarretado pelo encontro de fenômenos pertencentes a séries diferentes da casualidade; para Poincaré, é um evento rigorosamente determinado, no qual, porém, uma diferença pequena na causa produz uma diferença considerável no efeito. A ensaísta mostra que Breton incorpora tais definições, porque, para ele, o acaso é uma forma de manifestação de uma “necessidade exterior” que abre as portas para o inconsciente, ou seja, é uma iluminação.

O acaso se torna objetivo porque é o motivo da projeção da subjetividade do desejo e restabelece a “continuidade do eu no objecto, determinando um comportamento lírico dos artistas” (DUROZI & LECHERBONNIER, 1972, 135). Estes, ao interrogarem os mistérios dos objetos, estabelecem uma comunicação com suas buscas. No caso de Lispector, ela não só põe em evidência os acasos, como também os desdobra. Examinemos:

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundos a gente se vê como um objeto a ser olhado. (...) Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que não me imaginei, eu existo. (LISPECTOR, 1999, 23)

Assim, o acaso está no objeto que se divide, se abre, se fraciona, porque especular, objetivando-se no reflexo das pessoas que se olham e se tornam objeto do objeto. O acaso também estabelece a necessidade de interrogação diante de determinadas situações da vida. Tal relação caracteriza a manifestação da necessidade, pois é uma situação vivida que pertence ao mesmo tempo ao real e ao ideal, sendo, por conseguinte, a aproximação súbita que se decifra como um “criptograma”. A experiência relacionada com o espelho está latente e objetiva – latente, porque há o desejo de se enxergar interiormente; objetiva, porque se relaciona diretamente com o objeto, no caso, o espelho. Vale lembrar que isso acontece sem causa aparente.

Conforme Durozi & Lecherbonnier (1972, 165), para os surrealistas, o mundo é uma floresta de indícios, e os signos “falam” das “secretas relações que os unem”. Isso exige um comportamento lírico, ou seja, vigilante, porque “se certos factos do acaso objetivo são claros, outros requerem ser decifrados [como é o caso dos] poetas [que] são viajantes animados pelo sentimento da conquista e pela disponibilidade do espírito”. Por isso, os poetas estão em alerta para escutar os objetos e para captar as suas informações ocultas. Em *Lispector*, a atitude poética ligada às observações ocasionais presentifica-se, por exemplo, no fragmento a seguir:

Eu vi uma coisa. Coisa mesmo. Eram dez horas da noite na Praça Tiradentes e o táxi corria. Então eu vi uma rua que nunca mais vou esquecer. Não vou descrevê-la, ela é minha. Só posso dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais, fui, porém, germinada. (LISPECTOR, 1999, 51)

Esse fragmento comprova um espírito vigilante que, por “acaso”, presencia o surgimento da “coisa”, do objeto que é a rua. Assim, no meio da atmosfera mágica, há uma manifestação poética de vidência. Desse modo, tal como os poetas surrealistas, *Lispector* se entrega à escuta do mundo e associa-se a uma conduta lírica, porque existe nela, a artista, a necessidade que “requer viver atento” (DUROZI & LECHERBONNIER, 1972, 167), que “passa por cima da razão e se dá em um campo magnético reservado a essas aparições” (BRETON, 1983, 173).

Durozi & Lecherbonnier (1972) ressaltam também a importância da expectativa ajustada a uma sede de ir ao encontro de algo que mantém, em momentos diversos, uma comunicação misteriosa com os seres: “Às vezes sinto que estou procurando às cegas uma coisa: eu quero continuar, eu me sinto obrigada a continuar. Sinto até uma certa coragem de fazê-lo” (LISPECTOR, 1999, 237). Vida e texto se entrelaçam, um provocando a invenção do outro. Desse modo, “só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, 93). Como se percebe, é um “sistema de pensamento” que faz surgir nos seus signos o desejo no observado.

No conto “Imitação da rosa”, o objeto é justamente o buquê de rosas que estabelece a relação signo-fato que se decompõe, primeiro, em um signo com significação em si mesmo e, depois de observado, estabelece uma relação com um signo anterior e promove um deslocamento factual. Ou seja, há o objeto – o buquê de flores –, que, pela necessidade projetiva do personagem, passa a dar um novo sentido ao signo. Sendo assim, o acaso objetivo se dá na medida em que existe uma força objetivadora do acaso, que evidencia a revelação do objeto pelo personagem, ou seja, pela libertação de tudo que mascara e perturba.

Em “O búfalo”, *Lispector* parte de uma “aventura vivida com a atenção voltada para andar errante ao encontro de tudo que mantém comunicação misteriosa com os seres” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, 100). Foi nessa relação de mistério que *Lispector* teve como ponto de partida uma “das mil visitas” que fez a “Jardins Zoológicos” e, sobretudo, o olhar do tigre que ela não conseguiu encarar. Daí surgiu a narrativa, que tem no confronto da “mulher do casaco marrom” com o “búfalo” a súbita revelação, ou seja, o evento realiza, ao mesmo tempo, o trágico e o maravilhoso, evidenciado na invenção do texto, tanto no signo “búfalo”, quanto no personagem e no arranjo da linguagem. É nessa predisposição ou nesse estado de alerta que, sem esforço aparente, “o corpo se transforma em um dom. e sente que é um

dom porque está experimentando, numa fonte direta, a dádiva de existir materialmente” (LISPECTOR, 1999, 91). Ou seja, para a artista, o próprio corpo, dentro do começo de tudo, é o acaso maior que, ao se objetivar, torna possível a descoberta, o descortinamento de outros acasos. Sendo assim, a existência material é um instrumento para revelações traduzidas em textos, presente no trágico e no estado de graça. Nesses textos, “vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo. Aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas” (LISPECTOR, 1999, 91). Além disso, Lispector não só confirma sua vinculação aos preceitos do acaso objetivo como também o extrapola, um fato que se confirma no fragmento a seguir:

Ao mesmo tempo as coisas do mundo – os objetivos – estão se tornando cada vez mais importantes para mim. Vejo os objetivos sem quase me misturar com eles, vendo-os por eles mesmos. Então às vezes se tornam fantásticos e livres, como se fosse uma coisa nascida e não feita por pessoas. (LISPECTOR, 1999, 307)

Como se percebe, há dois fatores interessantes a serem observados. O primeiro é o aspecto processual em que tudo que existe vai adquirindo valores mais elevados. O segundo é a “quase” desvinculação, o desagregamento do sujeito dos “objetos”, ou seja, dos elementos concretos, palpáveis, que, ao se desgrudarem, algumas vezes tornam-se humanizados, porque se revelam “prosopopeicamente” como algo “nascido”, se bem que incrível, extraordinário e liberto, arriscando-se a dizer para além do próprio objeto.

Com esse enfoque, emerge, em Clarice Lispector, a presença enfática do acaso objetivo, uma vez que ele é uma forma de revelação de existência exterior que faz ponte com o inconsciente e promove a iluminação de um novo fato. É, pois, a projeção do desejo da subjetivação no acaso que reforça o procedimento lírico, próprio, aliás, dos artistas, dos santos e dos gênios. E Lispector vai ainda mais longe ao afirmar: “O grande favor do acaso: estarmos ainda vivos quando o mundo começou” (LISPECTOR, 1999, 25).

Humor (do latim *humore* [líquido]) é a disposição do espírito para perceber, apreciar ou expressar o cômico, o divertido. O senso comum entende o humor negro como tudo aquilo que choca pelo emprego de situações mórbidas ou macabras com o intuito de provocar o riso. Para os surrealistas, entretanto, o humor não existe *per se*, ele “brota da centelha que, num dado momento, faz acreditar na vitória, mas essa crença faz-se acompanhar pela própria dúvida” (DUROZI & LECHERBONNIER, 1972, 268), e “finge ultrapassar a contradição do espírito com o mundo” e a “consciência da incapacidade de apreender o mundo (LE BRUN *apud* DUROZI & LECHERBONNIER, 1972, 268). Caracteriza-se pelo desmascaramento, pela ruína à segurança do espírito, pela falta de alegria, pelo desespero e pela melancolia.

Por definição, é a substituição do trágico pelo maravilhoso. Ou seja, sai daquilo que incomoda para o universo do sonho, do lirismo, da poesia. Apresenta duas vertentes: a primeira é a certeza de que, entre as palavras formuladas pela subjetividade, acontece uma concordância mágica na realização do signo. Isso, segundo Lispector, ocorre “quando escrevo o que se chama inspirada. O pequeno êxtase para fluir junto do pensamento e do sentimento: nessa hora como se é bom ser pessoa!” (LISPECTOR, 1999, 135). Em vista disso, “o objeto passa a ser o próprio sujeito por uma necessidade de expressão” (Assis Brasil). A segunda vertente tem sentido oposto e seu projeto é “ferir a representação dos acontecimentos” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, 102), chocar pelo emprego de elementos desconexos impróprios para

uma dada situação. Ou seja, é alcançado por meio da negação do mundo em uma “espécie de mergulho nas potências obscuras da vida” (Alcântara Silveira).

Enquanto o humor negro “corrói a representação do mundo, o acaso ataca a própria realidade” (CHENIEUX-GENDRON, 1992, 103). Há, todavia, uma estreita conexão entre ambos, ainda que o humor possua caráter defensivo, mascarador, e o acaso objetivo caráter ofensivo, revelador. O conto “O jantar”, presente na obra *Laços de família*, ilustra uma situação em que o humor negro irmana-se ao acaso objetivo, pois durante uma refeição em um restaurante, há a revelação do objeto para, em seguida, se estabelecer o humor negro. No primeiro caso, é o desnudamento, feito pelo narrador, do “velho comedor de crianças”, revelado na sua gestualidade grosseira e autoritária. No segundo, há o aspecto defensivo em que o próprio narrador entrevê a possibilidade de um dia ser como o “grande cavalo”. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se objetiva, o acaso também mascara, promovendo uma simbiose desses dois elementos. Ou seja, além da revelação (acaso objetivo), o narrador passa a ser vítima de alguma traição (humor negro).

O mesmo se dá no conto “Amor”, com a revelação e o confronto com o cego e as posteriores revelações no e do Jardim Botânico. Em “A menor mulher do mundo”, o acaso objetivo está na descoberta da mulher pelo pesquisador francês, que coloca em evidência, por meio da narrativa, “a *mimesis* centrada na consciência individual, como modo de apreensão artística da realidade” (NUNES, 1973). Ou seja, é por meio da vigilância aliada à imaginação criadora que o texto se estabelece. É óbvio que, até hoje, no plano da realidade epidérmica, nunca se constatou a existência de criaturinhas tão singulares; entretanto, no âmbito da ficção, tudo é possível. Desse modo, o texto passa a ser a cristalização do inexistente em uma forma, todavia com o sentido móvel, aberto. Com isso, ele permite a entrada do humor negro por meio da fotografia da pigmeia no jornal de domingo, e provoca reflexões nos observadores. Ao mesmo tempo, ela que ataca como objeto revelador, se defende porque põe em xeque, por meio de si, coisa temida (a pigmeia) e seus observadores. Entretanto, é por meio da mudez fotográfica da Pequena Flor que o confronto se estabelece. Assim, o que era ofensivo, à primeira vista, torna-se defensivo e questionador. Como se vê, o humor confronta com a realidade conhecida, agredindo-a por meio de palavras ou mesmo do silêncio. Em vista disso, o humor quebra as evidências do maravilhoso, que, no conto, seria tão-somente a descoberta da Pequena Flor.

Além disso, o humor negro “aparece como uma defesa perante a ordem anormal das coisas e finge ultrapassar a contradição do espírito com o mundo, mas sua lucidez ‘negra’ surge no momento em que sua resolução parece acessível” (DUROZI & LECHERBONNIER, 1972, 268). Desse modo, não é por meio de negação da realidade mimética que o humor se presentifica, mas sim pela tomada de consciência dessa dada realidade abusiva e pela simulação de seu aceite. O texto “Persona” (LISPECTOR, 1999, 79-80) ilustra de forma pertinente essa premissa. Nele, o narrador, apesar de “não querer falar do filme de Bergman”, pauta-se na genialidade do cineasta e põe em questão o ódio materno e a culpa em senti-lo. Assim, revela um objeto não aceitável, que, paradoxalmente, como objeto revelado, é maravilhoso. Entretanto, é por meio do silêncio que o humor negro se firma, uma vez que é mascarador da revelação: “Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que eu não quero dizer” (LISPECTOR, 1999, 79). Como se observa, há, no caráter de omissão, no silêncio, o aspecto defensivo diante da anormalidade do sentimento materno: o ódio. Se há clareza, perspicácia, acuidade na revelação do objeto, é por meio do silêncio

que se instaura a dissimulação com o mundo, pois é por intermédio da ausência da fala que se presentifica a possível solução do embate.

Há ainda no texto “Persona” referências sobre o humor negro, como, por exemplo, no momento em que o narrador, em primeira pessoa, introduz questões sobre a “palavra pessoa, que *persona* lembra!”, e agradece ao pai por tê-lo ensinado a “distinguir entre os que realmente nascem, vivem e morrem, daqueles que como a gente não são pessoas” (LISPECTOR, 1999, 80). Ou seja, ele se sente grato porque o pai ensinou a revelar o objeto para, em seguida, se defender diante da aparente normalidade das coisas. Segundo a própria Lispector, citada por Borelli, “na atividade de escrever, o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizer de um modo determinado, pessoal.” Desse modo, Lispector reafirma tanto o acaso objetivo quanto o humor negro, na medida em que considera o texto como “a revelação das infinitas potencialidades obscuras pressentidas no espírito humano” (BORELLI, 1981, 72) e na maneira peculiar que cada artista tem em expressá-lo. Sendo assim, pode-se arriscar a dizer que o humor negro tem, em Lispector, dentre outras características, uma estreita relação com a ironia, porque é muitas vezes a expressão contrária daquilo que se pensa ou se sente: sarcasmo, escárnio ou modo de interrogação, que aponta o reconhecimento da nossa própria ignorância. Em vista disso, a lucidez negra acontece na maneira como o narrador relaciona “pessoa” e “persona” e como vê a ligação entre ambas.

Primeiramente no texto, o narrador tenta se lembrar do que é persona, justificando a dificuldade de reter idéias: “Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir” (LISPECTOR, 1999, 80). Tais considerações direcionam as reflexões posteriores de Lispector, as quais se imbricam, de forma instigante, com o humor negro. Todavia, o processo ocorre de forma paulatina, relacionando, aos poucos, ator, *persona* e pessoa: “Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio?” (LISPECTOR, 1999, 80). Ou seja, o mesmo sofrimento é imposto tanto pela entrega ao disfarce como pela radiação à dor latente. Isso afirma a hipótese do desnudamento da realidade e do fingimento de conhecê-la, porque se liga à incapacidade de apreender o mundo com o qual se choca. Isso se evidencia no processo de amadurecimento em que há o momento da escolha: “Inclusive os adolescentes, entes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a máscara. E com muita dor” (LISPECTOR, 1999, 80). Isto é, à medida que se perde a consciência do mundo, passa-se a escolher as máscaras de interação entre os homens. Isso reafirma a apreensão de um princípio contraditório: “Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontada. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha” (LISPECTOR, 1999, 80). Sendo assim, prende-se na “armadilha da realidade e finge aceitar seu destino [e] reintegrar sua liberdade, fazendo da realidade a sua coisa em vez de ser uma coisa da realidade” (DUROZI & LECHERBONNIER, 1972, 269). Isso promove a fixação de um comportamento textual com uma atitude de humor, porque adquire um tom aristocrático diante de um mundo esmagador.

Na esteira de suas reflexões, Lispector passa do âmbito da pessoa: “Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela que nos partos da adolescência se escolhe para não ficar desnudo para o resto

da luta” (LISPECTOR, 1999, 80). Explica também que a máscara não é usada somente para se proteger no âmbito físico, mas pelo medo de ser ferido na sensibilidade, uma vez que, sem o disfarce, passa a existir o exposto, o nu, o verdadeiro. Em vista disso, o ferimento acontece de fato, o que pode provocar o paradoxo de “se fechar sozinho em súbita máscara voluntária e terrível”, que é, talvez, “o isolamento da loucura”.

Assim, a revelação do objeto é dele, por ele mesmo, com a opção consciente de colocar “cascas duradouras” no rosto: “É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (LISPECTOR, 1999, 80). E, na seqüência, para além do processo revelador, há o estabelecimento do humor negro: “Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se estabeleceu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é” (LISPECTOR, 1999, 80). Nesse sentido há o escapamento do círculo, o qual apertada e que, em Lispector, irmana-se ao humor negro não somente pelas reflexões como também pela maneira de organização da linguagem. O mais interessante é o fato do porvir: “Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar” (LISPECTOR, 1999, 80), ou seja, existe a possibilidade de uma “súbita revelação”, de o humor negro deslocar-se do objeto e fazer reaparecer, pelo acaso, o objeto de fato:

É que depois de anos de verdadeiro sucesso, com a máscara, de repente – há, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra da vida cresta-se toda no rosto como uma lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão.
(LISPECTOR, 1999, 80)

Depois do “sucesso” mascarado, há o retorno do acaso que decifra um objeto aparentemente cristalizado. Sendo assim, deixa a lucidez negra e se revela outra vez no objeto anterior que se manifesta disfarçado. Dessa maneira, é no “instante-já”, por intermédio de uma “centelha”, de um lampejo, que despencam os cacos da face: “Eis o rosto, nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. É, ele chora em silêncio para não morrer” (LISPECTOR, 1999, 80). Lispector desvenda, assim, o mistério da pessoa na persona e vice-versa, para em seguida confrontar-se com o acaso objetivo inexorável: “pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá” (LISPECTOR, 1999, 80). Deixa, contudo, a possibilidade de nascer outra vez como pessoa de fato, “apenas sendo”, sem a necessidade da máscara, a menos que ela renasça e que dela possa dizer: “esta é uma pessoa”. (LISPECTOR, 1999, 80). Ou seja, estabelece-se a distinção daqueles que verdadeiramente “nascem, vivem e morrem”. A essa altura é interessante observar que Lispector faz um círculo: revela o objeto, defende-se com o humor negro, retorna ao objeto e retoma a possibilidade do humor por meio do inexorável, isto é, da morte.

Em um de seus vários depoimentos, Lispector afirma que “tudo é mágico porque é ilusão, porque se transforma de ilusão para realidade”; e que “atrás de uma coisa existe sempre outra coisa que tem atrás de si outra coisa que...” Assim, é sua produção textual que não só descortina e confronta a realidade como também propõe abertura a infinitos modos de ver, de ler ou compreender a realidade.

Depois de tudo isso, poderíamos afirmar que Clarice Lispector seria “intuitivamente surrealista”? Afinal, sua produção obedece a leis irracionais,

há sinais objetivos presentes nos signos e não existe uma clara distinção entre “o mundo dos fatos objetivos dos subjetivos” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, 65). Além disso, Lispector quebra a noção de texto organizado, nega a realidade tal qual ela se nos apresenta e a recria, por meio de uma escrita dentro de outra realidade. Se ela foi “surrealista sem querer”, isso, no mínimo, reforça as teorias bretonianas para a criação. Em vista disso, coloca-se em discussão o fato de que ser surrealista não é levantar a bandeira do movimento, mas sim ter atitudes, comportamentos líricos, conscientes ou não. Não há, portanto, receita metodológica estabelecida de fora para dentro, mas uma maneira de libertação do interior do indivíduo iluminado e, por isso, criador.

NOTAS

1. Este texto é parte da tese de Doutorado *Literatura, Artes Plásticas e Cinema: correspondências e transformações em Clarice Lispector*, sob a orientação da Dra. Olga de Sá.
2. Vale lembrar que os surrealistas afastam dos sonhos as “teses espiritualistas” e “positivistas” que lêem neles mensagens do além ou encaram a atividade onírica como residual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ATHAYDE, Tristão de. Réquiem para Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de jan. 1978.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo: movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRETON, André. Manifestes du Surréalisme. Tradução de Gilberto Mendonça Teles. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Manifesto do surrealismo*. Disponível em: www.culturabrasil.com. Acesso em: 03 ago. 2004.

_____. Que é surrealismo? In: CHIPPI, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.415-422.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline *O surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHIPPI, Herschel Browing. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CURADO, Maria Eugênia. A tendência surreal-figurativa em Clarice Lispector. *TemporisAção*. Goiânia: UEG, 1 (7), 2003, p. 27-40.

DUROZI, Gerard & LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Tradução de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.

FER, Briony. Surrealismo, mito e psicanálise. In: WOOD, Paul; FER, Briony; BATCHELOR, David. *Realismo, racionalismo e surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Lisboa: Taschen, s.d.

LISPECTOR, Clarice. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (Os Cadernos de Cultura) / Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

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

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

SIMÕES, João Gaspar. Clarice “existencialista” ou “supra-realista”? *A manhã*. Suplemento Letras e Artes. Rio de Janeiro: 4 (179), 1 out.1950.

TELES, Gilberto Mendonça. O surrealismo. In: _____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.