

SANDRA MARIA RABELO MARQUES

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida por
Sandra Maria Rabêlo Marques
e aprovada pela Comissão Julgadora
em 14 de Março de 1991.

Data: 14 de Março de 1991

Assinatura: *Quintana*

LEITURA COMO APRENDIZAGEM: QUESTÕES SOBRE O
TEXTO JORNALÍSTICO E OUTROS TEXTOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1991

00/0103323

Dissertação apresentada como exigência
parcial para obtenção do Título de MES
TRE EM EDUCAÇÃO na Área de Concentração:
Ciências Sociais Aplicadas à Educação
à Comissão Julgadora da Faculdade de Edu
cação da Universidade Estadual de Campi-
nas, sob a orientação do Prof. Dr. Laymert
Garcia dos Santos

Comissão Julgadora:-

Abelha

Jones

Quares

Muitas são as pessoas sem as quais este trabalho não poderia ter sido realizado. pelo carinho e generosidade com que sempre me acolheram, pela ajuda dada sob todas as formas, gostaria de registrar aqui o meu agradecimento.

RESUMO

Terminada a pesquisa — ao menos protocolarmente, pois sabe-se que ela continua para além do seu término —, é com surpresa que acompanhamos "de fora", com a leitura do produto final, do fato consumado, como se diz, o seu próprio desenrolar.

Ao contrário do que possa parecer, ao contrário do que trai a suposta organização do trabalho, nada ali, ou quase nada, foi premeditado. E além de não ter sido premeditado, em nenhum momento o mestrando teve o controle da situação para decidir com firmeza o rumo que a pesquisa tomaria em determinado momento. Não se trata de fazer aqui a apologia do espontaneísmo. Não se trata disso, mesmo porque, para se levar adiante o projeto, há que se valer de largas doses de trabalho, disciplina e planejamento. Planejamento que, se ministrado em excesso, ameaça esmagar o fator surpresa: a overdose pode ser letal.

Partindo das questões iniciais, tentando desenrolar o novelo formado por elas e pelas sucessivas questões surgidas — pois basta um ponto de interrogação para que outros se descortinem numa reação em cadeia —, o que se tem como resultado é o aprofundamento dessas questões. E ao aprofundá-las, ao iniciar o movimento na tentativa de segui-las, de seguir o itinerário que se desenha, o que se cristaliza é o processo de transformação do projeto inicial. Quando menos se espera, quando, desanimados, julgamos estar andando em círculos, pois o movimento muitas vezes é lento e nem sempre caminha para a frente, somos surpreendidos. Sem querer, o projeto acaba ganhando tintas de cores antes desconhecidas.

Mas o que se pede aqui é o resumo da dissertação. Terminada a pesquisa, o mestrando pode enfim elaborar o resumo pedido como faria qualquer leitor. Pois para o "autor" do texto, o produto final, como se viu, não foi de forma alguma pré-fixado, tanto é que o trabalho aparentemente banal, porém necessário, de

organizar o texto em capítulos, revelou-se o mais penoso: como se parar e organizar um material que não nasceu "em ordem"?

A partir das questões propostas por dois campos de escritura — a literatura e o jornalismo — foi se delineando um caminho que privilegiava a literatura enquanto linguagem viva e, por assim dizer, "desqualificava" o jornalismo por tudo aquilo que ele "não era".

No decorrer do trabalho, no entanto, a dicotomia inicial foi se despregando, se desgarrando dessas posições fixas. Rebeldes, tanto a literatura se recusava a permanecer no seu posto, como o jornalismo não se limitava a figurar como o eterno vilão da história.

É que os pressupostos que fundavam a linguagem literária de um lado, e a jornalística de outro, começaram a se confundir, a se dissolver. A escala hierárquica elaborada pelo mes- trando se espatifou.

Por que privilegiar incansavelmente a tarefa grandiosa do escritor em detrimento da função menos nobre do jornalista se ambos — escritores e jornalistas — se defrontam com o desafio maior, também vivido por todos os homens, que é o desafio, enfim, de aderir ao que existe, de receber as coisas que se dão?

O estremecimento na escala hierárquica encontrou eco na voz de Clarice Lispector: a Clarice Lispector escritora e a Clarice Lispector cronista do Jornal do Brasil. Pois nessas duas Clarices o que vemos despontar é um único esforço, partilhado ora na escritura de romances e contos, ora na escritura mais ligeira de uma crônica para jornal: o mergulho de alguém no mundo da linguagem e no mundo. O mergulho de alguém que, sem reivindicar para si o estatuto literário ou jornalístico, buscou, através da linguagem, entrar em contato com o outro. Não só entrar em contato, mas aprimorar e aprofundar a qualidade do contato firmado.

Com Clarice houve enfim o encontro entre os dois campos de início irremediavelmente separados. Clarice Lispector não mascara as hesitações, os atropelos, as dúvidas que a tomavam

ao escrever. Ela não nega ao leitor o lado menos "nobre" do embate com a escritura e na escritura. Embate que se alastra para além do texto, pois não é exatamente sobre o mundo da ficção ou do puro imaginário que a escritora se debruça.

A intervenção de Clarice Lispector na literatura é de outra ordem, como de ordem diversa é sua intervenção no jornalismo. Na literatura ela se recusava a simplesmente "criar", e no jornalismo, através das crônicas escritas para o Jornal do Brasil, negava-se a reduzir a sua aproximação com o mundo ao denominador comum da leveza ou da ligeireza próprias ao gênero. Ela não tinha compromisso com a literatura ou com o jornalismo, e isso não implica ausência de responsabilidade. Ao contrário. Ao não se comprometer com gêneros — afinal, "gênero não me pega mais" — Clarice amplia o horizonte de sua atuação na linguagem e fora dela.

A partir do encontro acima mencionado, a pesquisa tomou outro rumo e desembocou na reavaliação do significado de uma palavra cara: objetividade. O que antes parecia ser o horizonte da linguagem jornalística e o contraponto que a diferenciava da literatura, acabou ganhando novos contornos. Pois a conquista da objetividade, sem aspas, não é tarefa apenas do jornalista. O mundo real e o mundo da ficção estão entrelaçados, e ao escritor não cabe apenas lidar com a criação, assim como não cabe ao jornalista somente o confronto com fatos desgarrados de sua sombra, de sua repercussão. A palavra, matéria-prima comum a ambos e comum a todos nós, escritores ou não, jornalistas ou não, intervém com força. A intervenção no mundo através da palavra é ato de responsabilidade perante a vida que se destrói. Vida que está por um fio.

Escrever a tese foi — e tem sido — mais um esforço de desdobrar as perguntas surgidas do que de respondê-las. E foi sobretudo um ato de rendição. Rendição aos fatos e acasos que nortearam e desnortearam a pesquisa: o ponto de partida e as várias portas de entrada e de saída, as várias portas que o mestrando orgulhoso julgava ter aberto para em seguida ser invadido pela

impressão inelutável de que não estava fazendo mais que abrir portas já abertas; a relutância em se aprofundar nas próprias descobertas — mistura de preguiça, pressa e pouco caso — e a vontade de partir logo para as próximas, como se "descobertas" se sucedessem como fotogramas de um filme sem fim ou pudessem ser colhidas das árvores como frutos. Às vezes se colhem os frutos e eles nem ao menos estão maduros. A luta com e contra o tempo e, de repente, a satisfação de ter conseguido dizer algo que nem sequer reconhecemos como "nosso"; a sensação algo freqüente de esgotamento e de sã-nimo e o desejo confuso de agradar ora a si próprio, ora à academia, sem saber ao certo como. Pois não houve, durante o desenvolvimento do projeto, intenção deliberada de atender aos princípios da academia e escrever uma tese conforme o padrão; não houve tampouco a intenção contrária: produzir uma anti-tese, algo que fosse totalmente de encontro ao que pede a universidade. Afinal, a viagem foi feita dentro dela, durante um período em que cursos e leituras deram o tom. Se, em vez de passar três anos numa universidade, o "dono do discurso" tivesse passado numa prisão, num mosteiro, numa tribo ou num avião, certamente o resultado seria diverso do que o aqui apresentado.

Escrever a tese foi um ato de rendição. Rendição ao processo de enunciação de um discurso cujo "sujeito" encontra-se mergulhado na enxurrada, e cujo "objeto", ao romper a casca do objeto, ganha vida própria e não se contenta em carregar as características anteriores ao dilúvio.

INDICE

Parte I

Ponto de Partida.....	4
Reportando.....	10
Em Tese - Dos Fantasmas e Minotauros.....	25
Das Faculdades Bovinas.....	42

Parte II

Espelho do Mundo.....	47
Quinze Minutos.....	52
Paquidermes.....	60
Espelho Trincado.....	68

Parte III

À Procura de Clarice.....	77
A Ameaça.....	80
Por Que Você Escreve?.....	85
Volta ao Lar.....	94
GH e a Náusea.....	105
De Joana a Ângela.....	109

Parte IV

As Crônicas.....	139
A Metamorfose.....	152
Fatos Marcantes.....	159
Encontro Renovado.....	163

Notas.....	166
Bibliografia.....	170

Muito do que vai aqui escrito é uma tentativa de colocar em palavras algumas das questões que já haviam sido impostas a mim meio desordenadamente, através da leitura de jornais e de outras leituras. Mas se eu me posiciono como leitor e passo a escrever sobre essa experiência, se passo a falar do meu encontro com a leitura, começo eu própria a produzir um texto e ultrapasso o âmbito da leitura para entrar no da escritura. O que é afinal escrever, o que é relatar uma experiência?

Sob as bênçãos da linguagem escrita é possível preparar a melhor pose e construir um momento sublime, como o discurso do ator na festa da entrega do "Oscar". Resta saber se vale a pena o esforço.

A linguagem escrita é uma armadilha e uma salvação. Salvação pois nela podemos fingir que não gaguejamos e que nossos pensamentos nos ocorrem numa seqüência lógica; armadilha pois corremos o risco de acreditar no engodo desa salvação.

"Concisão: O papel de imprensa e a tinta são matérias-pri-
mas cada vez mais preciosas e o tempo do leitor cada vez
mais escasso. Tudo o que puder ser dito em uma frase não
deve ser dito em duas. A concisão reclama, do jornalista,
uma preocupação constante em suprimir o que é supérfluo
e redundante."

Manual Geral da Redação (Folha de S.Paulo)

"Tenho a impressão de que imaginas que o nosso trabalho
consiste principalmente em inventar novas palavras. Nada
disso! Estamos é destruindo palavras — às dezenas, às
centenas, todos os dias. Estamos reduzindo a língua à ex-
pressão mais simples."

George Orwell - 1984

"O fato não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensangüentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o 'meeting'.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica."

Carlos Drummond de Andrade - Poema do Jornal

Parte I

Ponto de Partida

Por que o mundo diagramado do jornal inquieta tanto o meu lado leitor-de-jornal?

A "irritação" que o texto jornalístico me provoca é diferente daquela sentida pelo leitor que flagra uma mentira, pois as várias histórias que circundam o fato — as versões de uma mesma notícia — fazem parte do jogo e nessa medida me interessam. A partir delas, descubro que posso montar meu próprio quebra-cabeça encaixando peças até então nunca encaixadas, um dos motivos que me levam a não ousar abandonar o hábito de ler jornal. Não é tampouco a irritação de quem percebe que o jornal, atropelando seus próprios princípios de imparcialidade, faz campanha para determinado candidato, pois a autoproclamada objetividade da imprensa não se mede certamente por sua falta de interesse, mas antes, por objetivos muito bem delineados.

O que me intriga, ao contrário, é saber que há uma entidade que pensa falar em meu nome. É saber que me tratam como a uma ovelha de rebanho. É saber que há alguém que decide o que eu devo ou não ler. É saber que há alguém que pensa por mim.

O jornalista tem por missão informar o leitor. Ele trava uma batalha com o material de que dispõe para se expressar, ele que não pode correr o risco de não se fazer entender. O jornalista tem de comunicar algo e essa comunicação só é possível (assim reza a cartilha da técnica jornalística) com a limpeza do texto, limpeza que acaba por empobrecê-lo. Cortam-se os adjetivos, as frases precisam ser curtas e não se sabe ao certo o porquê de tamanha economia: talvez uma exagerada preocupação em poupar o fôlego do leitor, pois há que se ter fôlego para ler determinados textos. Muitas vezes tropeça-se neles, o terreno é cheio de armadilhas e não é plano, o suor escorre, é preciso ter fôlego. Nem pode ser plano e seguro um terreno que não nos leve a uma única e definida saída. Múltiplas são as saídas

que, por sua vez, nos conduzem a múltiplas outras portas de entrada.

O jornalista não pode se mostrar perplexo. No lugar do silêncio que a perplexidade gera, ele, que não pode silenciar, prefere falar qualquer coisa a nada falar. A imprensa, que se coloca no dever de tudo falar, acaba cumprindo tarefa oposta: tudo calar.

Um dos princípios básicos do jornalismo é que não se deve brigar com o fato, com a notícia. O jornalista não aceita a perda do real e atribui à linguagem uma positividade que ela não possui. Com a palavra, Ricardo Kotscho:

"É evidente que todo repórter tem suas preferências pessoais, sofre, chora, fica contente diante dos fatos como qualquer mortal e a objetividade absoluta não existe no jornalismo (...). Porque ele (o repórter) é o chato que ouve e vê tudo e tem um compromisso com o leitor — o único que um repórter decente e digno desse nome deve ter — de contar exatamente o que ouviu e viu àqueles que não puderam estar presentes ao local dos acontecimentos (...). O repórter deve servir os leitores, ao conjunto da sociedade."

Folha de S.Paulo - 26/10/1982

No curso de jornalismo (de onde venho), os estudantes defrontam-se logo de início com as regras da linguagem — eles que tanto gostam de escrever — e aprendem que, para se sair bem em sua profissão devem saber, antes de tudo, levar em conta as exigências do leitor. Quais essas exigências, quem são esses leitores, o que eles pensam e fazem?

Aprendem mais os futuros jornalistas: "Ponto e vírgula não se usa mais", diz o professor e ponto final. Logo o ponto e vírgula, que dá tanta elegância à frase, pensa o aluno.

Quando me "ensinaram" as técnicas da entrevista — encurralar o entrevistado numa tentativa de sobrepor o meu discurso ao dele, de sagrá-lo (o meu discurso) vencedor, apontar as contradições das respostas, arrancar do entrevistado aquilo que ele não quer falar, estar sempre pronto a dar o bote, alerta como um escoteiro (desses que crescem e continuam usando calças curtas) — minha ética não-jornalística disse "não". Por mais que o discurso do entrevistado se preste a críticas e ironias, tudo o que há de frágil ou de ridículo nesse discurso revela-se por si só.

Para o repórter a entrevista é eficaz quando ele consegue elaborar o maior número possível de perguntas embaraçosas. Para o entrevistado a entrevista é eficaz quando ele consegue fugir das perguntas embaraçosas com a maior naturalidade possível. Resultado: a técnica do questionador é anulada pela do questionado. Nada é falado além do óbvio, do esperado. O entrevistador assemelha-se, neste caso, ao aluno edipiano que tenta agredir o pai/professor fazendo-lhe perguntas não na posição de quem se inquieta e já não pode guardá-las consigo, mas do lugar do carrasco. O que há de vital nas perguntas que brotam de uma inquietação, de um desassossego, perde-se nas técnicas que me foram apresentadas como um modelo a ser seguido.

Quando me ensinaram a resumir a notícia no "lead" (o que, quem, quando, onde, como e por que, tudo isso em mais ou menos cinco linhas), outras paredes vieram somar-se àquelas já erguidas e é contra esses muros que agora eu me bato. Pois se a notícia quase que se esgota em cinco linhas, não é necessário que a leitura se estenda ao longo do artigo (o leitor apressado satisfaz-se nas manchetes).

O utilitarismo do texto jornalístico rebela o meu lado aprendiz de leitor. No jornal o leitor desaprende a ler, quanto mais mergulha na leitura menos ele lê (assim como o aluno de um curso de leitura dinâmica).

O conflito em que fui jogada como leitora de jor-

nal e estudante de jornalismo de um lado, e como leitora de textos não-jornalísticos de outro, desorganizou, abalou as estruturas que me mantinham de pé, colocou-me diante de um abismo, criou-me mais indefinições numa época em que a vida (assim nos deixamos iludir) começa a ser definida pela escolha de uma profissão. No entanto, após esse abalo, a tarefa interminável de recolher os cacos restantes revelou-se, acima de tudo, estimulante.

Quando leio as belas páginas de um Guimarães Rosa dizendo coisas como "o ocre da estrada, como sempre, é um S que começa grande frase", vejo um mundo inteiro se abrindo frente a mim e vejo o quanto escritura e leitura revelam infinitas possibilidades. Os sentidos se aguçam e os músculos se esquentam antes que o caminho do texto comece a ser percorrido. É preciso aprender a caminhar, é preciso que o olhar não se apresse tanto e se detenha e, ao se deter, compartilhe com o personagem o quadro que vai se formar. Pois não é preciso ter pressa, o olhar borboleteia, passeia, pausa.

Inscribe-se aqui um ponto de tensão que vai nos permitir erguer uma ponte entre aquele discurso que nomeia, que serve de guia ao leitor, que lhe prepara o terreno, e a estrada sinuosa a que me referi, estrada povoada de atalhos prontos a serem explorados. Espaço do esbanjamento, do gasto, da perda, da exuberância, do transbordamento, do desperdício — qualidades próprias do discurso amoroso de que nos fala Roland Barthes. Um discurso que escapa da morte da classificação assim como a pintura de Elstir, personagem de Em Busca do Tempo Perdido que tanto encantou o narrador. Dele Proust nos diz algo assim: se Deus criou as coisas nomeando-as, Elstir recriou-as tirando-lhes o nome ou dando-lhes um diferente. Pois esse me parece o maior desafio vivido pelo ar-

tista: retirar o nome das coisas, despi-las de suas pesadas vestes até fazê-las brilhar em seu estado bruto, irreconhecível e, portanto, fascinante.

Ao nascermos, também nossa visão começa a ser brutalmente educada. Aprendemos a ver os objetos e a nomeá-los e, antes mesmo de nomeá-los, reconhecemos suas funções. Neste ponto já não vemos mais nada, pois a visão passa a nos dar apenas a classificação desses objetos e transforma-se em hábito adquirido, hábito que, com suas botas de general, nos impõe limites com os quais acabamos por conviver pacificamente. Aquele que conseguiu se deseducar já não vê a maçã com os olhos do hábito: ele vê cor, forma e luz incidindo e deformando as linhas e as cores da maçã. Como Cézanne. Como Van Gogh que, em uma das inúmeras cartas enviadas a seu irmão Theo, diz um tanto desiludido: "Uso el color más arbitrariamente para expresarme con fuerza (...) y la buena gente no verá en esta exageración más que una caricatura". (1)

Quantos verdes existem para uma criança que, pela primeira vez e sem noção alguma de cor, engatinha por um campo? Para os adultos "educados", certamente apenas um, empobrecidos que estão, presos que estão às garras de sua própria sabedoria. O único caminho possível a ser trilhado por esse adulto corrompido — se é que ele deseja se salvar da cegueira e aprender a ver os vários verdes e as várias cores de um campo — seria o de se deixar levar pela perda (ele tão habituado a poupar) e, aproveitando o embalo, sacudir o corpo numa tentativa de remover o excesso de entulho que o encobre. Tarefa difícil, dolorosa, pois corre-se o risco de, ao retirar o entulho, mostrar-se nu, de cara limpa e mãos vazias. E antes de se dar conta desse vazio e estender as mãos à procura de uma esmola, percebe-se enfim que o corpo ganhou leveza, perdeu peso.

A questão que se coloca reside no ponto de encontro e de confronto entre uma linguagem supostamente objetiva, inadjetivada, limpa, muito parecida com a novilíngua de Orwell, com uma outra que é em tudo o oposto desta e que por enquanto chama-

rei de linguagem não-jornalística. Linguagem que, embora prescindida dos princípios da comunicação, nem por isso deixa de "comunicar"; linguagem em que já não cabe preocupação seja em aumentar o repertório do leitor, oferecendo-lhe finas e indigestas iguarias, seja em facilitar-lhe a digestão, dois fios de uma mesma conduta: a captura do leitor e a tentativa de entrar em contato com ele protocolarmente.

No entanto, o leitor é, afinal, o alvo a ser atingido pelo texto que o interpela. Pode ser o alvo tanto de um tiro disparado no escuro (o caso da linguagem não-jornalística), como dos petardos atirados pela cultura de massa, muito bem dirigidos. Neste caso, a vítima é previamente identificada, uma identificação calcada na supressão das diferenças, no cálculo da média. O leitor que não se encaixa nos parâmetros impostos pela cultura de massa simplesmente não existe, ele que tira o corpo fora e não se deixa carimbar. Mas aquele que se planta (o leitor massificado) só existe enquanto fantasma, enquanto opinião pública, senso comum.

Aos poucos vamos percebendo que a questão a ser abordada vai um pouco mais além do simples jogo de espelhos entre autor/leitor. O problema não é apenas "literário": abarca outras relações, atinge outras dimensões e nos pontua a vida com fortes contornos.

Reportando

Clarice Lispector surge no meio desse turbilhão de dúvidas e incertezas. Não somente Clarice. Kafka puxa o tapete dos meus pés e caio sentada. Cortázar me passa uma rasteira mal me ponho de pé. Barthes, delicado, alisa minha cabeça mas, sem querer, pisa no meu calo. E o Machado, com seu ar de homem sério, vive me pregando sustos e parece divertir-se muito com isso. Guimarães Rosa e Proust alaranjam o céu, Midas felizes que são. Borges enche a tarde sem pressa de magia e surpresa. Allan Poe na estante. Cervantes me faz sorrir e então fico encantada como a Dulcinéia.

Clarice Lispector, no entanto, foi a companhia mais estreita. Havia algo ali que ultrapassava a literatura e que inquietava. E a tese que a princípio eu defendia para "explicar" o contato com os textos não-jornalísticos que me caíam às mãos e me arrebatavam era a seguinte: o discurso jornalístico não produz efeito, mais cala que fala, pois a linguagem utilizada conforme as regras pressupõe a objetividade, com todas as aspas que essa palavra pode carregar. Ao contrário, certo tipo de literatura tem o poder de contagiar o leitor exatamente pelo motivo de ser subjetiva, de ser o espaço onde o autor inicia e leva adiante uma batalha consigo mesmo até atingir o momento sublime da auto-expressão.

Foi com assombro, no entanto, que recebi as palavras do Drummond de Procura da Poesia e que provocaram, talvez, o primeiro abalo em minhas convicções:

"Não faças versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes

personais não contam.

(...)

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

(...)

A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

(...)" (2)

Os alicerces tremeram. O poeta Drummond ensinava, a quem se dispusesse a aprender, lições desconcertantes: se a expressão, se a realização poética não é apenas exercício de confirmação do sujeito, se não expressa unicamente os sentimentos do poeta e se, heresia suprema, elimina sujeito e objeto, então, o antigo conflito entre subjetividade e objetividade ganha novas formas, passa para um outro plano. Pois do lado do jornalismo o que antes parecia valer começa também a não valer mais: se o calor do acontecimento não envolve a notícia, que resulta fria, a

"culpa" não cabe unicamente à suposta objetividade das regras jornalísticas. Paulo Francis, ídolo dos estudantes de jornalismo, perde o trono. A subjetividade dos artigos por ele assinados não resiste, não se sustenta. E não se sustenta quando o leitor percebe que o discurso do jornalista é todo ele montado a partir da hiperinflação do ego que se expõe e se impõe.

Descobriu-se que talvez não seja na literatura que o ego ainda resiste (os melhores escritores perceberam há muito o logro da auto-expressão), mas no jornalismo. No jornalismo, com sua pesada carga de objetividade, desponta o jornalista-notícia, o jornalista-homem superior. Na melhor literatura, ao contrário, o que desponta é a derrocada desse sujeito, o aniquilamento da auto-afirmação, do narcisismo torpe, mesquinho.

Toda uma construção se desmorona. Por outro lado, a presença constante dos textos de Clarice Lispector confirmava uma intuição: eles não se prestam a classificações, mesmo àquelas mais "aceitas" entre os seus críticos. Pois há algo ali que vai além da técnica do fluxo da consciência, do monólogo interior, que vai além da tentativa de produção de uma literatura pessoal, psicológica, introspectiva.

O "penetra surdamente no reino das palavras", professado por Drummond, também inquietava e outros pontos de tensão vieram somar-se àqueles já existentes.

Se o fazer poético pode ser visto como a expressão de uma ausência, essa ausência, no entanto, só pode ser expressa por quem se encontra presente, por quem se deixa inundar pelas águas do seu tempo. Que espécie de presença é essa que não se traduz por meio de ações concretas que visem determinados fins, mas antes, que se insinua por luta surda? Pois há batalha e se o poeta Drummond nos ensinou preciosa lição — o "penetra surdamente no reino das palavras" —, essa disponibilidade de entrega sugerida pela imagem do poeta imerso no "reino das palavras" pressupõe uma entrega primeira, a entrega do poeta que está presente e que não nega o mundo prosaico que o circunda. Drummond nos diz ainda

que o poeta não é apenas sedutor, até porque não basta desejar se duzir. Se o "sedutor" não estiver ele próprio seduzido — seduzido pelas palavras, pelo outro? —, a "cantada" não surtirá efeito, todo esforço empreendido nesse sentido será inútil. Mas se o canto for verdadeiro — belo canto de sereia — acabará por atingir o alvo, enfeitiçando-o, selando um encontro casual entre o cantor e aquele que se dispôs a ouvi-lo.

O contato com a semiótica, firmado na faculdade de jornalismo, levou a outras leituras. Vieram os concretos e, através deles, o deslumbramento com James Joyce, Ezra Pound, Mallarmé, Souzaândrade, Eliot, Edgar Allan Poe, Oswald de Andrade. Deslumbramento causado mais pelas "descobertas" dos concretos que, vim a perceber pouco tempo mais tarde, muitas vezes se apropriam de tais autores transformando-os em precursores da poesia concreta, que pela leitura de suas obras propriamente ditas.

O compromisso agora era com a invenção, com o novo e não com a auto-expressão. A obra de arte só teria validade se aumentasse o repertório do consumidor segundo os ditames da teoria da informação. Mas esse aumento de repertório pressupunha sobretudo uma "revolução formal" e ampliava o abismo que separa o como dizer do o que dizer, embora não fosse essa necessariamente a intenção primeira da teoria citada. Parece, contudo, que a alma do texto se perdia ao tornar-se apenas corpo físico.

A obra deveria ser inventiva, de uma inventividade puramente cerebral, cultivada a partir das intenções intelectuais do autor. Caberia a pergunta: valem as intenções?

A semiótica e outras teorias — mesmo as que se contrapõem a ela — parecem criar crostas cada vez mais grossas, camadas superpostas de gordura que impedem o leitor de chegar à obra a não ser pela via asfaltada de conceitos, pressupostos e mo delos. Como se o leitor, embora fascinado, só pudesse falar a par tir de um lugar onde o fascínio que o mobiliza já não cabe. Esse pudor acaba por esterilizar terreno potencialmente fértil — surge então o especialista, o erudito que não sucumbe jamais à ten-

- tação de falar a partir do prazer ou da ferida que a obra lhe proporciona; de falar do prazer e da ferida. O especialista mascara com pá de cal os sulcos profundos de sua própria pele e pensa que, só assim, depois de efetuada tal operação, estará apto a falar. Mas ele não percebe que o suposto convaléscente morreu e que sua voz já não poderá se fazer ouvir. Teimoso feito João-Bobo, ele insiste em proclamar discursos fantasmagóricos do alto de sua inquestionável sabedoria.

A semiótica, a teoria da informação, os concretos, por mais que tentassem, também não conseguiam dar conta de. Alguma coisa sempre escapava, rebelde. Nada de mau nisso. O mal-estar dava-se mais pela revolta contra uma atitude presunçosa e distante frente à literatura e à obra de arte em geral, que com o fracasso daí resultante. Fracasso, de resto, jamais admitido.

Mais cacos no chão. Surgiu Barthes, o Roland Barthes da semiologia, da moda, da fotografia, das mitologias, dos ensaios críticos e, sobretudo, o Barthes do Prazer do Texto, dos Fragmentos de um Discurso Amoroso e da Aula. Um outro tipo de encontro, uma nova abordagem. E, por que não?, uma nova desconfiança. E, por que não?, uma nova confiança. Confiança na possibilidade de transformação. Pois a maior lição de Barthes talvez tenha sido a sua enorme liberdade; liberdade, até mesmo, de andar à beira do abismo, precipitar-se nele, tentar sair, sair e mudar de rumo e novamente cair. Não a mudança incosequente daquele que nada tem a perder, mas daquele que, perdendo, muito ganha. Não a mudança amnésica daquele que se contradiz a cada cinco minutos conforme a conveniência; não a transformação de fachada, mas a transformação aguda — crescimento e re-nascimento.

Novas leituras: Artaud, Bataille, Nietzsche. Guimarães Rosa, Proust. Não se tratava mais de literatura ou de filosofia. Algo acontecia no interior da própria escritura e para além dela. O leitor já não era mais leitor de romance, leitor de novela, de conto. Podia-se falar no encontro entre o leitor e o texto que o interpelava. Aqui já não fazia sentido a classificação. O

texto escapava, como diz o narrador de Água Viva: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais". O texto escapava, arisco. Nas escapulidas que o texto dá reside todo o seu fascínio.

Artaud e Van Gogh, Rilke e Cézanne, Bataille e Nietzsche, Beckett e Proust, Proust e a leitura, Montaigne e La Boétie, Euclides da Cunha e Castro Alves. Leitura de encontros. Procurou-se detectar, nestes textos, o movimento de aproximação entre universos distintos, movimento que evidenciasse o contágio entre ambos, e não apenas informações (por mais preciosas que fossem) que pudessem ser citadas. Artaud não está fazendo literatura quando se refere ao pintor holandês como "pobre Van Gogh", "o mais pintor de todos os pintores". Quando Rilke chama Cézanne de "o velho", não está expondo um achado, uma imagem curiosa. É como se o leitor fosse chamado a participar da celebração desse encontro — bom encontro em que as barreiras do simples contato cedem lugar à força do contágio, encontro cósmico entre planetas — e que, ao acompanhar esse ritual de comunhão, tivesse ele próprio — leitor — sido contaminado, arrebatado pela violência do encontro.

Além da semiótica, dos concretos e da teoria da informação, outra dura pedra se fincava no meio do caminho: a pedra da comunicação. Alguma coisa aí incomodava. Walter Benjamin, Elias Canetti, Roland Barthes, Marguerite Duras e John Cage, entre outros, encarregaram-se de varrer o entulho acumulado. Todos eles se encontram fora do terreno da comunicação e, no entanto, deram decisivos passos nesta área.

Walter Benjamin acena com a possibilidade e a urgência de uma nova percepção para dar conta dos tempos modernos e

mais pobres, mas ainda assim férteis em potencial positivo. Benjamin está ciente das agudas transformações ocorridas na sociedade com o advento da tecnologia; a transformação, para ele, não ocorre apenas "fora", no objeto que nos interpela, mas torna-se urgente que ocorra também no sujeito que com ele se depara.

Em O Narrador, Walter Benjamin atinge o ponto exato, toca o dedo na ferida. Imprensa e romance são formas novas de narrativa depois do fim da experiência comum, da extinção da arte de narrar. Não se pode mais contar histórias como antigamente, os tempos são outros e outros serão os modos de se lidar com eles. A partir da constatação dessa perda dolorosa e sem deixar que a lamentação roube a cena e triunfe ao final do espetáculo, resta saber como a imprensa e o romance vão narrar e como vão perceber os fatos a serem narrados, pois o fim da experiência modifica também a percepção. Não se trata de apontar vilões responsáveis pelo novo quadro, talvez mais pobre, pois fruto da perda dolorosa acima referida, mas de buscar o fluxo que não nos deixe pelo caminho, ensina-nos o escritor alemão.

Em outra frente, não menos instigante que a ocupada por Benjamin, Elias Canetti esboça uma visão singular da massa, lança sobre ela um olhar despido de pré-conceitos, nascido de um arrebatamento, de uma experiência assombrosa que consumiria anos de sua vida. Ele queria entender como se dava o fenômeno da constituição da massa e, para tanto, mergulhou fundo no estudo das religiões, das tribos, das guerras, das revoluções, das civilizações, das relações de poder estabelecidas ali onde muitos supunham inexistentes ou enfraquecidas.

Canetti diz a massa não do ponto de vista daquele que se vê ameaçado ou daquele que simplesmente a espia, curioso. Ele fala de dentro dela, da perspectiva de quem se sente dissolvido na e pela massa. Dessa "dissolução" do indivíduo é que a massa tira sua força. Quanto à linguagem como meio de comunicação entre as pessoas, o escritor nos alerta:

"Compreendi que embora os homens falem uns com os outros, não se entendem; que suas palavras são golpes que ricocheteiam nas palavras dos outros; que não existe ilusão maior do que a opinião de que a língua é um meio de comunicação entre seres humanos." (3)

- escritura e leitura em Barthes

Se a imprensa julga livrar-se de um problema e encerrar um assunto quando afirma não ser de sua alçada "fazer literatura", Barthes ajuda-nos a ver que é de dentro desse conceito que uma gama de questões se impõem para quem procura abordar o jornalismo não apenas como informação ou mercadoria, mas antes de tudo, como linguagem.

Por que, para falar do poder (poder plural que se insinua por todos os atalhos, por mais inocentes que possam parecer), Barthes debruça-se sobre a linguagem?

"Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem — ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua." (4). Daí a polêmica causada pelo ensaísta quando ele afirma ser a língua simplesmente fascista, argumento que não se sustenta quando lemos, por exemplo, A Sociedade contra o Estado, de Pierre Clastres, e vemos como os índios se desvencilham dessa armadilha e não utilizam a fala como instrumento de poder. Barthes parte da visão saussuriana da língua enquanto sistema, anterior ao sujeito. No entanto, ele aposta no "trapacear com a língua", espaço do jogo onde o exercício da liberdade ainda é possível. E a única forma de transgredir a lín-

gua, a única saída entrevistada para concretizar a trapaça é pela porta da literatura. Aqui já não é o Barthes do Grau Zero da Escritura que fala, o Barthes que escrevia Literatura com "l" maiúsculo referindo-se à instituição canonizada. Para ele, texto, literatura ou escritura é o espaço onde se realiza um trabalho sobre a língua, trabalho quixotesco, mas nem por isso dispensável.

Em O Prazer do Texto, Roland Barthes faz a controversa e hoje banalizada separação entre texto do prazer e texto do gozo, nunca se esquecendo de levar em conta a existência do leitor: "Esse leitor, é necessário que eu o procure (que eu o 'engage'), sem saber onde ele está". (5)

Exatamente o contrário do que faz a cultura de massa, que necessita de um leitor plantado em seu não-lugar, previamente identificado e pronto a ser atingido. Enfim, um alvo fácil. Também o contrário do que faz Edgar Allan Poe em Filosofia da Composição, onde analisa detalhadamente o passo a passo por ele trilhado até chegar ao produto final: O Corvo. Allan Poe queria provocar determinado estado de espírito no leitor e, perfeitamente integrado às concepções da indústria cultural (havia até mesmo a presença do refrão — o "nevermore"), elaborou um modelo que agradasse ao público e à crítica. O poeta queria produzir tristeza, mas o poeta não estava triste. Poe destrói o mito do poeta inspirado, romântico, descabelado.

Como "engatar" o leitor sem saber onde ele está? Não basta, diz Barthes, escrever no prazer; isto não garante o prazer do leitor. "Que os dados não estejam lançados, que exista um jogo". (6). Pois há uma tensão na relação existente entre escritor/leitor que vai muito mais além da simples identificação do último para que suas necessidades sejam satisfeitas. Há uma tensão nessa relação que vai mais além do que a realização de um diálogo numa sala de visitas. Há uma tensão nessa relação que faz o narrador de Água Viva de Clarice Lispector dizer ao seu interlocutor: "e eu que escrevo agora como se fosse a ti".

Barthes luta. E é uma luta antiga; desde Mitologias, o estereótipo é o seu maior inimigo. O gozo só pode aparecer com o novo absoluto, "pois só o novo abala". Mas atenção: qualquer linguagem se torna antiga a partir do momento em que é repetida. Barthes pensa, então, na possibilidade de a própria repetição produzir o gozo. Essa repetição, no entanto, teria de ser literal (ritmos obsessivos, músicas encantatórias, litânias, ritos etc.), mas na nossa cultura "repetem-se os conteúdos (...), mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, fatos diversos, mas é sempre o mesmo sentido". (7)

E qual é a consequência desta mesmice? A consequência da mesmice é garantir a mesmice; para que nada mude radicalmente, é necessário que a novidade permanente que a cultura de massa oferece não passe nunca do "estereótipo da novidade".

O texto do prazer, segundo Barthes, é o texto clássico, que não pode mais ser escrito, aquele que assegura a inteireza do sujeito burguês, texto que pertence à cultura, ao passado. O texto do gozo, por outro lado, exige a presença ativa do leitor, não pode ser objeto de crítica; é um texto do vazio e pode provocar medo, desconforto, irritação.

É possível falar dos textos de prazer, diz Barthes. É o que a crítica faz com Flaubert, Proust, Stendhal. Mas o texto do gozo é insustentável, impossível, "fora-do-prazer, fora-da-crítica" — "não se pode falar 'sobre' um texto deste tipo, só se pode falar 'dentro' dele." (8)

Um bom exemplo desse falar de dentro e não sobre seria o Antonin Artaud de O Suicídio da Sociedade "criticando" os quadros de Van Gogh. Enfeitiçado, Artaud nos diz que, para vermos um girassol "de verdade", é preciso voltar os olhos aos girassóis pintados por Van Gogh. E eu digo que, para vermos a pintura de Van Gogh, é necessário passar pela escritura de Artaud. O mesmo Artaud que, em meio a uma conferência na Sorbonne "sobre" o Teatro da Crueldade, começa a representar alguém morrendo de peste. O público ri, assobia, abandona a sala, vaiando. Artaud con-

tinua até o fim, diante de uma platéia reduzida a um pequeno grupo de amigos.

"Eles sempre querem ouvir falar de (queixa-se depois a um deles); querem ouvir uma conferência objetiva sobre O Teatro e a Peste e eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste para que eles se aterrorizem e despertem. Não percebem que estão todos mortos. A morte deles é total, como uma surdez, uma cegueira. O que lhes mostrei foi a agonia. A minha, sim, e de todos os que vivem." (9)

Marguerite Duras fala, num pequeno texto — O Espectador —, a partir de sua própria experiência como cineasta, daquilo que os teóricos da Escola de Frankfurt e seus seguidores classificam como Indústria Cultural — a questão da produção e recepção (consumo) de mercadorias peculiares: a obra de arte e a informação no mundo capitalista. Mas a fala de Duras descarta. Descarta o dilema do artista que quer falar ao povo, arrebatá-lo a massa, persuadindo-a, conquistando-a através de mecanismos às vezes baratos, às vezes um tanto sofisticados. Ela não cai nessa armadilha; recusa-se, teórica e praticamente, a vestir essa roupa, não pisa nesse chão minado. Ao se desinvestir da função de "falar ao povo" ela reivindica para si liberdade inédita:

"Este espectador", diz a escritora referindo-se àqueles que se encontram na "infância cinematográfica", àqueles que vão ao cinema para se divertir, para fugir de si mesmos e dos problemas cotidianos, para passar o tempo, "acho que é preciso abandoná-lo a si mesmo; se ele tiver de mudar, mudará como to-

do mundo, de uma só vez, ou lentamente, a partir de uma frase ouvida na rua, de um amor, de uma leitura, de um encontro, mas sozinho. Num defrontamento solitário com a transformação."

- pratear a mente

As teorias que pretendem dar conta do sistema de comunicação de massa mostram-se insatisfatórias: é como se o príncipe quisesse encaixar o sapatinho de cristal no pé da Cinderela errada. O leitor acaba por encarnar essa Cinderela em desconforto e pergunta-se se há ou não saída para os impasses surgidos.

Pois ao encarar os meios de comunicação como integrantes de um processo informativo que desemboque seja na libertação, seja no beco sem saída da manipulação desenfreada, o teórico muitas vezes julga-se livre das garras e amarras da comunicação de massa. Portador de consciência crítica, preocupado que está com quem não se encontra no mesmo nível de consciência que ele, mal percebe a influência que os meios exercem também sobre si próprio.

Um exemplo clássico dessa atitude é a demonstração de fascínio dos chamados teóricos de esquerda ante a "eficácia" da propaganda nazista. Em vez de questionarem o processo e de se perguntarem o porquê de tamanha adesão — afinal, o que faz com que a maioria embarque na mesma canoa furada? —, em vez de estarem atentos aos efeitos perversos da propaganda e de tentarem ver até onde ela pode chegar caso encontre pelo caminho receptores dóceis, ovelhas de rebanho, esses teóricos queimam os neurônios a fim de conseguirem obter os mesmos efeitos alcançados pelos adversários.

De resto, é preciso guardar boa dose de cautela ao falar em sociedade de massa, sobretudo no Brasil, país que, como bem notou Roberto Schwarz, é uma sociedade de massa no mínimo "sui generis": a maioria da população não tem sequer o poder de consumir e o que se vê é muito mais a massificação da miséria e do desejo frustrado de consumo do que consumo propriamente dito.

Há também, de outro lado, a repulsa, o horror frente à massificação, essa massificação incorpórea realizada sobretudo pela televisão, massificação ilocalizável, pois dissolve a massa no espaço à medida que a reúne no tempo, tempo eletrônico cuja duração, subordinada à emissão de determinado programa, prolonga-se para além dele e prorroga-se até mesmo e sobretudo quando o aparelho é desligado.

Mas se olhamos com horror para o espetáculo do homem massificado, certamente não se trata de ranço aristocrático frente à suposta ascensão das massas. Não é a suposta ascensão das massas que causa horror; o que horroriza é ver que, quanto mais massificado está, menos se tem chance de reagir, de dizer. E, no entanto, a arma contra a massificação não é, como se viu, a afirmação do Eu.

Não se trata de fazer uma escolha e se posicionar ao lado dos apocalípticos ou dos integrados. Pois há duas correntes bem nítidas entre os estudiosos dos meios de comunicação. Uma delas aponta para a manipulação e denuncia os meios como os mais importantes aparelhos ideológicos do Estado. A outra, atenta às "brechas" existentes no sistema, luta para impor uma política cultural em relação aos veículos; briga que passa pela questão da possibilidade do uso eficaz daquilo que é conhecido como contra-informação.

Com a contra-informação, o consumidor acabaria por assumir uma postura crítica em relação aos meios através da chamada "guerrilha receptiva" sugerida por Umberto Eco. Mas como querer desenvolver a capacidade crítica do público se, de modo geral, os veículos que se dispõem a realizar tal tarefa se colocam

acima de toda a crítica? Como apostar na emancipação do público se ele deve ser crítico só até o ponto de criticar aquilo que o veículo acha que deve ser criticado? Como "atingir a lógica do sistema"?

Ciro Marcondes Filho relata algumas experiências ocorridas na Itália durante a década de 70, quando certos grupos ligados à "esquerda extraparlamentar" tentaram explorar a possibilidade de abalar o sistema por meio da elaboração de uma nova linguagem:

"O conceito de 'língua delirante', elaborado teoricamente pelo grupo A/traverso, representou a experiência de romper com a lógica e a unidade da disciplina capitalista do trabalho. A linguagem 'normal' dos meios de comunicação, segundo eles, exerce um papel ativo como linguagem em si (ordenada, séria, pouco espontânea) para a manutenção desse sistema social. Com a ruptura com essa linguagem delimitadora e sua substituição por uma nova forma de expressão baseada na 'liberdade', na 'desordem' e na 'espontaneidade', a lógica do sistema poderia certamente ser atingida." (10)

Seria interessante perguntar-se, no entanto, até onde é possível escapar à camisa de força da linguagem jornalística tradicional se ainda se está preso a uma outra camisa de força, talvez mais brutal: o propósito de atingir e convencer o leitor, de fazer com que ele passe para o nosso lado, para o lado certo.

Não se trata de fazer uma escolha e se posicionar ao lado dos apocalípticos ou dos integrados. Não se trata tampouco de fincar-se em cima do muro ou, ainda, de criar resistência. Trata-se, sim, de tirar o corpo fora, de desenrolar o novelo e partir rumo a outros rastros, deixar-se guiar por outros ventos, por outros ares menos viciados. Tirar a carapuça, desfazer-se do

peso da carapuça do teórico indicador de caminhos e ditador de regras.

Exatamente o que fez John Cage. Em entrevista concedida à Folha de S.Paulo (26/3/1987), o músico ilumina a cena com belas palavras. Vale a pena citá-las:

"Uma das coisas que me deixavam confuso era o fato de que as pessoas diziam que 'a arte deve comunicar' e eu percebia que no caso da música, cada um estava tentando fazê-lo de um modo diferente. (...) Aí cheguei à conclusão que deveria existir um melhor motivo para a música do que a comunicação. Perguntei a essa garota indiana o que seu professor dizia sobre o propósito da música, e ela me disse: 'É acalmar e pratear a mente; torná-la acessível às influências divinas'."

Em Tese
Dos Fantasmas e Minotauros

No decorrer da pesquisa, no entanto, surgiu um facto novo, como se diz na imprensa. Pois é impossível escrever sobre literatura e jornalismo ignorando o processo de produção de um outro texto: a própria tese que vai se tecendo. Do entrelaçamento não mais entre apenas dois pontos de tensão, mas de tecidos diversos, perdeu-se o fio da meada.

Se o jornalista é vítima de sua própria ingenuidade ao acreditar que é possível domesticar o real por intermédio da linguagem, transformando o jornal no espelho do mundo, por que não seria da mesma forma ingênuo apontar, denunciar e analisar esse logro usando como escudo o saber universitário, um suposto saber que se acha no direito e no dever de detectar e explicar as limitações do outro e nunca as suas, visto que imagina não tê-las?

Pois seria uma vitória se, através da imprensa, conseguíssemos perceber de modo claro um pouco do que acontece, por exemplo, com as disputas pela posse da terra no interior do Brasil; mas já seria pedir demais se, através da nossa própria percepção, conseguíssemos ver o que se desenrola ao nosso lado.

Dizemos que a razão está em crise e o mundo ocidental está em crise. Esta crise nos arranha a pele cotidianamente até o ponto de percebermos, desconcertados, que não podemos, que já não é mesmo possível falar sobre ela como se estivéssemos isolados e protegidos tal qual visitantes de um jardim zoológico: e se as grades fossem retiradas e tivéssemos de, querendo ou não, aprender a viver (e o aprendizado dar-se-ia com a vivência e não com o pensar sobre a vivência) num universo totalmente estranho, hostil, deslumbrante?

Uma das características do mundo moderno é a fragmentação. Na literatura temos os exemplos já clássicos do Ulisses

de James Joyce, de Os Cantos de Ezra Pound; o próprio jornal potencializa esse efeito e o leitor tem de se haver com um mundo despedaçado, esfacelado, em cacos. A herança que cabe aos filhos e netos da modernidade — essa senhora de cabelos já grisalhos — talvez seja o confronto um tanto insólito com o fragmento do fragmento.

Aquele que tenta escrever uma tese, hoje, é vítima de sérios embaraços. Ou ele assume a fragmentação numa atitude cícnica, tirando proveito da barbárie; ou finge ignorá-la (o cinismo continua dando o tom); ou ainda busca delirantemente alcançar a totalidade perdida.

A crise da razão arrasta-nos numa enxurrada. Os indícios de desagregação multiplicam-se: filas para tirar passaporte, deportação para os países de origem dos habitantes clandestinos do Primeiro Mundo. O desejo romântico e desesperado de deixar o país repete a saga dos muitos nordestinos que tentam ganhar a vida no Sul, repete a saga daqueles que nada têm a perder. "Paus-de-arara" mais sofisticados, esses modernos exilados não vêem saída a não ser a do aeroporto e cedo se transformam em mão-de-obra barata. Como os nordestinos de vários Estados que chegam a São Paulo e são chamados indistintamente de "bairanos", lá fora os brasileiros se misturam e se dissolvem na massa dos estrangeiros de segunda classe — os "cucaracha".

Mas não é preciso viajar ao exterior para tornar-se "cucaracha", cidadão de segunda classe; dentro do próprio país é possível viver a experiência do exílio e de uma violência que é plural: a violência calada do trabalho e da falta dele; a violência do ar poluído, da fila do banco, do ônibus lotado (é impossível manter a dignidade dentro de um ônibus lotado), do transporte coletivo que não funciona; a violência das vitrines, do trânsito, do cinismo generalizado; a violência da cidade que exhibe suas fraturas expostas, seus escombros. A violência da cidade que, para esconder os seus escombros, oferece a seus habitantes uma ilha da fantasia artificial — os "shopping centers" — onde

eles se refugiam e se oferecem ao olhar do outro como vitrines ambulantes.

Os princípios que fundam o discurso acadêmico não são, afinal, tão diferentes dos que fundam o discurso jornalístico. Há, sim, diferenças em relação ao tempo, ao conteúdo, à linguagem, mas ambos têm a pretensão de buscar a verdade, a objetividade. A linguagem jornalística seria o espelho do fato; a acadêmica, o espelho do pensamento. Mas a linguagem que se presta de boa vontade a esse papel pacificador carece de vivacidade. E não se trata sequer de uma questão de estilo ou de técnica. Não se trata de uma questão de virtuosismo daquele que escreve. Ouçamos Bergson:

"Ora, em que consiste a operação pela qual o psicólogo destaca um estado psicológico para erigi-lo em entidade mais ou menos independente? Ele começa por negligenciar o colorido especial da pessoa, que não poderia ser expresso em termos conhecidos e comuns. Depois ele se esforça para isolar, na pessoa já assim simplificada, tal ou qual aspecto que se presta a um estudo interessante." (11)

A mesma relação que o psicólogo estabelece com essa pessoa que, descarnada, acaba por perder a cor, é estabelecida em vários outros níveis, seja entre o crítico e o texto a ser analisado, seja entre o jornalista e o fato, seja entre o intelectual e o seu objeto de estudo. A questão, no entanto, como foi dito acima, não reside na eventual falta de virtuosismo daquele que escreve e sim, se concordarmos com Bergson, na separação entre sujeito e objeto. Separação essa que não se dissolve facilmente, pois deita suas raízes até mesmo ali onde parecem frágeis ou inexistentes.

Não se trata aqui de criticar a pseudo-objetividade de uma escrita acadêmica em defesa de uma outra em que a sub-

jetividade estivesse presente e roubasse a cena; não se trata tampouco de falar sobre a escritura, de produzir uma meta-tese, mas de escrevê-la.

Mas talvez não seja mais possível escrever uma tese — partindo do pressuposto de que um dia isso tenha sido possível. Se o tempo no qual vivemos é caracterizado pela falência dos discursos, das utopias e dos sistemas filosóficos que preten^{dem} abocanhar o mundo, talvez não faça sentido defender uma posição, um ponto de vista. Se não há mais referenciais onde possamos nos apoiar, resta saber se precisamos mesmo andar com a ajuda de muletas ou se é possível ensaiar desajeitados primeiros passos. Talvez não seja possível escrever uma tese, a não ser que o sujeito se defenda e tente sair ileso.

O que é, afinal, escrever uma tese senão munir-se de pesados conceitos e afiada faca, fingir que os dominamos e tentar domesticar uma relação que teria tudo para ser vital se não perdesse o que tem de melhor — justamente sua vitalidade — no momento que nos propomos a domesticá-la?

O que é escrever uma tese senão procurar clarezas e evidências no melhor estilo cartesiano? Mesmo que a dúvida se faça presente a tendência é apagá-la; tolera-se a dúvida metódica, produtiva, no melhor estilo cartesiano. As perguntas devem ser respondidas e não multiplicadas. Há um trajeto pré-fixado pela metodologia a ser empregada e não uma trajetória que vai se tecendo com o auxílio precioso, por que não?, também do acaso e da contribuição milionária de todos os erros, como diria o poeta modernista. Há que se venerar o Deus-Razão, no melhor estilo cartesiano. E no melhor estilo cartesiano, manter distantes sujeito e objeto. Ao tentar a aproximação, o sujeito, esse eterno donda-bola, distancia-se cada vez mais do objeto, essa "coisa" pálida, sem cor.

Gestação arrastada, a tese. O mestrando corre o risco de teimar em não abandonar o posto das considerações preliminares e, sendo assim, nunca se julgar preparado o bastante pa-

ra começar enfim a dizer a que veio.

A leitura de certo texto para nós desconhecido im pulsionaria o trabalho; a obra de determinado autor revelaria ângulos que poderiam ser melhor explorados; o curso oferecido durante o semestre certamente abriria horizontes insuspeitados e enriqueceria o material já recolhido que ganharia, assim, nova silhueta, cores e sombras outras; seminários, simpósios, conferências, palestras, filmes, debates, tudo parece querer contribuir para o melhor andamento da pesquisa que, paradoxalmente, permanece encahada em porto nada seguro.

Aproxima-se, então, o momento de fazer a opção preferencial: os preparativos infinitos devem ceder lugar a algo mais concreto. Afinal, o convidado vaidoso corre o risco de perder a festa se não deixar de mirar-se ao espelho para finalmente ganhar a rua, mesmo que a imagem ideal não tenha sido alcançada.

As idas e vindas, os rodeios, as marchas e contramarchas, os tropeços, as quedas, os acidentes de percurso, os saltos, os desvios, os recuos, os avanços, as mudanças de rota, os períodos de excitação e de apatia, os desânimos, as dúvidas, as certezas acumuladas e abandonadas sucessivamente, tudo isso faz parte de um processo que é, no mais das vezes, apagado do "produto final".

Graças a cuidadoso implante, opacos murmúrios transformam-se em frases claras como as pronunciadas pelos locutores das rádios e TVs. O preto e branco é colorido por computador, os relevos são aplainados, a dicção, domesticada e uniformizada. Primavera, verão, outono e inverno são substituídas por única e invariável estação; a água do lago não mais desenha escamas na superfície, nem treme em arrepio; para sempre serena, cenário de natureza literalmente morta. Natureza morta como morto é o céu sem nuvens do Estado Único descrito por Zamiátin, céu constantemente azul a dizer aos habitantes da cidade que nada mais é passível de mudança, que tudo está sob controle, que os "acidentes", assim como o acaso, foram abolidos em nome da racionalida-

de apaziguadora.

Mas nem aí o triunfo da razão e da ordem é tão perfeito. Aqui e ali pipocam fatos — faíscas elétricas — que fogem ao controle. O chão liso começa a exhibir pequenos riscos, sulcos que se transformam em fendas que, por sua vez, se transformam em crateras a abalarem sólidos alicerces. Explosão. Voam pelos ares desenhos alucinantes. O processo é restaurado e explicitado; o movimento, recuperado.

Turbilhão. No meio do redemoinho percebe-se que o processo deve ser explicitado pois é ele que interessa. O produto final nada mais é que consequência do processo em constante sobressalto. Por que então apagar o processo em favor do produto? É por essa prática infeliz que somos sempre surpreendidos pelas mudanças e, não as compreendendo, nem por isso nos furtamos a esboçar explicações "a posteriori" que justifiquem fatos cujo andamento não estava previsto no roteiro original.

A crise se instaura. O mundo todo gira. O chão, outrora sólido bloco, agora zona de risco, terreno algo movediço como as areias dos filmes de aventura vistos há muito; chão gelatinoso, aberto em crateras surpreendentes, crateras que se formam e se desfazem como vidro ao contato com fogo. Já não se sabe ao certo se a crise se instaura no momento solene da escritura da tese, se é anterior a ela ou, ainda, ambas as coisas.

Pois há guerra. Guerra surda que eclode no instante crucial quando o sujeito lança mão do discurso para dizer o objeto. É a guerra do Sofredor do Ver, conto de Maura Lopes Cancado: há o homem, há a pedra. O homem só conseguirá ver a pedra se despir os seus olhos do hábito da visão, se perder a visão que nomeia e identifica objetos, na dura tentativa de exprimir a experiência desse olhar que procura ir além. A guerra, portanto, é anterior à escrita, anterior ao dizer.

Mas esse "strip-tease" longe das luzes do palco quase nunca é explicitado. Envergonhado, o "dono" do discurso aguarda a superação da crise para só então começar a dizer. Pro-

cura a chave do guarda-roupa mofado onde encontrará as mais variadas vestes e delas dispõe à vontade seguindo os caprichos do momento, até construir a imagem sonhada. É chegada a hora de voltar à cena e exibir-se, glorioso. Mas o que se vê é apenas a máscara.

Com o auxílio da máscara ele pode até dizer, e dizer coisas das mais interessantes. Ele pode adotar e descartar sucessivas teorias, contrapô-las, citar os autores mais capacitados, ver como eles encontraram as soluções para os impasses surgidos, fazer as mais brilhantes relações — estará pronta a tese.

No entanto, pode-se tentar dizer a partir da crise e não da sua superação. Descartar, uma a uma, dolorosamente, todas as vestes. Mas não basta querer ficar nu. As vestes grudam no corpo e no esforço para livrar-se delas o que se arrisca é também a própria pele. Armadilha. Inútil e pretensioso, contudo, querer furtar-se às armadilhas e apontar somente o outro como vítima delas. Pois a nudez também é uma máscara e seria preciso redobrar o esforço e tentar despir o nu das vestes do nu, despir o nu da farda do nu.

O "dono" do Verbo, desalentado, pensa livrar-se de um problema quando, na verdade, nada mais faz senão dar início a um outro. O "dono" do Verbo transforma-se no protagonista de uma corrida de obstáculos; corrida de obstáculos infinita, sem chegada, sem prêmio, sem podium, sem coroa, sem louros, sem medalha. Até ele descobrir, talvez por acaso, que está se cansando inutilmente, pois os obstáculos que ele imagina terem sido colocados no seu caminho, ele próprio os colocou.

O sujeito, embora a princípio carregasse a ilusão de ser o dono do discurso, aos poucos vai percebendo que, ao contrário do que acreditava, ao invés de escrever e, portanto, de dominar a situação, vai por ela sendo escrito. O Autor, esse pobre homem, é o canal por onde o mundo se escreve.

Então, o máximo de orgulho que o eu ainda poderia exibir é o de ser um agudo e sensível receptor. Mas para que

suas antenas sejam potentes a fim de que possam captar as menores vibrações, é preciso esquecer-se de si mesmo e concentrar a atenção para além dos limites estreitos do próprio umbigo. Não como a aranha que, imersa na sua cegueira, capta, através da teia, os mínimos sinais por ela emitidos a ponto de ser capaz de ir direto à presa e devorá-la, garantindo assim sua sobrevivência; mas, uma vez captados os sinais, deixar-se levar por eles, deixar-se devorar pela presa tal como Ulisses libertos das amarras. Mas estamos presos.

O próprio ato de leitura que é, felizmente, um processo infinito, suscita questões. Pois sendo infinito, há sempre algo a ser acrescentado no minuto seguinte e nunca, por mais largo que seja o tempo de que dispomos, teremos lido tudo aquilo que diz respeito sequer à metade do que interessaria à "especialidade" do assunto abordado. Por outro lado, por que não haveria de interessar a qualquer tema a leitura dos pré-socráticos, ou de Kant, ou de Foucault, ou de Freud...?

E se, no final, a pesquisa não saiu "como deveria", tem-se a desculpa da falta de uma bibliografia mais abrangente ou mais adequada. Desculpa que é real, pois a vida do leitor não cessa, não pode cessar no momento em que ele se precipita na leitura. Os inconvenientes se sucedem, a falta de tempo se apresenta, o acaso, enfim, atrapalha, nubla o bom andamento do projeto. Das boas intenções iniciais pouco ou nada resta. O que se vê é muito mais um tatear cego que um desfile de certezas e conclusões.

Não deixa de ser patética a situação, como patético é o personagem Autodidata saído das páginas de A Náusea, de Jean Paul Sartre. Decidido a instruir-se, começa a executar a tarefa lendo os livros de uma biblioteca pela ordem alfabética. Mal chega a cumprir metade de sua missão quando naufraga nas malhas de um imprevisto.

Como o Autodidata, também nos preocupamos em saber se aquilo que estamos escrevendo pode ser justificado pela

autoridade de uma citação; desejamos estar certos de que estamos sendo acolhidos e amparados por um Autor ou por Autores com quem podemos travar um diálogo dos mais elevados. Por outro lado, é preciso ser absolutamente original, inovador. Então a tarefa que se impõe com urgência é a de ler o maior número possível de livros para assegurarmo-nos de que ninguém pensou ou escreveu aqui lo que escrevemos ou pensamos.

O fosso entre a leitura de textos chamados literários e o aprendizado de uma técnica de redação jornalística foi se alargando no decorrer da pesquisa. Num extremo, a aridez da linguagem jornalística; no outro, o transbordamento da linguagem não-jornalística. Entre os dois extremos, a tese.

Procurei defender-me e sair do emaranhado de linhas confusas buscando encontrar, na teoria disponível, soluções para os problemas que, se não eram só meus, uma vez apresentados a mim não poderiam ser "resolvidos" por mais ninguém. A bibliografia, assim, multiplicava-se em progressão geométrica.

Estaria "emburrecendo" de tanto ler? Logo descobri que a "culpa" era menos dos livros que do leitor. Um leitor temeroso de desgrudar os olhos das páginas e arriscar alçar vôos sequer rasantes. Um leitor que acreditava que a constante recorrência aos mais finos autores garantiria a qualidade do seu próprio texto. Um leitor que achava que bastava ler e citar um livro para que as questões nele contidas passassem a ser suas também.

Esse quadro sombrio talvez sobreviva e ganhe alento pela insistência em manter e ampliar o horizonte do divórcio entre leitura e vida, entre aprendizagem e experiência, entre a cabeça pensante e o corpo que não tem outra função a não ser a

de carregar cabeça habitada por tantos sublimes pensamentos.

A "culpa", mais uma vez, não cabia à citação, mas àquele que cita — "citador" desalmado, desanimado.

Quando a leitura deixa de ser porta aberta para transformar-se em atividade burocrática, mero exercício bibliográfico, talvez seja oportuno abandonar o barco da leitura. Pois a leitura é uma das portas por onde se pode sair em busca de pegadas, de rastros, de sinais. A busca torna o faro mais apurado, a visão mais ampla, os ouvidos mais atentos, o tato, sensível a texturas estranhas, a superfícies outras. A leitura deixa de ser exercício de erudição e transforma-se em abertura: abertura para o mundo, para o outro, abertura para os pequenos nada do cotidiano — torneiras pingando, gradações de silêncio, esgotos escoando sob a cidade, pássaros urbanos, perguntas de criança: "o céu tem parede?"; "vó, você queria ser rã?"; "é 'pélora' falsa ou viva?". Criança que, na escola, aprende o que não interessa e fora dela descobre, escandalizada, que formigas têm olhos.

Mas é irresistível a tentação de exhibir-se como leitor esperto, sempre pronto a descolar, dos mais preciosos textos, as mais preciosas citações. A tarefa, no entanto, parece interminável: não há tempo de levá-la a cabo; não há tempo sequer de acompanhar os lançamentos despejados diariamente pelas editoras, o que não deve ser encarado como experiência necessariamente negativa.

O próprio tempo encarrega-se de nos ensinar que o tempo urge e, sendo assim, somente a partir dessa urgência é que podemos começar a enunciar nossa relação com ele. E cada um experencia e enuncia essa relação de modo diverso: há quem se matricule em cursos de leitura dinâmica; há quem acelere tanto o próprio ritmo que acaba sendo engolido pela velocidade que imprimiu e já não sabe como controlar; há quem se negue a encarar a urgência; há quem tenha nostalgia de um passado que nem ao menos chegou a viver; há quem ignore o passado e eleja o presente como eterno; há quem meça a passagem do tempo de acordo com a duração

dos programas de TV; há, enfim, como observou com fino humor o carnavalesco Joãozinho Trinta, aqueles que fazem as coisas acontecerem, aqueles que assistem as coisas acontecerem e aqueles que nem sequer se dão conta do que está acontecendo.

Surgem daí vários fantasmas. Um deles é o da mão tagarela, essa mão que dispara a rabiscar o papel, mão que se dispõe a enfrentar o desafio de preencher, da melhor maneira possível, sucessivas folhas de papel em branco. Mão tapa-buraco. O tagarela não suporta o silêncio e projeta, na fala ou na folha, a sombra de sua triste figura.

Outro fantasma é o do empacamento. Mais que fantasma, terrível minotauro. O sujeito empacado, tal qual imagem congelada, é incapaz até mesmo de tentar saltar os obstáculos. Paralisado, ele busca nos livros algum motivo que o libere, que o faça recuperar o movimento perdido. Com os músculos do corpo retesados, nem mesmo a leitura flui. Desligado, ele não percebe que, se não concentrar a atenção, se não mover a cabeça e desgrudar os olhos da página, permanecerá para sempre emperrado.

Ele não percebe o que Proust percebeu: que a leitura não constitui a vida espiritual daquele que lê. A leitura nada mais é que iniciação, introdução, estímulo que não pode substituir a atividade pessoal e intransferível do leitor. Este, por sua vez, não precisará ir ao baile dos Guermentes para descobrir a passagem do tempo traçada na própria pele.

A abordagem da questão leitura/escritura em Proust é das mais agudas. O leitor Marcel, leitor apaixonado de As Mil e uma Noites, escreveria um livro em nada semelhante àquela. Porém, ao realizar a sua obra, estaria de certa forma reescrevendo As Mil e uma Noites a seu modo, como Baudelaire reescrevera a Divina Comédia a seu modo, como Joyce reescreveria a Odisséia a seu modo, como Borges reescreveria o Dom Quixote a seu modo. Leitores atentos, estes escritores só puderam apurar a própria dicção ao "esquecerem-se" dos livros que lhes serviriam de modelo; por outro lado, não poderiam jamais encontrar o tom

e a potência exata de suas vozes sem a existência daquelas obras.

Mas vejamos o que Proust diz sobre leitura, escrita e vida. No último volume de Em Busca do Tempo Perdido, ao descrever o momento único quando se dá a fusão entre passado e presente, o narrador fala das sensações por ele vividas como componentes de um livro subjetivo que ninguém poderia "facilitar a leitura, consistindo esta num ato criador que não admite suplentes nem colaboradores". (12)

Mais adiante, ainda em O Tempo Redescoberto, o escritor nos diz:

"A grandeza da verdadeira arte, da que Norpois tacharia de jogo de diletante, consiste ao contrário em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida, a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não a vêem, porque não a tentam desvendar (...). Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão." (13)

Visão. Mas estamos habituados a nada ver. Confortável posição, mas absurdamente árida, estéril. Diante de um mundo assombroso fechamos os olhos. Um mundo que abriga oceanos fantásticos e fantásticas aberrações que fingimos não ver e que de fato não vemos, pois fechamos nossos olhos à vista do primeiro obstáculo e é assim que, enganosamente, pensamos tê-los ultrapassa-

do. Aquele que consegue ver além do olhar dá-se ao trabalho de, dia a dia, derrubar sólidas barreiras. E acaba vendo o que outros não vêem, muitas vezes, por preguiça.

Voltando aos obstáculos: o pesadelo aumenta quando percebemos que o fantasma do empacamento sobrevoa os ares em companhia de um outro: o do tempo. Tempo que às vezes custa a passar, às vezes se precipita e nos atropela. Deixamos que as horas passem e que venham outras iguais até que a cadeia se interrompe sem que tenhamos nos dado conta. E acabamos por morrer distraídos, distraídos que somos também durante a vida.

Tratamos de "ir tocando", como se diz; exalamos suores que contêm partículas altamente nocivas à saúde dos demais seres. E quando falamos, contaminamos o interlocutor com o vírus da morte. Mas nem nos damos conta, distraídos que somos. Circulamos livremente, tomando de assalto os lugares públicos, inundando as praias, incendiando as matas e gerando filhos à nossa imagem e semelhança. Olhamo-nos nos espelhos.

O ato de olhar-se a si próprio acaba por embriagar e, anestesiados, adormecemos. De dia vagamos feito fantasmas, desamparados, sem identidade. Com o estômago embrulhado, vomitamos. O enjôo, no entanto, permanece e o gosto amargo não abandona a boca. Bafo de cão cansado. O estômago então se agita, produz ruídos, é a fome que chega, fome ancestral que jamais saciamos.

Julgamos, ingenuamente, ser possível driblar o tempo iniciando uma corrida contra ele, na tentativa tola de vencê-lo. Os prazos precisam ser cumpridos e, impotentes, assistimos os dias sucederem-se uns após os outros até descobrirmos que o tempo, que o tempo, afinal, é mais rápido do que nós, que ele não se cansa, não desanima, embora no ano de 1987, segundo noticiaram os jornais, a Terra tenha inventado de girar mais lentamente em torno do sol. Resultado: além de um planeta exausto, um segundo de diferença nos relógios. E o tempo é mais ligeiro que o seu habitante justamente pelo fato deste último insistir em criar resistência. Toda vez que nos sentimos ultrajados e ameaçados por fan-

tasmas tão poderosos, a máquina da resistência é acionada e ... empacamos.

Pois esses sujeitos imobilizados, parados, pensam dispor de todo o tempo necessário para a realização dos seus projetos; julgam-se senhores do tempo e, julgando-se assim, todopoderosos, esses viajantes, esses turistas que não conseguem ver-se a si próprios como passageiros, que não conseguem perceber a grandeza e a insignificância do estar "de passagem", agem como se fossem eleitos, proprietários da cadeira cativa número um do tempo. E, indiferentes, deixam a marca da destruição e da arrogância por onde passam — a marca da desatenção. Pois estando atentos aos sinais de vida e morte que nos interpelam é possível ver melhor e mais longe; e é possível, assim, agir melhor, como o pescador que, numa tarde aparentemente serena, esticando um pouco além o olhar, pode ver o acende-apaga de relâmpagos extraviados. Invisíveis.

Se conseguíssemos entender, não apenas intelectualmente, mas com a própria pele, que não é possível lutar contra, mas somente com o tempo, então metade dos obstáculos derreter-se-iam como nossos miolos em dias tórridos de verão.

A lógica que rege o movimento é paranóica: sentimo-nos perseguidos pelo tempo e, para nos defender, passamos então a persegui-lo ou, ainda, o que talvez seja pior, desistimos feito suicidas. Sem força, sem energia, deixamo-nos ser tragados pelas presas do tempo. Já não conseguimos sequer esboçar reação e... empacamos.

Dessa espécie de esgotamento, esgotamento físico, nervoso, nasce a tese, ou algo que assim pudesse ser denominado.

O sono foge dos olhos ou é interrompido por bruscos movimentos do corpo que, inocente, se sobressalta. Tensão plural aloja-se nos mínimos cantos: os dentes a ponto de se quebrarem tamanha a pressão exercida pela boca que se tranca; costas arqueadas a carregar o peso do mundo; concentração nula, olhos congestionados, apertados por músculos contraídos.

Faz-se ouvir a voz do corpo que grita. A "alma do corpo", como diria Drummond. Um corpo que diz mais do que a princípio se poderia supor, numa língua que a sensibilidade embotada nem sempre é capaz de decifrar. O portador do corpo em convulsão revolta-se contra o mau funcionamento da "máquina".

Emparedado por muros inexistentes e ainda assim irremovíveis, o sujeito empacado acaba por perder a voz, como se nada que guardasse alguma relevância restasse a ser dito, seja pelo fato de já ter sido dito por outros, seja por incapacidade de tomar a palavra e recuperar a fala. Recuperar a fala, não para desandar a tagarelar e preencher o "branco" incômodo, mas como faz a criança que, de repente, não satisfeita em repetir palavras e frases ordenadas pelos adultos, começa a encaixar suas próprias palavras, ininteligíveis balbucios, mas plenos de sentido pois movidos pelo prazer da descoberta, descoberta da própria voz, descoberta da voz do mundo que a interpela e a impulsiona a falar.

Encaixar frases uma após a outra não é difícil. Difícil é desmontar o quebra-cabeça e tentar recomeçar do nada. E descobrir com espanto que é possível montar um quebra-cabeça encaixando peças estranhas ao jogo.

Mas escrever não é, talvez não seja mero jogo de quebra-cabeça, método com o qual se encaixam frases com sujeito, predicado e objeto, frases gramaticalmente corretas, frases de efeito. Escrever é, escrever talvez seja a prática diária de deixar que as frases se soltem, se desencaixem. Não frases gramaticais apenas, mas frases que se pescam, frases que nos pescam, frases que mais parecem gestos. Gestos a indicar o começo de algo desconhecido — como o ocre da estrada desenhando um S a iniciar grande frase —, processo dinâmico em que o dizer não se contenta somente com o bom uso que se faz da língua disponível, mas com o "uso vivo da linguagem", nas palavras de Merleau-Ponty.

Guimarães Rosa, profundo conhecedor da língua, virou-a e revirou-a com tamanho carinho, paciência e desprendimento, até fazê-la explodir e adquirir maleabilidade e doçura raras

na língua portuguesa. E, no entanto, se ele fosse apenas um profundo conhecedor da língua, o que não seria pouco, não conseguiria, ainda assim, realizar o milagre de abrandar verbo tão manso.

Estamos perdidos na enxurrada. Se a enxurrada nos leva, não há como ter a tranquilidade e o tempo necessários para, munidos de afiada faca e pesados conceitos, dissecarmos o objeto de estudo de modo a satisfazer as exigências científicas e acadêmicas plenamente. Se é a enxurrada que nos leva, a cada segundo, imersos no movimento indisciplinado e no acaso, novos pontos de vista se descortinam à nossa frente sem que tenhamos tempo de captá-los antes que a próxima onda nos encubra e nos corte o fôlego.

De repente descobre-se que a "coisa", que o objeto julgado dócil, tem vida, pulsa, vibra, respira e não se curva facilmente a uma análise ou a um analista emperrado. Inversão de papéis: o objeto se movimenta e o sujeito permanece parado, não acompanha o ritmo imposto pela "coisa".

Não resta então outra alternativa senão entrar no rio, mesmo que suas águas sejam inóspitas. Seria o caso de se dizer que o discurso que ora se desenha é o relato de uma impossibilidade — um sim à carência. Seria também o caso de se perguntar se vale a pena exprimir essa carência. E, se vale, como exprimi-la. Relato de uma impossibilidade que se exprime e se recusa a simplesmente calar — outro fracasso, a recusa da mudez. Pois o limite desse impossível é o silêncio e se não ousamos acatá-lo é porque ainda carregamos a ilusão de que algo pode e deve ser dito. Da tentativa marota de driblar o silêncio surge a possibilidade do grito. Mas ainda aqui resta saber se há força, se o grito tem a força de uma ação e não apenas de um lamento; se o grito é

capaz de dizer sim ou se é um grito que implora piedade, que implora, enfim, o reconhecimento.

No momento mesmo em que a escrita se faz é todo um mundo em convulsão que grita, que desaba, que se contorce, e não apenas o mundinho interior daquele que escreve. O grito, então, tomaria a palavra. O medo, no entanto, entra em cena. E se o grito for inarticulado? E se o grito não tiver o poder de mover montanhas? E se o grito não for o grito do herói? E se o grito for débil? E se o grito não passar de um grunhido rouco e ininteligível? E se o grito, enfim, for mudo?

Das Faculdades Bovinas

Uma pergunta, no entanto, continuava a martelar o cérebro e alfinetar a alma: como conciliar a experiência de leitura e de vida com a produção de um texto jornalístico ou acadêmico? Como conciliar o aparentemente inconciliável?

Surge então a figura de Euclides da Cunha. Ninguém talvez soube alinhar com tamanha grandeza o depoimento pessoal, a investigação, a paixão e o rigor exigidos no trato com o fato como esse escritor, engenheiro, militar e correspondente de guerra — da Guerra de Canudos. Guerra que não existiria para o leitor contemporâneo com tanta força, pois certamente teria sua face empalidecida pelos livros e demais relatos, não fosse o trabalho realizado por Euclides da Cunha, trabalho no sentido mais nobre do termo.

E, no entanto, quase um século nos separa daquele momento. Quase um século se passou, toneladas de papel foram gastas com a publicação de tantas outras toneladas de teorias da informação, a velocidade impressa pelo desenvolvimento tecnológico transformou a fisionomia da imprensa; quase um século se passou e Euclides da Cunha surge como o repórter exemplar do "novo jornalismo". Não o "new journalism" adotado a partir da década de 60 deste século, em que o "novo jornalista", atrelado ao culto à personalidade, utiliza a técnica narrativa a serviço de uma imagem e tenta imprimir a marca do seu estilo único, pessoal, narcísico. Euclides da Cunha, ao contrário, embrenhou-se não apenas no relato da guerra; embrenhou-se na própria guerra e pôde ver o que a maioria não viu; e pôde dizer o que a maioria não disse.

Ao invés de cobrir a guerra, é como se ele a tivesse descoberto. Nos seus textos as palavras transfiguram-se em imagens poderosas, dão "closes", evocam sons e silêncios intensos, têm vida, ganham vida sob a pena do atento e apaixonado cor

respondente, enquanto que os outros jornalistas presentes já trouxeram o texto pronto e só viram aquilo que servisse de confirmação para seus pressupostos.

Euclides da Cunha não se limitou a analisar os fatos ou a relatá-los com isenção (como faria um bom repórter), mas fez um movimento em direção ao objeto sobre o qual se debruçaria, entrou no barco. Teve ainda a capacidade de não se deixar embriagar pelo "eusinho" mencionado em Castro Alves e Seu Tempo.

De repente os chavões não são mais suficientes e a linguagem começa a transbordar, intranquã. O repórter começa a gaguejar e nesse momento diz alguma coisa. A linguagem se contorce, grita. Os chavões não dão mais conta do recado. Algo só começa a ser dito quando o mecanismo da linguagem jornalística já não pode ser aplicado, já não cabe mais.

E o leitor passa por semelhante prova de fogo. Pois esse leitor primário que reside em nós, é preciso livrar-se dele; leitor primário que reluta em abandonar o seu posto e impede, com isto, que a leitura se eleve. Nietzsche exigia que seu leitor tivesse qualidades bovinas — a faculdade de ruminar.

Ao ler Euclides da Cunha, é possível acompanhar a transformação pela qual o escritor passou desde que escreveu seus primeiros artigos sobre a guerra até a elaboração final de Os Sertões. Mas o leitor, ao circular pelo texto de Euclides da Cunha, ao acompanhar o seu movimento, a pulsação das palavras, o ritmo, a voz, a respiração; ao acompanhar essa trajetória também se transforma, começa a desejar abandonar o hábito de querer chegar logo ao ponto final e, junto a cada ponto final, obter a resposta para suas indagações, ou para as indagações do autor que passam a ser suas.

O leitor começa então a rastrear o caminho, farejar a presa, ruminar as palavras. Quando elas se descolam da página e dançam frente a seus olhos produzindo não apenas um sentido, mas um estilhaçamento; quando, para captar o movimento dessas palavras ele é levado a também descolar os olhos da página e

seguir o desenho que se delineia, pode-se dizer que algo se passou além da simples leitura apressada. As palavras vibram, ultrapassam o seu significado imediato, ganham cor. Dá-se o encontro com a leitura. Ao aprender a ler um livro, o leitor estará apto a também ler o que se passa fora dele. Quando a leitura se eleva de acordo com a qualidade do texto, quando o leitor se sente "beliscado", uma nova relação se inaugura. É mais uma vez Proust vem em meu socorro, pois ele, melhor do que ninguém, percebeu e enunciou essa relação:

"Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo." (14)

O leitor, então, encarna Miguilim, personagem de Guimarães Rosa que, ao colocar pela primeira vez na vida um par de óculos, vê, deslumbrado, aquilo que antes não podia ver. O menino Miguilim era quase cego e não sabia. Com a ajuda das lentes, deu-se o milagre:

"E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia (...). Olhou o redondo das pedrinhas, debaixo do jenipapeiro. (...)

Olhava era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Terêz: — 'Tio Terêz, o senhor parece com Pai...' (15)

Parte II

Espelho do Mundo

A imprensa toma para si a missão de domar o real que se revela e se rebela. Os melhores jornalistas, assim como os jornais mais conceituados, são aqueles capazes de prever aquilo que está por vir. (Isso para o público externo, pois sabe-se que a atuação da imprensa está inserida no jogo político, jogo de concessões e troca de favores, jogo de prestação de serviços antes privados que públicos e que nada têm a ver com a busca da verdade. Mas este é um ponto que o presente trabalho não procura explorar).

Na batalha diária de domar o real, no entanto, o jornalista é com freqüência surpreendido e tem de aprender a conviver com a perplexidade e o vazio: seja o vazio dos espaços em branco, seja o vazio da falta de notícias, seja o vazio do fato que contraria as regras e previsões mais fundamentadas. O pitoresco, isso a imprensa assimila, mas com o sorriso superior e indulgente do pai que contempla as atitudes infantis e inconseqüentes do filho — o sorriso daquele que detém o controle da situação.

Será que a imagem do mundo estampada nas páginas do jornal dá uma idéia pálida do que na verdade se passa no mundo não impresso, no mundo lá de fora? Que espécie de quebra-cabeça formará o leitor ao juntar os fragmentos desse jogo que é também uma novela sem fim? Pois a cada dia novos fragmentos vêm juntar-se aos anteriores formando fragmentos de outra espécie. A totalidade, essa nunca se alcança.

Mas não há que se ter nostalgia da perda da totalidade, nem que se cobrar da imprensa uma tarefa que ela talvez não possa cumprir. Nem cabe aqui a indagação se o jornalismo é arte ou técnica, mesmo porque seria preciso indagar-se primeiro o quanto de arte haveria na técnica e o quanto de técnica haveria na arte. Não se trata, tampouco, de sacrificar a linguagem

jornalística e substituir suas regras por outras, fazer com que a escrita espelhe os delírios poéticos de quem escreve e reflita a subjetividade do jornalista-estrela. Trata-se, antes, de tentar apontar as conseqüências implicadas nestes diferentes modos de dizer e de perceber.

Talvez o jornalista, que tem o real por objeto e a linguagem como matéria-prima para expressá-lo, não esteja de fato tão próximo à verdade como se imagina. Ele vivencia um confronto entre o fato e a linguagem usada para captar esse fato. Há uma tensão na relação estabelecida entre fato e notícia, entre o que se passou (o fato) e o modo como vai ser descrito esse passado (a notícia, ou seja, a versão), que não depende exclusivamente do ponto de vista do jornalista enquanto indivíduo ou do jornal enquanto empresa.

Os filtros por que passa a notícia até chegar ao leitor (o editor, a pauta etc.), apontados por Clóvis Rossi em O Que É Jornalismo?, de certa forma inocentam o jornalista, como se, de um lado, houvesse a Imprensa/Empresa e, de outro, o repórter bem-intencionado, ambos em permanente conflito. Mas a existência do repórter bem-intencionado está vinculada à Imprensa, ele faz parte do seu mecanismo, faz parte do jogo. O que é o editor senão um super-jornalista, aquele que conseguiu internalizar todas as regras da linguagem jornalística e saber o que deve ou não ser publicado? Todo "bom" jornalista é também um editor, ainda que não ocupe o cargo.

Ora, até mesmo a maioria dos críticos dos meios de comunicação, aqueles que procuram desmistificar o logro da objetividade, parece não levar em conta a "verdadeira" matéria: a palavra que dá corpo ao jornal, matéria-prima por excelência do texto jornalístico. A própria imprensa, como é o caso da Folha de S.Paulo, aventura-se a fazer a crítica da crítica da objetividade. Segundo a Folha, o jornal não é mesmo neutro, a objetividade não pode ser alcançada, mas há um terreno onde ele pode se mover que fica próximo daquilo que seria considerado "objetivo"; e

esse terreno torna-se fértil ao abrigar as várias versões de um mesmo fato e a publicação de pontos de vista conflitantes, de onde o leitor tiraria suas próprias conclusões. A balança, no final das contas, não penderia para lado algum.

Que a notícia não é neutra, não há quem não saiba. Mas a aceitação dessa "parcialidade" só parece acontecer quando se fala no destaque com que a notícia é veiculada, seja quanto ao título que a matéria carrega e a posição que ocupa na página, seja quanto à inclusão de uma assinatura (quem assina a matéria opina e se responsabiliza pela sua subjetividade).. O texto anônimo, ao contrário, seria o reflexo da "realidade", o narrador não estaria se comprometendo com o que diz. Por outro lado, talvez fosse preciso discutir o estatuto do eu: quando a primeira pessoa toma a palavra, que tipo de sujeito ela encarna? Quando eu digo eu, estou exprimindo minha subjetividade ou já é um outro quem fala?

Se o jornal é o espelho do mundo, a imagem refletida resulta deformada e, às vezes, irreconhecível. Para o jornalismo, "dar conta do real" significa elaborar a composição de uma imagem, tecer uma colcha de retalhos cujo resultado muitas vezes esconde o "nonsense". Embora trabalhe com fragmentos, a imprensa nega à fragmentação o seu caráter caótico sob pena de desnortear o leitor. Ou então, afia a lâmina da fragmentação e recusa-se a admitir que os fatos sejam interligados e fazem parte de um processo mais amplo.

Apesar da multiplicidade de fatos impressos lado a lado, tudo permanece sob morno controle, a ordem está sempre assegurada e o leitor fica com a impressão de participar do mundo que o cerca sem que para isso precise sair de casa. Talvez não seja por outro motivo a sensação de vazio que dele se apodera quando não encontra o seu exemplar debaixo da porta a cada manhã. O leitor de jornal parece buscar o reconhecimento e sente-se recompensado quando vê reforçada a impressão de que, afinal, tudo está sob controle apesar das mudanças que tenham

porventura ocorrido. O jornal, nesse sentido, cumpre o seu papel: reconhece o mundo, entrega-o mastigado ao seu leitor que, por sua vez, também o reconhecerá.

Mas este leitor tem um preço a pagar. Pois ele acaba por ficar anestesiado com tanta informação, anestesiado como o eleitor diante da propaganda dos candidatos, anestesiado como o habitante da cidade que passeia seus olhos pelos "outdoors" que se neutralizam à medida que se multiplicam. O jornal vampiriza o leitor. Mas o leitor de jornal também é vampiro, como detectou esplendidamente o jornalista americano Henry Louis Mencken.

Como se sabe, não há mágica sem palavras mágicas. E, como se sabe, não há notícia sem fatos. No entanto, o fato é passado que se presentifica através da magia da palavra. O modo como a palavra ganha corpo, o modo como o fato é incorporado à palavra e vice-versa, define o perfil da notícia.

Se prestarmos atenção, o fato é frequentemente dissolvido restando dele apenas a versão: "fulano disse que...", "segundo as testemunhas que passavam pelo local...". A matéria-prima do jornalista é, assim, menos o fato que a palavra: é com a palavra e com a falta dela que ele vai travar uma batalha; é em sua busca que ele caminha e esbarra e tropeça. A palavra é a matéria-prima mesmo com a "dimensão factual do mundo que o jornal registra, factual no sentido de ser verificável fora da linguagem", como afirma o diretor de redação da Folha de S. Paulo Otávio Frias Filho. (16)

Quando a paixão está ausente o jornalista se vale de palavras meramente decorativas. Surge então a notícia in-sossa, revestida pelo lugar-comum, padronizada pelo jargão jornalístico, notícia que o leitor engole sem mastigar, sem saborear, e o fato continua encarcerado pelo passado, não se presentifica ou se presentifica apenas enquanto ausência.

É o que acontece com a notícia sobre "D.", o garoto dinamarquês que, de tanto conviver com um computador, aca-

se comunicando em linguagem de computador. O fato, um tanto kafkiano, a começar pela denominação do "herói", é narrado correta e friamente. Se o leitor se detiver por uns instantes a mais diante da matéria reconhecerá aí uma peça do mais puro teatro do absurdo. Deslocada das páginas do jornal, a notícia certamente "passaria" por literatura e habitaria sem constrangimentos maiores o mundo da ficção.

No jornal, no entanto, o resultado é diverso. O insólito torna-se formal; a clareza e precisão desconcertantes de um Kafka transformam-se em pura frieza e mornidão. "D." não toma a palavra sequer por um segundo. É claro, não foi entrevistado por nenhum jornalista, talvez nem pudesse vir a sê-lo. Mas a ausência de sua voz é algo que inquieta. Há a voz da autoridade: a autoridade do psiquiatra, a autoridade do diretor de uma empresa que traça paralelos mirabolantes entre o consumo de coca-cola e os distúrbios emocionais causados nos adolescentes "vítimas" do computador. "D.", no entanto, silencia, e o seu silêncio é ausência perturbadora.

O jornal coleciona ausências. O jornal, suposto depositário de todo o presente, é povoado por ausências travestidas. Pois se o que se lê irrita o leitor ou lança-o na mais límpida indiferença, então a matéria-prima — a palavra — está deteriorada, enrugada, envelhecida. Não há que se culpar a "falta de assunto" ou a falta de nobreza dos assuntos. Se há poesia na flor, na dor, no elevador, como dizia Oswald de Andrade, não há fatos menores. Só os haverá se o tratamento dado a eles for da mesma forma "menor".

Quinze Minutos

A imprensa tem carta branca para lidar com fatos e aí reside boa parte do seu fascínio. "No jornal anda todo o presente", disse no Manifesto da Poesia Pau-Brasil o modernista Oswald de Andrade. Fatos são indícios, é preciso aprender a lê-los. Mas quais os fatos que merecem virar notícia? Paulo Francis dá sua versão e aponta um caminho:

"Fosse eu editor de jornal, sorte que espero não ter até o fim da vida, e tentaria um experimento. Excluir Sarney, constituinte e quejandos das primeiras páginas do jornal. As besteiras do dia seriam sucintamente descritas em alguma seção interna de pouco interesse. Coisas importantes que estão acontecendo na vida comum dos brasileiros e no resto do mundo teriam destaque. Reduzir esta gente à sua verdadeira dimensão. (...) É uma jequeira infernal. Como afeta a vida das pessoas certamente não pode passar sem registro, mas minha impressão é que o espaço dado a este jararaca e ratinho interminável é um equívoco jornalístico."

(Folha de S.Paulo - 5/12/1987)

Mais ou menos o que Proust fala pela boca do personagem Swann:

"O que censuro aos jornais é fazer-nos prestar atenção todos os dias a coisas insignificantes, ao passo que lemos três ou quatro vezes na vida os livros em que há coisas essenciais. De vez que rasgamos febrilmente cada manhã a faixa do

jornal, deviam-se então mudar as coisas e pôr no jornal, digamos... os Pensamentos de Pascal! (acentuou o título com uma ênfase irônica para não parecer pedante). E no volume de corte dourado que só abrimos uma vez cada dez anos, — acrescentou, testemunhando pelas coisas mundanas esse desdém que afetam certos homens da sociedade, — é que leríamos que a rainha da Grécia foi a Cannes, ou que a princesa de Léon deu um baile à fantasia."

(No Caminho de Swann -p.30)

A imprensa cai numa armadilha ou cria uma armadilha na qual ela própria se embaraça, pois o que se vê publicado é cada vez mais fatos que foram forjados para ser publicados.

Os políticos administram sua imagem através da mídia que se presta de boa vontade a esse papel. É claro que a armadilha também alcança esses homens públicos quando uma foto (freqüentemente fotos, imagens e não discursos — a palavra parece ter perdido a sua força) não é fiel à imagem por eles construída, mas isso acontece em qualquer festa em família quando somos filmados ou fotografados. Toda pessoa provavelmente já teve alguma vez na vida a sensação de ter sido traída pela própria imagem que, por uma fração de segundos, se apresenta estranha a seus próprios olhos. É como se um espelho surgisse à nossa frente sem que tivéssemos tido tempo de preparar uma pose.

As palavras estão se tornando tão gastas que, com freqüência, temos de recorrer à ajuda das aspas para que algo seja dito e não apenas re-dito (caminho inverso ao habitual, o de identificar uma citação); para que algo seja dito para além do lugar-comum, ou simplesmente para mostrarmos que estamos atentos aos clichês, aos estereótipos da língua.

Não somente as palavras se desgastam mas também os discursos como um todo perdem o sentido ou ganham um outro; o

de paródia de si próprios. Leia-se o editorial de jornais ou revistas, leiam-se os pronunciamentos presidenciais — solenes, em polados —, olhe-se a imagem estudada do político frente às câmaras de TV, o "jogo" de mãos, a segurança do olhar que não enfrenta aquele que pergunta mas vai direto ao alvo — o telespectador —, até a grotesca demonstração de poder daqueles que se aninham nas cadeiras de espaldar alto e nas poltronas de grandes dimensões e nelas parecem afundar, transformando-se em seres pequeninos e frágeis, e teremos um mostruário do discurso — visual e verbal — que se repete como farsa.

É interessante notar como a construção do nome está engatada aos meios de comunicação. É preciso que o nome apareça e o veículo para a sua consagração é a mídia (nem que a fama se reduza aos quinze minutos proclamados por Andy Warhol). Estranhamente e não por acaso, a sociedade massificada, onde as diferenças tendem a desaparecer, busca, num esforço brutal, apegar-se, agarrar-se à construção de uma individualidade que imprime a marca de sua diferença e, portanto, de sua superioridade. Superioridade que se contenta com a superfície, que é apenas pose. Como se o "diferente" fosse necessariamente superior e só pudesse se traduzir no plano do exótico ou do "sofisticado".

Nesta perspectiva, fica fácil entender o investimento na Imagem; fica fácil entender, por exemplo, como certos movimentos e tendências vão aos poucos perdendo a força à medida que o verniz vai sendo pincelado camada sobre camada até secar.

Com o reinado das relações "mediatizadas", o medo do contato se abranda. Estabelecemos contato com as "celebridades" quando, na verdade, mal olhamos para a cara do nosso vizinho exceto, como foi dito certa vez, quando o prédio está pegando fogo. Ainda assim, para salvar a nossa pele.

Temos de nos habituar a ser vistos e aprender a olhar os outros, diz Walter Benjamin; mas essa relação com a imagem que para Benjamin seria um aprendizado, freqüentemente se configura em pura perversão. Tudo é imagem, só adquirimos exis-

tência quando nos tornamos imagem.

O grau mais alto e mais assombroso desta tendência vem à tona quando somos brindados com a imagem de um homem que chama a televisão para que ela testemunhe o seu suicídio. O ato de suicidar-se já não basta: é preciso que as câmaras mostrem o fato que, paradoxalmente, perde o seu impacto ao transformar-se em notícia-impacto. O telespectador, surpreso ou indiferente, espera o comercial para beber um copo d'água. O que se entende por jornalismo nada mais é, neste caso, que banalização do horror.

O mesmo se pode dizer do palco armado quando da doença e morte de Tancredo Neves: a teatralização da dor levada e elevada a seu grau mais perverso. Todos ligados na morte que se adiava por quanto tempo? A saída era esperar pelo próximo boletim médico que a rigor não dizia absolutamente nada. Nunca disse.

Para o telespectador, apreciar a fratura exposta através da tela de TV surge como algo muito natural. Ele mal se dá conta da perversidade que está em jogo; perversidade que não deve ser atribuída a uma suposta má fé do repórter, do editor, do "cameraman" ou do proprietário da empresa. Perversidade própria do processo de transformação do mundo em imagem espetacular: imagens de sonho, imagens de pesadelo. Através dessas imagens a educação se realiza: educação que muitos ainda acreditam ser função exclusiva de pais e professores.

"As imagens consomem a realidade", disse Susan Sontag em um de seus ensaios sobre a fotografia. Afirmção intrigante. Mais intrigante ainda se invocarmos o livro de Adolfo Bioy Casares, A Invenção de Morel, em que um fugitivo chega a uma ilha e depara com pessoas que não passam de imagens gravadas. Ele, o fugitivo, que é o único ser "real", no convívio com os habitantes da ilha nada mais é que um fantasma, pois só ganharia identidade apenas a partir do momento em que também tivesse sua imagem gravada. Mas, ironia máxima: as pessoas que se dei

xam captar pela invenção de Morel desaparecem ao cabo de quinze dias, seu corpo de carne e osso se esfacela, dele restando apenas a imagem.

Fellini foi preciso em Ginger e Fred: soube ver com incrível clareza o que a televisão é capaz de fazer. Tudo passa a ser apenas espetáculo, tudo pode ser visto, indistintamente, como um show de TV: desde um corpo de baile composto exclusivamente por anões, passando por sócias de personalidades literárias, políticas e do "show bussiness", travestis, presidiários-galãs, bispos milagreiros e até mesmo um velho casal de bailarinos imitadores de Ginger Rogers e Fred Astaire: Pippo e Amélia. Eles percebem (talvez sejam os únicos dentro da imensa fauna) o desempenho patético de suas tristes figuras. Amélia tenta manter a dignidade que não tem mais espaço no tempo da TV. Após o número de dança, os aplausos para a dupla ainda ecoam, mas é outra a atração: um caquético almirante os substitui no show de horrores e a Pippo e Amélia já não cabe nenhum papel. Vão embora, distribuem autógrafos pelas ruas, celebridades fugazes que se tornaram. "Nunca mais", solfeja a dona de casa que ficou por um mês desprovida das imagens da televisão. Todos aplaudem. No escuro do cinema, o espectador ri. Mas o seu sorriso traz algo de melancólico. Fellini mostra ainda a presença pesada da televisão também fora das telas, na cidade desintegrada, literalmente mutilada, composta por imagens prontas a ser consumidas.

Também no jornal o que está cada vez mais em jogo é a imagem. A imagem que o próprio jornal constrói para si e a imagem que ele estampa do mundo. No entanto, há ainda uma outra imagem em cena: a imagem do jornalista.

O jornalista sempre esteve e está, hoje, em maior intensidade, mergulhado no processo de produção industrial, mas seja por nostalgia, seja por orgulho, parece não se dar conta disso. É como se ele quisesse salvar algo da dignidade de sua profissão que imagina estar se esvaindo com a aceleração da informatização no interior do jornal. E não se trata aqui de cru-

cificar os jornalistas da "velha-guarda" que impõem resistência aos novos tempos. Mesmo aqueles que se adaptaram ao processo não se conformam com o inevitável desdobramento dele: o anonimato, o fim do jornalista-estrela, cujo representante mais acabado provavelmente é Paulo Francis.

Mas a tendência parece indicar que Paulo Francis é o último jornalista que ainda pode gravar o seu estilo com tanto empenho, apesar do sonho defasado daqueles que insistem em imprimir sua marca pessoal transformando-se eles próprios em notícia. Francis, como quem está brincando, não apenas alerta o leitor para os perigos da chamada corrida armamentista, como mostra o muito de irracional e imprevisível que rege o encaminhamento dessa questão vital; percebe também a atuação dos políticos como "performance" atrelada à mídia. O jornalista-estrela-imitação já não consegue ser tão agudo, não pode, seja por formação, seja por incompetência. Ele parece querer queimar etapas e se contenta com a imagem construída brilhando sobre os escombros... dele próprio.

A perda do lado celebridade, contudo, pode não afetar de modo negativo o interesse dos fatos publicados e a qualidade do produto final. Aquele que escreve desenha um gesto; este gesto pode ter intensidades várias, apesar e por causa mesmo da despersonalização do trabalho jornalístico — despersonalização que, como se viu, já está em curso, em que pesem as resistências.

"O que está acontecendo?" Esta pergunta, a imprensa tenta respondê-la a cada dia. Pois não há dúvida que o jornal está subordinado às exigências do mercado, uma dupla exigência, aliás: a dos anunciantes e a dos leitores. Mas esta pergunta, ele também tem de se haver com ela. E para se haver com ela tem também de se haver com a questão da qualidade e da quantidade.

Como conciliar a qualidade com o processo veloz no qual a imprensa se move? Processo veloz que se reforça com o desafio de dizer os fatos e ganha complexidade com as conquistas

técnicas ocorridas nas redações. A informatização da imprensa acarreta, ou ao menos deveria acarretar, modificações sensíveis no seu produto final: a notícia. O jornal precisa ser rápido e, dispondo de um tempo mínimo necessário para que "feche", precisa ainda espelhar o tempo presente: o que está acontecendo? Mas esta pergunta, não é somente a imprensa que, bem ou mal, tenta respondê-la.

Ao preencher todos os espaços disponíveis na página, muitas vezes o jornal preenche o tempo do leitor com o que não interessa. Ler jornal transforma-se em pura perda de tempo.

E por que o tempo do leitor é precioso? Para a imprensa, o tempo do leitor é tão precioso que se torna necessário preenchê-lo com a maior quantidade de fatos possível. Mas é justamente quando o leitor mergulha nesse mar sem sal de notícias que seu tempo se esvai como nuvens ao vento: a quantidade é privilegiada em detrimento da qualidade. Para a imprensa, o tempo do leitor é precioso pois, como se diz, tempo é dinheiro. É preciso então que o leitor "gaste" o tempo de forma racional, produtiva: gráficos, módulos, boxes explicativos, fotos cada vez maiores e cores abundam nas páginas dos jornais a fim de facilitar a leitura do consumidor de informação.

No entanto, por ser precioso, o tempo do leitor não poderia ser desperdiçado pela quantidade, mas intensificado pela qualidade. E os tempos são tão violentos que qualidade parece ter se tornado artigo de luxo, jóia rara no mercado. Pura impressão. Pois a qualidade pode estar presente num jeito diferente de olhar, de abrir e de piscar os olhos.

Ao ter a pretensão de satisfazer o maior número possível de leitores, justamente quando pensa estar delimitando um caminho a ser seguido, o jornal acaba por refletir uma total falta de propósitos.

Para Alberto Dines, a opção pela qualidade implica que se faça um mapeamento do leitor, identificando o tipo de

destinatário a quem o veículo se dirige para só depois saber o que publicar. O jornal abdicaria assim da missão de tudo cobrir e guardaria para si a tarefa de cobrir apenas aquilo que é importante para o leitor previamente identificado. Para Dines não há ponto de tensão algum: "Primeiro saber quem nos lê para depois saber o que publicar será a fórmula para um jornalismo realista e compatível com os dias de hoje".(17)

No entanto, o que interessa e o que não interessa? Parece o mesmo dilema do fotógrafo ao enquadrar a imagem: o que incluir, o que deixar de fora? Qual o ângulo a ser explorado? E cairíamos facilmente num círculo vicioso se disséssemos: interessa o que interessa ao leitor. Mas o que interessa ao leitor, quem é, onde está esse leitor que se busca? Perguntas feitas por Jacques Derrida em curiosa entrevista por telefone:

"Você fala em nome de quem, de quais leitores? O que você detém, que segredo? ... Este destinatário, ele existe? ... Como você construiria a imagem e o programa deste leitor, separando o que ele pode decifrar, receber ou rejeitar?"

(Folhetim - 4/7/1982)

Paquidermes

A imprensa nutre-se de novidades e, ao mesmo tempo, daquilo que sempre se repete. Nela se sucedem poses diferentes dos mesmos personagens a emitir quase as mesmas declarações — não o eterno retorno nietzscheano, mas o eterno retorno daquilo que há de mais abominável, assim como certas modas e costumes considerados obsoletos (baile de formatura, formaturas, baile de debutante . , de repente ressuscitam e nos surpreendem. Por outro lado, a imprensa está sempre pronta a dar o "furo", a antecipar as tendências que estão no ar e ainda não se materializaram, a contar as novidades, enfim.

Se o leitor estiver interessado em também se inteirar das novidades do "mundo da cultura", o jornal estará pronto a satisfazer este desejo. E, para a imprensa, cultura é sobretudo uma questão de novidade, de saber não só quem chega, mas de chegar antes e primeiro. Imprime-se uma velocidade vertiginosa e somente com muito fôlego e disposição o leitor torna-se apto a acompanhar as novas e as modas que correm e se precipitam pelos "segundos cadernos". Como disse o leitor de um deles: "ao ler a Ilustrada tem-se a impressão de se estar em Nova York, Berlim ou Paris."

A Ilustrada — espécie de balão de ensaio da Folha de S.Paulo, onde são testadas novas experiências de linguagem e diagramação — é a lançadora de moda por excelência. Ela não tem por objetivo apenas acompanhar as tendências, mas criá-las. Precipitando-se aos fatos, é capaz de publicar uma reportagem sobre uma peça teatral que estreará dentro de três ou quatro meses. Há uma espécie de prazer mórbido neste jogo de ritmo alucinante. Pois o que é "in" hoje em matéria de cultura ou moda pode ser "out" amanhã.

A experiência de passar os olhos por um jornal como a Folha de S.Paulo — o jornal que, no Brasil, deu o pontapé

inicial rumo à informatização e à criação de um "novo" fazer jornalístico — pode ser reveladora. O jornalista virou notícia, não se contenta apenas em relatar ou analisar os fatos, mas insere-se neles, cria notícias. É comum vermos no espaço destinado às cartas dos leitores — uma seção também reveladora do sinal dos tempos —, manifestações a favor e contra este tipo de atitude. Ela gera polêmica e, neste sentido, dá certo. Tanto é que O Estado de S. Paulo, mais austero, viu-se obrigado a "ilustrar-se": criou o Caderno 2 e para lá se dirigiram alguns repórteres vindos da própria Ilustrada.

A postura editorial da Folha gerou mais que polêmicas. Segundo esta linha de conduta, o jornal tem por obrigação publicar o fato sem se preocupar com as conseqüências que poderão surgir, o que levou à publicação, no início de 1988, da lista dos "improdutivos" da USP, lista que o próprio jornal reconhecia como "falha".

O debate em torno desta lista foi valioso. Marilena Chauí enunciou o descompasso entre universidade e imprensa, o diálogo impossível entre as duas instituições. A rapidez da notícia jornalística é de natureza contrária à elaboração do trabalho acadêmico.

"Somos paquidermes", diz Marilena Chauí referindo-se à universidade, avaliação com a qual parece concordar a maioria dos jornalistas envolvidos:

"São os ressentidos da universidade que querem condenar a Folha. Estão utilizando o episódio da malfadada lista para remorder e destilar a sua condição de ultrapassados pelo dinamismo social. Estão atacando a Folha não porque ela tocou num ponto sensível da mazela universitária, mas porque querem que este jornal se culpabilize por não ter ficado parado na história junto com eles. Que culpa tem o jornal se a universidade não consegue

responder a uma sociedade mais moderna e tecnolo-
gizada? Que culpa tem a Folha se a USP é nocau-
teada todas as vezes em que tem que enfrentar a
realidade?" (18),

ênfatiza Matinas Suzuki, dizendo ainda ser fácil aos intelectuais
criticar a superficialidade do jornal.

Mas se pensarmos que a lentidão é uma caracterís-
tica da imprensa se comparada com um meio muito mais ágil que é
a televisão? O jornal, mesmo informatizado, é o paquiderme da mí-
dia e um dos seus trunfos é justamente o de procurar ser mais
profundo, menos superficial no tratamento do fato, submetendo-o
a análises cuidadosas que a TV não banca. Uma questão de tempo,
portanto.

A imprensa escrita vê-se numa encruzilhada. Como
se viu, ela não dispõe do imediatismo da TV, não é "quente" como
a TV ou o rádio; por outro lado, não dispõe do tempo necessário
para análises ou interpretações mais profundas. E, mesmo dispon-
do de tal tempo, a tendência é desprezar cada vez mais os textos
longos e reflexivos em prol de uma certa agilidade que a aproxi-
ma da televisão, mas não a alcança jamais. Nem leve e veloz como
a TV, nem sisuda e lenta como a universidade, o jornal parece
ter perdido o pé, o que não quer dizer que ele não possa encon-
trar o seu próprio caminho; o que não quer dizer tampouco que
tal caminho já não tenha sido encontrado. Os modelos existem e
são claros: USA Today e Le Monde, sendo que o último, mergulhado
em profunda crise financeira e editorial, não o deixa quali-
ficado a tornar-se um bom modelo, a não ser daquilo que não deve
ser seguido. Prevalecendo a linha USA Today, o mundo seria um es-
petáculo a ser consumido, a exemplo do que já acontece na televi-
são.

A oficialização do divórcio entre universidade e
imprensa já produz os seus efeitos. Parece certo que o desengate
entre ambas traz conseqüências mais agudas do que o simples in-

ventário de perdas e ganhos de lado a lado. O jornal cada vez mais veloz e "sensacional" (no sentido sensacionalista do termo apontado por Antônio Cândido em "Jornal e Universidade" - Folha de S.Paulo - 2/3/1988) e a universidade a cada dia mais lenta, irremediavelmente ultrapassada, improdutiva, quer seus membros tenham ou não "produzido" conhecimento, já que tudo o que acontece sem o aval dos meios de comunicação não aparece, não é fato importante, por mais importante que possa ser.

Enfim, o que está em jogo é o poder de sobrevivência e intervenção social da universidade (se bem que este poder já está em jogo há tempos) e, do lado da imprensa, a dúvida se ela terá fôlego suficiente para competir com a televisão não em termos de velocidade — pois tal combate já sagrou um vencedor — mas de sensacionalismo.

O tempo. O modo como vamos viver nossa adequação a ele é uma questão com a qual temos de nos haver não somente no plano teórico, mas no nosso dia-a-dia, concretamente. Como diz Karl Krauss, agimos como se vivêssemos nos tempos da diligência e não estamos atentos aos sinais de vida e morte que nos interpe- lam.

A geração da qual faço parte foi educada pela televisão. É uma geração analfabeta, iletrada, e talvez a TV não seja a única culpada por esse quadro desolador. Enquanto a escola cumpria o seu papel decorativo espremida pela presença brutal de uma ditadura militar — lembro-me de uma excursão para a EXPOEX (Exposição do Exército) no sesquicentenário da Independência e dos meninos montados nos tanques de guerra —, a televisão constituía-se no nosso verdadeiro interlocutor.

O desafio que cabe a nós encarar está lançado: como lidar com a perda da qualidade de vida sem ressentimento para com aqueles que possuem a "cultura clássica", sem a vã nostalgia de querer um dia quem sabe também possuí-la e sem embarcar num desvairado pós-modernismo e assumir com ares de pavão a nossa mi- séria, o nosso analfabetismo?

O homem moderno está mais pobre, dizia Walter Benjamin no começo dos anos 30, mais pobre em experiência. O homem voltou da guerra, diz ele, em silêncio, mas não há tempo para lamentações. A tarefa mais urgente que se impõe a este pobre homem é o reconhecimento dessa pobreza para que a partir daí ele possa começar do nada, mas começar. Não haverá mais obras-primas, o espírito da época já não permite. A aura desapareceu dos objetos assim como desapareceu da realidade; a auréola do poeta caiu definitivamente na lama. Benjamin ensina-nos a conviver com a carência, ele que teve o privilégio e o azar de viver na louca Alemanha do começo do século.

"Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita nem para a esquerda." (19)

Nove anos antes Oswald de Andrade já havia explorado o sentido positivo do "ser bárbaro". Apesar de seus manifestos muitas vezes soarem ingênuos aos nossos ouvidos, apesar e por causa mesmo do seu "ufanismo crítico", como bem notou Roberto Schwarz, vale a pena ouvir as suas palavras:

"Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa

etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais." (20)

Benjamin diz que somos pobres, que o homem dos anos 30 era pobre e que deveria aprender com o pouco de que dispunha. Pobre, com certeza, mas e se ele não perdeu totalmente a força? Já não seria a força heróica do destruidor de monstros e do interlocutor dos deuses, mas, ainda assim, força. Uma força que parece querer se esvaír, que parece estar por um fio, mas, ainda assim, força.

Se vivemos num mundo profanado, a narração torna-se também ela própria um tanto profana. É o que se vê, por exemplo, nas imagens de Saló, do cineasta Pier Paolo Pasolini. Num mundo onde o elo com o sagrado se rompeu, a linguagem a ser empregada é a da profanação. Já não é possível dizer com calma, cantar, como fazia o poeta antigo; resta apenas a possibilidade do grito.

O gesto de Pasolini roça o limite. É o gesto daquele que percebeu. Pois parece cada vez mais raro alguém acordar para a evidência não só de que o elo se rompeu, mas de que alguma vez ele tenha sequer existido.

Se o narrador épico possui todo o tempo do mundo para construir sua narrativa, o "narrador" moderno, ao contrário, vê-se ameaçado por certa urgência: ele pode até dispor do tempo necessário para contar, mas não sabe bem o que fazer desse tempo disponível, não sabe, enfim, o que contar. A velocidade aumenta, o período de repouso é cada vez mais escasso, os referenciais se dissolvem e ele já não é capaz de montar e defender um discurso convincente.

O achatamento do tempo pode achatar ou não a percepção. Depende do modo como se vai conviver com a urgência, com a perda dos referenciais, com a falta de. O herói épico não mais existe; seu narrador tampouco. Não há espaço, não há tempo para que a figura do herói realize nobres ações. A relação que ele

mantém com o passado — um passado que deve ser cultuado e perpetuado — o herói moderno não pode vivenciar: ela se desmantelou. O homem de hoje ou suspira nostalgicamente frente ao passado ou pede o divórcio; acentua a ruptura com um passado que não lhe diz mais nada, que já não cabe.

Mas como reinventar a vida? Se a bomba já estourou, a ocasião não pede que se pense nos possíveis efeitos de uma guerra nuclear — mesmo porque o efeito primeiro e último seria o desaparecimento, a destruição do mundo por 64 vezes —, mas nos efeitos, nas marcas que o equilíbrio do terror calcado na não deflagração de uma "guerra explícita" já está exercendo sobre nossa pele, sobre nossos nervos, sobre nossa vida, hoje.

Se, como diz Harry Braverman, "com o tempo, não apenas as necessidades materiais e de serviço, mas também padrões emocionais e de vida são canalizados através do mercado" (21), é no dia-a-dia, na reinvenção do cotidiano que temos de concentrar nossa atenção e nossa ação. À degradação do trabalho corresponde a degradação não só do sistema educacional e de saúde, mas a degradação da qualidade de vida em geral.

Até a linguagem se empobrece, como na sociedade totalitária entrevista por George Orwell em 1984. Sob o reinado do "Big Brother" criou-se a novilíngua. Para que a sociedade do silêncio fosse instalada definitivamente, a linguagem a ser criada teria por função destruir palavras, apagar ambigüidades, abolir a dúvida. Como afirma o inventor da novilíngua, alguém pode até dizer que o "Big Brother" é inbom, mas não encontrará palavras para argumentar e levar o processo de reflexão adiante.

A novilíngua esvazia o poder das palavras, aposta no silêncio, investe na morte. Nesse verdadeiro Reino da Destruição, cabe à palavra desempenhar importante papel: é uma entre várias formas de controle disponíveis e, curiosamente e não por acaso, é também forma de libertação. Pois o personagem Winston não começa a desrespeitar as normas que o tolhem justamente quando, às escondidas, ousa manter um diário? Ousadia máxima

que acabou por lhe custar a vida, mas que fez dele algo mais que um grão de areia, desses que se juntam a tantos outros formando um todo uniforme. Grão de areia, sim, rebelde grão de areia que, com a ajuda do vento, voa pelos ares e se aloja em nossos olhos, atrapalhando-nos o passo.

O fascismo da linguagem, de que falava Roland Barthes, torna-se visível, palpável: ninguém é impedido de dizer. A censura não passa de anacronismo ou "requinte" do sistema, como a imagem de pateta coroadado oferecida pelo general Newton Cruz montado em cavalo branco. Mais eficaz será a linguagem quando, uniformizada, não induzir somente ao silêncio, mas o romper com a arma fácil das frases literalmente feitas. Se o fascismo da linguagem não é impedir que se diga, mas obrigar a dizer, então que ao menos se recupere, não apenas o Verbo, mas o silêncio perdido com o abraço da Ordem.

Espelho Trincado

As incursões, tanto de jornalistas que abraçam a literatura quanto de escritores que se rendem ao jornalismo, são freqüentes. A relação existe e não é, ao que parece, pacífica.

O escritor muitas vezes utiliza o jornalismo como meio de sobrevivência. O jornalista, por sua vez, escreve livros de ficção seja para livrar-se da camisa de força das regras da linguagem jornalística, seja para aplicá-la com maior liberdade. De qualquer forma, ele considera-se apto a exercer o ofício de escritor com a habilidade que julga ter adquirido pela prática diária da escrita, pelo constante manejo com a palavra. O escritor raramente abdica do privilégio de continuar sendo "homem de letras". Quanto ao jornalista, este parece esforçar-se para obter o título mais nobre e também ser reconhecido como literato.

No Brasil, temos à mão os exemplos de Euclides da Cunha, Paulo Francis, Oswald de Andrade, Machado de Assis, Fernando Gabeira, Clarice Lispector. Poucos, no entanto, formulam publicamente as questões que o convívio com as duas linguagens suscita; poucos apontam e se detêm para e nessa passagem — a passagem realizada pelo escritor até o jornalismo e pelo jornalista até a literatura.

Marguerite Duras, escritora e cineasta, faz parte da minoria para quem a "passagem" inquieta, provoca. Diz ela:

"Escrever para um jornal significa escrever de imediato. Sem esperar. Daí o fato de a escrita ter de ressentir-se desta impaciência, desta obrigação de andarmos depressa e de sermos um pouco descuidados. Esta idéia de negligência na escrita não me desagrada.

Sabem, às vezes eu fazia artigos para os jornais. De vez em quando escrevia para o exterior, quan-

do esse exterior me submergia, quando aconteciam coisas que me deixavam louca, 'outside', na rua — ou quando não tinha nada melhor para fazer. Acontecia."

Marguerite Duras enumera então as razões que a fizeram adotar o jornalismo esporadicamente:

"A primeira dessas razões era sem dúvida para me obrigar a sair do quarto. Nessa altura, escrevia livros até oito horas por dia. Enquanto escrevia livros não fazia artigos. Era nos espaços livres, nos momentos vazios que me sentia agarrada pelo exterior. Creio que enquanto escrevia livros nem mesmo lia jornais. (...) Escrever artigos era sair para o exterior, era meu primeiro cinema. Havia outras razões, uma das quais a falta de dinheiro." (22)

Para Clarice Lispector a questão também se impõe com força. Embora desde sempre escritora, Clarice Lispector começou a trabalhar aos dezessete anos como redatora na Agência Nacional. Dois anos mais tarde se tornou jornalista do diário A Noite, bem antes ainda das crônicas publicadas no Jornal do Brasil quando já era reconhecida como "monstro sagrado" da literatura. Ela sabe, portanto, o que é e o que significa escrever para o jornal não apenas como "personalidade", mas como jornalista de fato.

E o que mais salta aos olhos quando deparamos com os textos que ela escreveu para o Jornal do Brasil, de 1967 a 1973, é a qualidade da relação estabelecida com o leitor. Se para a escritora o leitor não deixava de ser um enigma, ao menos era um enigma de carne e osso com quem ela, através da escritura, mantinha contato. Não o leitor abstrato e ainda assim

definido, classificado, sem cor, que o jornal imagina como depositário da informação, mas um interlocutor vivo que a desconcertava: o que escrever, como escrever?

O organizador dos textos de Marguerite Duras escritos para a imprensa e posteriormente publicados em livro — Outside — chama a atenção do leitor para a atualidade dos artigos — "atualidade da própria escrita", afirma. Do mesmo modo, os artigos escritos para o Jornal do Brasil conservam a atualidade. Que interesse poderia haver em um texto que fala do almoço entre duas amigas? No entanto, o leitor é fisgado. Não só o leitor do jornal, o leitor contemporâneo da escritora, o leitor do JB; mas o leitor tardio, aquele que lança e volta o seu olhar para as crônicas reunidas em forma de livro (A Descoberta do Mundo), crônicas "antigas" e ainda assim tão presentes. O leitor é fisgado — fisgado pela escritura.

Clarice não se vale das crônicas para fazer literatura no jornal; tampouco para fazer literatura de jornal. Os textos escritos para o Jornal do Brasil não podem ser lidos simplesmente como uma pausa para a ficção. E, no entanto, o tom ali é outro, bem distante daquele proporcionado pelo discurso jornalístico; distante dos cacoetes literários de quem deseja falar bonito, falar difícil, fazer pose; distante do tom iluminista de quem quer "esclarecer o povo"; distante ainda de qualquer compromisso em perseguir o sucesso, de qualquer compromisso com a vanguarda:

"Acho que existe uma vanguarda forçada, isto é, o autor se determina a ser 'original' e vanguardista. O que para mim não vale. Só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário." (23)

Ao escrever para o jornal, Clarice Lispector parece inaugurar uma nova abertura, um novo contato com o leitor.

Sabe-se que a qualidade deste contato dependerá da qualidade da relação estabelecida entre aquele que escreve e o mundo; do grau de abertura para o "exterior", da percepção que aí se origina; percepção que ganha alento ao receber o sopro de vida da palavra; palavra que ganha alento ao deixar-se fecundar pelo sopro de vida da percepção. Desses sucessivos casamentos entre afetos nascem laços que não podem ser desfeitos facilmente.

Mas os elos que amarram o leitor a um jornal que o irrita, da mesma forma dificilmente se desatam. Um emaranhado de nós embaraça o leitor, nós transformados em tentáculos a esboçarem abraços sufocantes. O leitor irritado não abandona o motivo de sua irritação, não pode abandonar, entregue que está a uma relação doentia, parasitária, vampiresca. O desenlace não pode ser consumado. A relação mantida já não é marcada pelo afeto, mas por afecção; sustentada pela moeda barata da informação, dessa informação negociada no varejo e que antes deforma que informa.

Mas talvez seja exatamente essa falta de compromisso, essa neutralidade com ou sem aspas que o leitor espera encontrar na leitura do jornal. O leitor assemelha-se a um desses adeptos entusiastas de pacotes turísticos. Conduzido, guiado por um corpo que não é o seu, passeia feliz pelo lugar-comum. Se ele for um completo estrangeiro no lugar e dele conhecer ou passar a conhecer apenas o lugar-comum, nada de mau nisso. É possível partir do lugar-comum. O que o turista típico faz, no entanto, é contentar-se com isso: passa do bacalhau de Portugal para a touroada espanhola sem o menor constrangimento.

O leitor-turista deseja inteirar-se dos fatos num rápido lance de olhos; mais que isso, ele precisa estar a par sem que esse esforço, no entanto, roube grande parte da energia que ele irá desperdiçar durante o resto do dia — pois é certo que a leitura do jornal "acontece" ritualmente nas primeiras

horas do dia, durante o café, nas poltronas dos ônibus e metrô, mas de manhã, enquanto as notícias, embora literalmente amanhadas como pão "emborrachado", ainda fingem guardar certo frescor do presente. Ler jornal no final do dia é quase uma tara, da qual não está de todo livre o viciado em informações matinais, um tarado também.

Ler jornal passa a ser indispensável, vital. Não porque desencadeie processos e atitudes que não ocorreriam sem a sua leitura; ler jornal passa a ser indispensável justamente por produzir o efeito oposto: manter o leitor apático, simpático apenas aos chamados do seu jornal. Quando menos se espera ele estará agindo da mesma forma e pensando as mesmas coisas que o seu vizinho assinante, mesmo que este assinante o "concorrente". Embora haja casos concretos de relações estremecidas entre leitores de jornais concorrentes, eles — os leitores — parecem-se em vários aspectos: costumam ler os livros mais lidos, os que saem em primeiro lugar na lista dos mais vendidos. É possível encontrar a mesma pessoa interessada nos assuntos e nos estilos mais variados: ela leu O Que É Isso, Companheiro?, O Nome da Rosa, o "best seller" de Lee Iacocca, A Insustentável Leveza do Ser, As Brumas de Avalon, Perestroika, Sidney Sheldon, Marguerite Duras, Só É Gordo Quem Quer e a coleção completa de Paulo Coelho — isso para quem ainda cultiva o hábito da leitura, um tanto em desuso. Seus olhos brilham de contentamento ao manusear um exemplar na 35ª edição, seja ele qual for.

O segundo aspecto da psicologia de um típico leitor de jornal é que o assunto em pauta no seu periódico faz parte do rol dos assuntos sérios, controvertidos e polêmicos; nada mais apropriado que eles façam parte obrigatória do repertório de assuntos a serem discutidos com os amigos, colegas de repartição, companheiros de fila e familiares.

Se ele for um leitor atípico, escreverá cartas para o jornal, elogiando-o e criticando-o, manifestando o seu ponto de vista, apontando os erros de português e demais deturpa-

ções informativas com prazer sinistro, triunfante — é a relação de amor e ódio que une o jornal ao seu leitor. Faz parte do "show". Há ainda os apaixonados pelo futebol. Há torcidas organizadas e há chefes de torcidas organizadas que levam a sério o seu ofício (e nem poderia ser diferente). Determinado artigo na seção esportiva pode ferir suscetibilidades e o jornalista, às vezes sem o saber, mexe num vespeiro perigoso e barulhento. Não basta ser imparcial. Tem de se cultivar a delicadeza e a diplomacia. Há os amantes das palavras cruzadas, há os que não deixam de passar os olhos pelo horóscopo. Há os guardiães da moral e dos bons costumes — numerosos — praguejando contra a tira pornográfica, contra a licenciosidade da imprensa e da novela. Há os religiosos, tão melindrosos quanto os chefes de torcidas organizadas. Todos finos leitores que devem ser respeitados e cultivados.

Quanto ao leitor típico, porém mais sofisticado, é certo que ele não vai se contentar em acompanhar a lista dos mais vendidos. Esse leitor sofisticado percebe que mais vendido não é necessariamente sinônimo de melhor. Ele despreza com afetação tudo o que cheire a "best seller". Com a ajuda do seu jornal lança-se, então, numa cruzada rumo à qualidade, sem saber que está dando início a seu próprio calvário. Mesmo que ele não tenha o hábito de freqüentar as salas de teatro, é providencial saber quem é Gerald Thomas e Bob Wilson. Mesmo que ele não goste, é aconselhável ouvir Philip Glass, o compositor minimalista, e também Laurie Anderson, a performática, embora esta última tenha caído em desgraça nos cadernos culturais mais avançados e o primeiro certamente já esteja com os seus dias contados.

É de bom-tom freqüentar os lugares "in" e saber onde vão as personalidades "in" antes que sejam transformadas em "out" com a mesma velocidade, vítimas fatais de fadas e bruxas inescrupulosas a testarem seus superpoderes. De habitante das alturas do Olimpo para os subterrâneos tortuosos do caldeirão infernal basta uma palavra mágica; a queda é brusca e imediata,

sem que os motivos sejam detalhados. Algo assim como Gregor Samsa virando barata.

O jornal teria para o leitor a mesma função desempenhada pelo supermercado na vida do consumidor. Os produtos dispostos familiarmente nas prateleiras, separados racionalmente de modo a facilitar a vida do cliente, expulsam o caos para bem longe, caos que fatalmente se instalaria se os mesmos produtos não fossem "arrumados" e catalogados por mãos hábeis. O leitor desamparado e mortificado pela constante ameaça do desconhecido sente-se recompensado ao consumir notícias cuidadosamente embaladas.

O consumidor de informação e de lenços de papel paga pelo seu conforto: é a lógica do mercado. E não é uma tarefa simples essa de obedecer as regras mercadológicas. O produtor de informação não tem apenas que causar impacto para melhor vender a mercadoria. Ele tem também de reduzir o impacto causado para não assustar o cliente. Abrir e bloquear horizontes. Castigar e agradar o leitor. Afagá-lo e apedrejá-lo. A força da informação tem o poder de enfraquecer a força do leitor; é a força do vampiro. Mas o leitor de jornal, como se viu, também é vampiro.

Se o jornal é o espelho do mundo, certamente é um espelho trincado, espelho mágico que procura selar um pacto com o leitor, tentando seduzi-lo através de truques baratos, porém eficazes; tentando agarrá-lo pelo seu lado mais mesquinho, monstruosa e demasiadamente humano; aquela porção "best seller" que se satisfaz com iguarias oferecidas pelo supermercado inflacionado de "sofisticações", exibindo com pompa, em infinitas prateleiras, produtos remarcados e requentados, mas maquiados com o verniz do requinte. O espelho é fiel e devolve a quem o contempla imagem grotesca. O espelho é cruel.

Esse sujeito mesquinho que reside em cada um de nós, é preciso varrê-lo, expulsá-lo com violência, ele que dialoga com a voz açucarada da morte, voz que não se cansa de rondar. Voz fantasiada, travestida com belas roupagens para que não se veja sua face verdadeira, para que não se ouça o seu verdadeiro

som.

Precisaríamos aprender com Kaspar Hauser, que foge da igreja onde está, pois não suporta a reza dos fiéis, ladainha que, para seus ouvidos, soa como grito assustador. E quando cessam os gritos, diz Kaspar, é o tom da voz do pastor que o mortifica.

O lado pequeno que o maior dos homens carrega consigo costuma emergir com toda força nos momentos cruciais, momentos de tensão e crise extremas. Então as máscaras caem e a pequenez se revela, sórdida. Mas as forças ativas, as forças vitais, também vêm à tona em períodos de convulsão, períodos perturbados e perturbadores, característica que alguns estudiosos identificam como sendo típica dos finais de século; períodos de transição quando será efetuada a passagem.

Mas para que a passagem se realize é preciso acertar o passo. Acertar o passo, no entanto, não significa aderir à marcha uniforme de soldados vigilantes; às vezes é tropeçando que recuperamos a lucidez, como o personagem Marcel que, momentaneamente desequilibrado ao atravessar o pátio que o levaria à festa dos Guermentes, redescobre Veneza, redescobre a morte, a arte, a vida, redescobre, enfim, o tempo fugitivo, tempo feito carne, no feliz dizer de Samuel Beckett.

Às vezes é tropeçando que se acerta o passo. O efeito terapêutico do tropeção possibilita a tomada de contato com a vida; a sacudidela desperta-nos do sonambulismo, assim como a bofetada recebida pelo discípulo que desata a sofismar, a raciocinar demais. O mestre, ao esbofetear o discípulo, não o faz com o intuito de puni-lo, mas de acordá-lo. Seu gesto não é violento: é generoso.

Parte III

À Procura de Clarice

Oswald de Andrade foi um dos inúmeros escritores que escreveram na imprensa. Ele, que na literatura viveu a experiência da ruptura com uma linguagem encarquilhada, no jornalismo também deixou sua marca.

O leitor pode entrar em contato com sua produção jornalística através da antologia Telefonema, que abrange o período iniciado em 1909, quando começou a redigir a coluna teatral do Diário Popular, até a última crônica para o Correio da Manhã, divulgada no dia seguinte ao de sua morte, em 1954.

Durante largo período, Oswald de Andrade colaborou com seções fixas e artigos esparsos em vários órgãos da imprensa. No entanto, ele não era propriamente um cronista. Para Oswald, palavra é ação: a ordem é subvertida pelo combate incessante a um de seus principais pilares — a linguagem. Além disso, ele não está inserido nem na categoria de escritores famosos que passaram a escrever crônicas, nem na de jornalistas que "viraram" cronistas. Conduzido à redação do Diário Popular pelas mãos do próprio pai, Oswald descarta o estilo jornalístico, sóbrio, recatado. Escreve como se estivesse no "front" e em nenhum momento se preocupa em ser inteligível.

Oswald de Andrade utiliza o jornal como tribuna: lá ele polemiza, milita, atua, desmistifica personalidades consagradas: Jorge Amado, Luís Carlos Prestes, Getúlio Vargas, Plínio Salgado, Tristão de Athayde e Nelson Rodrigues são alguns de seus alvos. Quando fala sobre literatura, Oswald, que não se considerava o crítico oficial do jornal, fica livre para os ataques verbais, para a sátira, o desaforo e, até, para eventuais elogios. O jornal é o veículo que o conduz a uma participação mais ativa na vida política e cultural do país.

O mesmo não ocorre com Clarice Lispector. A rela-

ção que a escritora mantém com a linguagem — seja ela jornalística ou literária — é de ordem diversa. Diria até que a relação que ela mantém com a linguagem é decorrência de uma outra, primordial: a relação tensa e densa com a vida, com o outro, com o estar no mundo, com o ser e estar de passagem. A intensidade com que se vive transparece na linguagem com que se enuncia essa vivência.

A enunciação é exercício — exercício de transformação — que possibilita a travessia sobre a corda de que falava Zaratustra, corda esticada entre o animal e o além-do-homem. E essa corda — corda sobre o abismo — é o próprio homem na tentativa de superar-se a si mesmo, não com a finalidade de salvar a própria alma, mas de poder dizer sim à vida, afirmá-la nem que esse gesto implique sofrimento. E nesse gesto vale menos a intenção que a intensão; o equilibrista não vai atingir o outro lado da corda se tiver pés de chumbo. É preciso ter a leveza de um deus que soubesse dançar.

Parece que narrar, contar histórias, hoje, não é mais possível. Mais do que uma incapacidade individual de "contar histórias", Clarice Lispector parece traduzir o espírito do seu tempo. Ela, que dizia ter uma imaginação incontrollável, em vez de "investir" nesse talento e inventar histórias em série, parecia sempre estar escrevendo com a corda esticada, na tensão máxima de quem se aproxima do limite. Limite de não mais escrever. É isso que Clarice nos ensina. Mais do que fluxo da consciência, mais do que monólogo interior, mais do que delírios autobiográficos, a escrita de Clarice aproxima o leitor de um abismo: o vazio do fim da literatura. Fim da literatura, mas começo de algo que a transcende. O texto de Clarice Lispector transcende a literatura e aprofunda no leitor a vida que, afinal, empobrecida ou não, é, senão o único, seu maior patrimônio. E em suas crônicas e contos mais despretensiosos, com as antenas sintonizadas nas mínimas frequências, é como se ela entregasse um bastão ao leitor. Cabe a esse leitor a tarefa de levá-lo ou não

adiante.

A escritura de Clarice tem maior parentesco com a música que com a literatura. Atravessada por movimentos vários — allegro con brio, andante cantabile, adagio molto — a narrativa flui como música e, do leitor, o mínimo que se exige é que saiba ouvi-la. A escritura de Clarice tem maior parentesco com a pintura que com a literatura. É ela quem diz: "O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações." (24)

A Ameaça

Clarice Lispector, de guarda-chuva aberto sobre corda tensa, numa imagem por ela mesma invocada, ameaça deixar de escrever. E essa ameaça paira sobre uma encruzilhada: a escritora parece crucificada pelo dilema que a embaraça: ou se escreve ou se vive. Ouçamos suas palavras:

"Talvez de agora em diante eu não mais escreva e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei." (25)

"Já estou com preguiça de mim. Eu, podendo não escrever, não escrevia." (26)

"Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever." (27)

"Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerrei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio." (28)

"Não vou escrever mais livros. Porque se escreves se diria minhas verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros. Há um limite de se ser. Já cheguei a esse limite." (29)

"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. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: viveria, não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda." (30)

"Acho que livros não pretendo nunca mais escrever. Só vou escrever para este jornal." (31)

"Sinto que cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos." (32)

"Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável." (33)

Clarice, contudo, não foi capaz de fazer a escolha crucial: de algum modo "compreendeu" que a escolha não cabia, pois o dilema nada mais era que falso dilema: escreve-se e vive-se, escrever é viver.

Parece simplório, parece piegas, mas escritura assim tão abismal, tão entranhada, não pode ser vítima de considerações que não levem em conta o motor primeiro que a anima. A própria escritora afirma que deve ser entendida com o corpo, pois é com o corpo que escreve. Nietzsche dizia escrever com o sangue. E o leitor, ao entrar em contato com texto desta natureza, percebe de imediato a verdade da enunciação.

Para Clarice Lispector escritura é vida. Escrever é um modo de viver; modo de viver, no entanto, que não substitui

a vida nem pretende torná-la "narrável". E se ela escreveu até o fim e nunca deixou de fazê-lo, como às vezes ameaçava, é porque escrever era um modo de "aprofundar a vida", como também o era o seu contato com a natureza, com o Deus — o modo particular como ela nomeava o sagrado —, com os objetos, com o outro (amigos, filhos, empregadas domésticas, motoristas de táxi, pessoas que cruzavam apressadamente o seu caminho), com a música, com a pintura, com o cinema, com outros escritores.

Escrever para Clarice era mais que uma missão: era necessidade absoluta, necessidade vital — daí o arrebatamento do leitor ao entrar em contato com essa escritura que pulsa: ler também passa a ser necessidade vital, mais que intelectual. E quando ela ousa falar de si mesma enquanto leitor, isto fica bem claro. Diz que só foi uma leitora incansável dos 13 aos 15 anos de idade, que não tem paciência para a ficção, que gosta sobretudo de romances policiais. Mas quando ela anuncia a descoberta do livro desconhecido que a arrebataria, traduz com precisão, sem o saber, aquilo que se passa com o seu próprio leitor:

"Estou à procura de um livro para ler. É um livro todo especial. Eu o imagino como a um rosto sem traços. Não lhe sei o nome nem o autor. Quem sabe, às vezes penso que estou à procura de um livro que eu mesma escreveria. Não sei. Mas faço tantas fantasias a respeito desse livro desconhecido e já tão profundamente amado. Uma das fantasias é assim: eu o estaria lendo e de súbito, a uma frase lida, com lágrimas nos olhos diria em êxtase de dor e de enfim libertação: 'Mas é que eu não sabia que se pode tudo, meu Deus!'" (34)

Talvez não seja tão estranha a atitude do poeta Arthur Rimbaud. Ao abandonar a escritura, continuou a dizer de outro modo: o texto não passava de um entre tantos outros modos

possíveis. Clarice Lispector vivenciou processo diverso. Só a morte teve o poder de consagrar enfim o silêncio, de interromper o fluxo contínuo, o texto infinito que de repente se calou, recuou-se a continuar dizendo e se fechou ao mesmo tempo que se abriu em mudo som. Só a morte teve o poder de realizar a ameaça. Mesmo assim, até o último dia de vida, em 9 de dezembro de 1977, ela ainda ditava palavras desconcertantes:

"Inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguês de vida. E bendigo o calor do corpo vivo que murcha lírios brancos.

O querer não mais movido pela esperança, aquietase e nada anseia.

Meu futuro é a noite escura e eterna. Mas vibrando em elétrons, prótons, neutrons, mésons — e para mais não sei, porém, que é no perdão que eu me acho." (35)

Guimarães Rosa, leitor atento de Clarice Lispector — era capaz de citar trechos inteiros de seus livros —, teve ouvidos para captar a intensidade da voz ali emitida: disse que a lia para a vida, não para a literatura. O mesmo Guimarães Rosa que nos conta, e com que refinamento, o homem do sertão, a sua relação com a terra, o seu falar cantado, a sua vida riquíssima de ocultas preciosidades que prosseguiriam incógnitas para nós não fosse o trabalho lapidar do também garimpeiro Guimarães Rosa. O escritor que tão surdamente penetrou no reino das palavras, do homem e da terra por ele habitada. O escritor que, mais do que técnica, esbanjou apurada visão. O mesmo Guimarães Rosa que, em duas páginas, ao descrever o anoitecer na fazenda de nhô Lidoro, faz milagre: o leitor acompanha a descrição e vê, e ouve o anoitecer. O mato aeioua, diz Rosa e, pronto, um novo verbo vem à luz, uma nova percepção é revelada, descoberta. De fato, se prestarmos atenção, o mato aeioua mesmo. Através de Rosa o

leitor aguça os sentidos e descobre, deslumbrado, ouro puro.

Se bem que a leitura, como já se viu, não é o único meio de realizar esta descoberta. Tem gente que não lê e sabe. Tem gente que não estuda, mas sabe. Sabe se vai chover, sabe guiar-se pelas estrelas, sabe até mesmo viver sem perspectiva. Tem gente que não estuda e, no entanto, sabe. Sabe cortar coco com elegância diante de platéias desavisadas de homens da cidade; sabe compor músicas sublimes com o mínimo de recursos; sabe dançar com corpo leve.

Por Que Você Escreve?

A pergunta acima foi formulada a vários escritores. As respostas, das mais finas às mais toscas, passando por graus variados de ironia, são exemplares. Ouçamos algumas delas:

"Porque sim" (Blaise Cendrars)

"Não dou prá outra coisa" (Samuel Beckett)

"Escrevo para ser rico e estimado" (Paul Morand)

"Mas, enfim, eu escrevo tão pouco, vossa acusação mal me concerne" (Jean Paulhan)

"Eu escrevo porque quero, é um ato de vontade consciente" (João Ubaldo Ribeiro)

"Um dia, aqui mesmo em Paris, me enchi o (...) de obedecer aos acontecimentos, de ser tangido pela técnica da reportagem, com seu vocabulário e sintaxe rígidos e uniformes... eu vivia praticando o coito interrompido, com o telex por mediação..." (Napoleão Sabóia)

"Escrever é talvez uma maneira precária de contribuir para uma história, que gostaríamos fosse diferente" (Antonio Torres)

"Sempre soube que o meu destino era um destino literário, de leitor e também, imprudentemente, de escritor" (Jorge Luís Borges)

"Eu escrevo porque sou escritor" (Carlos Drummond de Andrade)

"Eu posso responder muito naturalmente a essa questão. Escrever é a minha profissão, é o meu trabalho. Eu escrevo porque minha sobrevivência depende disto. Se eu não escrever livros não recebo direitos autorais e não tenho o que comer" (Márcio Souza) (36)

"Eu levanto toda manhã, lavo o rosto, sento-me e me coloco à escuta da linguagem. Não sou uma jornalista, não estou interessada em opiniões, estou interessada na língua. Esta é a diferença entre o jornalista e o escritor. Um escritor apenas escreve, um jornalista escreve sobre alguma coisa. Eu não escrevo sobre as coisas. Pode parecer que eu faço isso, mas tudo o que escrevo é ficção. Mesmo quando escrevo um ensaio, é ficção. (...) Eu acho muito difícil escrever. Acho difícil começar e acho difícil parar. Mas tem a ver com as palavras e a língua. Claro que há a questão da verdade. Eu não estou tentando dizer que seja apenas uma atividade formal. E há a questão da seriedade. -Escrever é uma forma de ser intensa." (Susan Sontag) (37)

Voltemos a Clarice. Deixemos que ela fale, de dentro da escritura, o que significa o ato de escrever. Não foram poucas as vezes que ela tentou desvendar o motivo, indagando-se a si mesma e compondo variações em torno de uma nota só.

"Quem sabe, escrevo por não saber pintar. Escrevo sobretudo porque a vida é mortal mesmo antes de uma pessoa realmente morrer. Escrevo porque o que é que eu faria dessa onda de amor que às vezes existe em mim? escrevo por amor? Escrevo... o que mais poderia fazer, se não escrevesse? Escrevo porque, se

dói muito escrever, não escrever dói também e mais." (38)

"A gente escreve, como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que escreve.

"Escrever é um ato solitário, solitário de um modo diferente de solidão. Escrevo com amor e atenção e ternura e dor e pesquisa, e queria de volta, como mínimo, uma atenção e um interesse." (39)

"O escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca." (40)

"Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam, pouco se me dá. Nada tenho a perder." (41)

"Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada." (42)

"Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos." (43)

"Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que que se faz com o papel em branco nos defrontando tranqüilo?

"Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escre-

ver. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve." (44)

"Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia." (45)

"Minha vida tem que ser escrever, escrever, escrever? como exercício espiritual profundo?" (46)

"Tenho vergonha de ser escritora — não 'dá pé'. Parece demais com coisa mental e não intuitiva." (47)

De Clarice Lispector diz Marly de Oliveira: "Escrever, era, pois, para Clarice Lispector, tentar decifrar o mistério do que experimentava, e deitá-lo ao ouvido surdo dos que não querem ouvir; e era também uma forma de livrar-se de seus demônios, aplacar a violência, a angústia, o desespero, o medo." (48)

Eu diria que, mais que uma forma de livrar-se dos demônios e dos medos, escrever era, para Clarice Lispector, um meio de deixar que medos e demônios tomassem a palavra e falassem livremente; um meio, não de livrar-se, mas de acolher os demônios, a violência, a angústia, o desespero, o medo. E de acolher também a leveza e a alegria que o exercício de afirmação proporciona. Uma alegria difícil, como ela mesma dá a entender numa crônica:

"Deve-se deixar-se inundar pela alegria aos poucos — pois é a vida nascendo. E quem não tiver força, que antes cubra cada nervo com uma película protetora, com uma película de morte para poder tolerar a vida." (49)

Uma alegria difícil, como reconhece o narrador de Perto do Coração Selvagem:

"Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue." (50)

Pois em Clarice não há dores apenas. Há fino humor, como quando ela relata que, ao tentar escrever uma história para adultos que começasse por "era uma vez", viu que seria impossível. É que ela havia escrito: "Era uma vez um pássaro, meu Deus". (51). Há perplexidade, sim, mas há aceitação da perplexidade, há entrega, há busca do sagrado cujo reino, no entanto, é deste mundo; há procura do divino, divino que se aloja no real; há alívio, alívio de ver-se livre do peso da razão, da ordem estabelecida, do hábito adquirido e da velhice precoce, velhice que enrijece as veias pelas quais sangue já não pode circular; há violência, violência nietzscheana contra tudo o que deseja morrer em nós e além. (Não foi Nietzsche quem disse que viver "é repelir constantemente para longe de nós tudo aquilo que deseja morrer (...). É ser cruel, impiedoso para tudo que envelhece e enfraquece em nós e mesmo além"?) (52); há ascensão e suspensão da linguagem; há ruídos e há silêncio; há superação e aprendizado do limite; há apelo e desistência; há encanto e há desilusão; há tensão e distensão; há deserto e úmida floresta; há poder de palavra e poder de silêncio; há profunda compreensão e aceitação até mesmo do feio que existe; há frescor, descoberta do que se acha, não do que se procura. Pois aquilo que achamos, no mais das vezes por puro acaso, pode ser tão ou mais precioso que aquilo que buscamos. Mas falta-nos olhos, pois estes desperdiçam as melhores oportunidades mirando sempre além em busca, quem sabe, daquilo que já se encontra à nossa frente. Há, enfim, "entrega sem orgulho à doçura do mundo". (53)

Para Clarice Lispector escrever é também "prolongar o tempo, é dividi-lo em partículas de segundos, dando a cada uma delas uma vida insubstituível". (54). O prolongamento do tempo, no entanto, não implica dilatação do espaço. Os textos escritos por Clarice Lispector, textos escritos numa linguagem que se aproxima mesmo do seu contrário, progressivamente diminuem de extensão sem que haja, por isto, diminuição de intensidade. A extensão diminui, mas o tempo é prolongado, é dilatado como duração.

O crítico mais arguto de Clarice Lispector talvez seja ela mesma:

"Esse modo, esse 'estilo (!) já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente apenas é: uma procura humilde... E refiro-me à humildade como técnica... Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente." (55)

A propósito da publicação de A Paixão Segundo GH, Clarice Lispector responde aos críticos que discutiam se o romance poderia ser de fato classificado como tal:

"Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques." (56)

Sobre as críticas recebidas pelo seu terceiro livro, A Cidade Sitiada, a escritora esclarece:

"Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas 'palavras', em minhas 'frases'. Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi — jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa. Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas." (57)

A escritura de Clarice é algo tão vital que não há sequer como separar os estilos: é difícil identificar e des-trinchar a produção literária da produção jornalística propriamente dita, como impossível é separar corpo e espírito. Os discursos se entrelaçam, fundem-se em feliz união. Nas crônicas lemos trechos de "romances"; nos romances, pedaços de crônicas. Sempre a mesma disposição em alcançar o avesso, o lado de lá. Sempre o reconhecimento e a aceitação do limite, limite humano e, por isso mesmo insuperável, embora pleno de possibilidade.

Clarice, no entanto, por mais que aceitasse o limite, parecia sempre estar tentando ultrapassá-lo, atingir o pico da montanha nem que fosse para escorregar em tombo feio. Escritura prestes a romper o fio esticado em máxima tensão; prestes a cair no abismo. Mais que isto, escritura do abismo. A voz que fala do abismo ecoa mais intensamente, reverbera, cala fundo.

Mas se constataremos juntos com Clarice Lispector que escrever é "prolongar o tempo" e que para que o prolongamento se realize a espera terá de ser difícil, pois é preciso paciência para recompor a "visão instantânea", então fica bem nítido o ponto de confronto entre literatura e jornalismo. Pois no jornalismo escrever é achatam o tempo, atropelar o tempo.

O texto de Clarice Lispector é todo ele uma prece. Não prece decorada que recitamos sem convicção, prece de fiéis apressados que desejam livrar-se logo de uma obrigação; prece, sim, jamais dita, prece de quem não sabe rezar e, ainda

assim, entra em contato; prece que transforma palavra pisoteada — bagaço esturricado — em dizer faiscante, dizer primeiro libertado do cárcere do hábito. Prece que não se contenta apenas em pedir e pedir e pedir, mas que se desdobra em perplexidade ante mundo ousado cheio de assombrosos fatos que ultrapassam os limites apertados de nossa compreensão. Prece de quem sabe olhar e de quem se surpreende com pequenos milagres; prece de quem vê a mão espalmada do mendigo e sente-se esfarrapado; prece de quem vê a vida em desequilíbrio da cidade; prece de quem vai a nocautê, mas sempre se levanta em equilíbrio precário antes da contagem final. Os personagens muitas vezes rezam de fato, como Joana no monólogo final de Perto do Coração Selvagem:

"...ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo." (58)

O texto de Clarice Lispector é todo ele pontilhado por grandes e pequenas perguntas sem respostas. Há um constante negar-se a explicar e nesse movimento a intuição tem papel fundamental:

"A intuição tem seu papel na física e na matemática. E, para mim, tudo aquilo em que entra a intuição é uma forma de arte. Física e matemática são de um poético tão alto que já é banhado de luz." (59)

A intuição em Clarice assim como em Marcel Proust não é a intuição banalizada que busca a trilha fácil da expressão dos sentimentos — intuição preguiçosa. Deixar brotar a in-

tuição é, ao contrário, tarefa penosa, exercício árduo que amacia corpo duro, enrijecido pelo pensamento em linha reta, pela razão triunfante, pela inteligência sempre alerta, pronta a engolir qualquer gesto que não se submeta a suas regras.

A coincidência entre os dois escritores, aliás, não parece ser meramente casual. Clarice cita Bergson por diversas vezes em suas crônicas, o mesmo Bergson de quem Proust, como se sabe, foi atento discípulo. E o alerta a seguir certamente seria en^u dossado pelo escritor francês:

"Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência. Só que depois o instrumento — o intelecto — por vício de jogo continua a ser usado e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte." (60)

Volta ao Lar

Os personagens saídos das páginas de Clarice Lispector — personagens estrangeiros, todos —, habitantes de esferas abissais, vivem situações-limite sem, contudo, saírem do âmbito do cotidiano, do trivial. Esse roçar o limite acontece nas camadas mais concretas do "real": dá-se o milagre quando se está mergulhado nos pequenos nada do dia-a-dia. Milagre que celebra "êxtase sem culminância", como falava GH.

Benedito Nunes dá ênfase a esse processo que desemboca no momento de ruptura e de retorno vivenciado por GH:

"Pela repugnância, GH saíra de seu mundo e pela repugnância retorna à normalidade do cotidiano. (...) Como se nada tivesse havido, a personagem está de novo dentro do sistema que transgredira. Nada mudou em torno dela, a ordem das coisas continua imutável. (...)

No entanto, a personagem que retorna ao mundo, é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada." (61)

Até mesmo Martim, personagem até certo ponto um tanto dostoiévskiano que, ao cometer crime aparentemente gratuito como Raskólnikov, ao contrário deste não encontra a redenção através do amor e da fé, mas através de uma "volta ao lar" às avessas, vive essa experiência. O crime e a fuga desencadeiam um processo que só alcança a potência máxima quando Martim reaprende e redescobre a vida miúda e entra em contato com esse real que é, por si só, sobrenatural.

Esse percurso de "volta ao lar" às avessas é experienciado também pela maioria dos personagens de Laços de Fa-

mília — donas de casa que, em pleno lar, de repente vêm-se jogadas no turbilhão, à mercê de tempestades, maremotos e ventos fortes a destruírem o arranjo de flores sobre o centro da sala de visitas.

Laços de Família fala do mundo pequenino da dona de casa e mostra de modo comovente a pulsão de vida que pode brotar dali. O sopro de vida pode ser quase insignificante, pode durar apenas um momento, pode não ter continuidade, mas fica a impressão de que a particularidade daquele instante jamais poderá ser apagada, mesmo com a previsível volta ao lar. Algo de muito especial já terá acontecido irremediavelmente. E se por um acaso aquele momento for apagado, ninguém poderá afirmar com certeza que outros não virão. O processo de aprendizagem é constante e infinito e desperta o desejo do "quero mais".

Desperta o desejo do "quero mais" tanto nos personagens quanto no leitor que, também em lenta aprendizagem, aos poucos aguça os sentidos, concentra a atenção e ganha a rua em feliz expectativa.

Com a atenção concentrada como a de músicos de orquestra a esperar o momento exato de entrar em ação, o leitor começa a enxergar, fora dos livros, aquilo que antes não via; e começa a sentir o gosto primeiro; e começa a escutar graves e agudos intensos; e começa a ouvir até o silêncio que se segue quando a música acaba e que não se sabe ao certo se faz parte da música ou se é silêncio puro; e começa a tatear com os olhos o relevo das cores e da ausência delas; e começa a prestar atenção; e consegue ver a inexpressividade que grita em múltiplos rostos acotovelados nos ônibus e metrô; e consegue ver a miséria estampada nas ruas feito vitrine, o que já é muito pois, mi séria, embora abundante, é o que menos se consegue ver.

Os personagens de Clarice perdem o pé e nessa perda dá-se o encontro. Eles vêm o chão dançar sob seus pés; as formas dos objetos se dissolvem, adquirem contornos que o

olhar do hábito já não reconhece. O que era sólido liquefaz-se. Essas transformações agudas, no entanto, são imperceptíveis à primeira vista, pois dão-se sobretudo no plano do "micro". Não que o "macro" careça de importância; mas as grandes mudanças não podem ocorrer sem que o mudo contato homem-mundo se modifique radicalmente.

E por que não é apenas importante, mas imprescindível que o fio do hábito se rompa? É porque o hábito sustenta a percepção atrofiada que não sabe lidar com o imprevisto; hábitos que somos e estamos, não nos damos conta do que de mais precioso acontece ao redor. Fica-se desta forma livre do sofrimento, mas também do prazer. Ganha-se em comodidade, perde-se em intensidade. Talvez por isto as férias sejam todas programadas pelos pacotes turísticos despejados sobre os cidadãos que, inadvertidamente, vêem-se libertos do dia-a-dia que, no entanto, os conforta. Até mesmo a fuga do cotidiano ganha, assim, um ar familiar. A percepção não exercitada continua sob efeito anestésico.

Curioso o paralelo entre uma crônica e um conto, paralelo que ilustra com traços claros o processo de perda e de dissolução das formas acima mencionado. Trata-se de "O Ato Gratuito", publicado no Jornal do Brasil em 8 de abril de 1972, e "Amor", conto de Laços de Família dissecado com perícia por Benedito Nunes. Em ambos, um passeio ao Jardim Botânico desencadeia um processo de ruptura e re-ligação com o mundo. Em "Amor", na verdade, o fato motor não foi a ida ao Jardim Botânico, mas a visão que o personagem teve, de dentro de um bonde, de um cego mascarando chicletes. No entanto, o contato com o úmido mundo do Jardim Botânico tem semelhanças e implicações mais que evidentes nos dois casos..

Assim, na coluna semanal do Jornal do Brasil, a cronista escreve:

"O mistério me rodeava. Olhei arbustos frágeis recém-plantados. Olhei uma árvore de tronco nodoso e escuro, tão longo que me seria impossível abraçá-lo. Por dentro dessa madeira de rocha, através de raízes pesadas e duras como garras — como é que corria a seiva, essa coisa quase intangível e que é vida? Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo. (...)

Eu sentia um medo bom — como um estremezimento apenas perceptível de alma — um medo bom de talvez estar perdida e nunca mais, porém nunca mais! achar a porta de saída." (62)

Em "Amor", o fio do cotidiano é subitamente partido e a aspereza que Ana sente ao roçar as mãos na sacola de tricô que ela mesma tecera estende-se no encontro sem intimidade com as árvores viscosas do Jardim Botânico, lugar onde ela se deixa encaminhar depois de ser submergida pela visão do cego:

"A moral do Jardim Botânico era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremezia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates." (63)

Ana é invadida por uma sensação de estranhamento em relação aos objetos que a cercam e que ganham um ar hostil e perecível aos seus olhos; a sensação de mal-estar e o advento da crise não impedem, contudo, que ela deixe de vivenciar um prazer intenso na relação com o mundo novo que se descortina. Mundo novo que nada mais é senão o mesmo mundo do qual ela aca-

bara de ser expulsa, arrancada com violência. É que a transformação aconteceu de dentro para fora. Uma vez transformada e transformada pela visão, o mundo à sua volta também se transforma.

"Era fascinante, e ela sentia nojo", repete o narrador. E, como em "O Ato Gratuito", mais uma vez o personagem parece prestes a perder o caminho de volta. Aqui o vigia a socorre e ela pode enfim conduzir-se a si mesma de volta ao lar.

Mas quando Ana chega em casa, "— que nova terra era essa?" Tudo brilha: maçanetas, vidros, lâmpada. No final do dia, a vertigem enfim a abandona, ela se vê livre do perigo de viver e só então dá-se a verdadeira volta ao lar:

"E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia." (64)

Volta ao lar, mas com a bruta revelação de que pertencia afinal à parte mais forte do mundo.

Transgressão. Transgressão na linguagem e fora dela. Transgressão que elimina até mesmo essa dicotomia, pois não faz o menor sentido conceber uma linguagem transgressiva sem que o processo se estenda para fora dela, assim como não faz o menor sentido apostar na transgressão da ordem estabelecida sem que a linguagem também se estilhace.

Chamo de transgressão esses pequenos desvios de rota nos quais os personagens de Clarice submergem. Não há badalar de sinos, trovões, relâmpagos ou fogos de artifício: é a transgressão silenciosa, semelhante àquela do pedreiro que sobe assobiando os andaimes do prédio em construção. Os personagens morrem e renascem sem muito alarde, longe das luzes dos refletores e, no entanto, todo um esquema de cartas marcadas se desmancha nessa experiência vital. O ser que daí renasce aprende um outro modo de

ser, de perceber e de dizer, um dizer que aos poucos vai se desnudando até roçar o silêncio; um dizer que, se não chega a roçar o silêncio, ao menos esbarra na fala torta da embriaguês.

Um exemplo claro dessa transgressão muda acontece no capítulo "Alegrias de Joana", do romance de estréia Perdo Coração Selvagem:

"Havia muita coisa a ver também. Certos instantes de ver valiam como 'flores sobre o túmulo': o que se via passava a existir. No entanto Joana não esperava a visão num milagre nem anunciada pelo anjo Gabriel. Surpreendia-se mesmo no que já enxergara, mas subitamente vendo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre. Assim, um cão latindo, recortado contra o céu. Isso era isolado, não precisava de mais nada para se explicar... Uma porta aberta a balançar para lá, para cá, rangendo no silêncio de uma tarde... E de repente, sim, ali estava a coisa verdadeira. (...) Para se ter uma visão, a coisa não precisava ser triste ou alegre ou se manifestar. Bastava existir, de preferência parada e silenciosa, para nela se sentir a marca. Por Deus, a marca da existência... Mas isso não deveria ser buscado uma vez que tudo o que existia forçosamente existia... É que a visão consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas." (65)

Os personagens de Clarice libertam-se da prisão do hábito e da linha reta. Pois somos prisioneiros da linha. Linha de raciocínio, linha de conduta, linha evolutiva, fio da meada. Quando o trem se descarrila, disparatado, não há mais como se guiar segundo as regras do bom comportamento — quem sai

dos trilhos, esse é um sujeito marcado. Mas marcado por alguma coisa que se aproxima daquilo que imaginamos ser a liberdade. Liberdade de quem não dialoga com os aparelhos de poder, de quem não está inserido em nenhum sistema, de quem não se preocupa em negar a linguagem, já que está fora dela. Liberdade semelhante à dos personagens de certos filmes de Júlio Bressane — Cuidado, Madame; Matou a Família e Foi ao Cinema — personagens que se movem no terreno do "mal", se entregam à orgia do tempo presente e tiram o chão dos seus pés ao dançarem de prazer, sensualmente.

E não é sequer a saída mais fácil essa. Pois não é fácil desfazer-se dos grilhões do hábito adquirido a ferro e fogo; hábito que se inscreve na pele, marcando-a com a sentença de morte como marcados são os condenados da Colônia Penal, cujas penas são gravadas e cravadas no próprio corpo, para que ja mais esqueçam do crime e do castigo, para que jamais esqueçam; como marcadas são as vítimas do agulhão da ordem, para quem não restam muitas alternativas senão se desfazer do agulhão, ordenando também, ou tirar o corpo fora tornando-se, assim, surdas à voz da morte. Difícil é desfazer-se das teorias que grudam no corpo como rugas na pele. Difícil é sair do pequeno mundo onde nós mesmos nos aprisionamos. Difícil é desatar os nós e encontrar o canal.

Os personagens e também os narradores de Clarice Lispector, sobretudo GH, a pintora de Água Viva e Rodrigo S.M., vivem sendo expostos à realidade, nem que seja apenas por instantes. Não mergulham dentro de si próprios, como muitas vezes se diz: mergulham, sim, para fora de si mesmos.

A própria GH, ao começar a narrar a experiência pela qual passara, confessa que "estava saindo do meu mundo e entrando no mundo" e que para seguir em direção à vida era necessário abandonar a sua vida. "É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo". (66)

Os personagens de Clarice encontram a plenitude quando atravessam a ponte que liga o fora e o dentro de si, quando desfazem a separação, destroem o muro. A plenitude conquistada implica sofrimento também e não apenas prazer. É que já não é possível optar entre um e outro, não é possível escolher o prazer e descartar o sofrimento ou vice-versa, como se o grau de intensidade com que se vive pudesse ser medido ou controlado; como se o acaso não tivesse participação alguma nessa trama.

O abandono desses personagens, à mercê de crueldades e encantos vários, comove. E comove sobretudo o abandono daqueles que não têm o poder da palavra, que não conseguem expressar-se segundo a norma, como a nordestina Macabéa. Através da carência e da economia de recursos, eles, esses seres desprovidos de linguagem "competente", acabam por dizer de modo enviesado, ou então são ditos pelo narrador.

O mergulho no estado de graça, característica cara aos personagens de Clarice, não se daria no momento de fuga do real; ao contrário, seria a visão instantânea e direta das coisas do mundo "como na realidade são". (67) . Assim acontece com Virgínia, personagem de O Lustre, o segundo romance de Clarice Lispector, publicado em 1946.

"Um dia a mãe almoçava, recebera alguma notícia triste e chorava enquanto nos dentes viam-se traços do que ela comera! — oh, tudo o que acontece é inocência, ao mesmo tempo era o que ela sentia e perdoava." (68)

Mas é numa crônica que a escritora esclarece o que se passa quando se entra e se sai do estado de graça:

"No estado de graça 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. Passa-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável.

Sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorriso é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave. E sai-se melhor criatura do que se entrou. Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais." (69)

É no mínimo curioso que as narrativas de uma escritora que escreve para um jornal, onde o que "conta" são os fatos e onde os fatos constituem a realidade, tenham por característica a "ausência" deles. Para Clarice Lispector, embora a vida seja regida por fatos, isto não significa que com eles se toque na realidade. É como se fatos fossem ruídos e o verdadeiro acontecimento se desse em outra frequência. Numa entrevista feita com o músico Tom Jobim, Clarice afirma que seus livros não têm "fatos" e o que interessa para ela é a repercussão dos fatos no indivíduo.

Em "Os Obedientes", conto publicado no Jornal do Brasil e em A Legião Estrangeira, a escritora chega até a traçar uma diferença entre fato e realidade:

"A esposa, esta tocava na realidade com mais frequência, pois tinha mais lazer e menos ao que chamar de fatos, assim como colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas. Sentava-se para emendar roupa, e pouco a pouco vinha vindo a realidade." (70)

Tudo se passa como se os fatos preenchessem um espaço que, se vazio, seria enfim o espaço onde a realidade se revelaria. Realidade: palavra carregada, problemática. No entanto, Clarice não tem pudor em dela se servir, mesmo que a realidade invocada não seja necessariamente da mesma natureza que a realidade do jornal ou do senso comum. A realidade, para a escritora, seria o momento de realização do contato eu/outro — momento sagrado. Quando o eu toca o outro e é por ele tocado, nesse instante toca-se na realidade. Mas às vezes, alerta-nos Clarice, é mais fácil ver o sobrenatural do que tocar na realidade.

Logo na introdução da história a ser narrada, o relato sobre o casal que de repente começa a tentar "viver mais intensamente", Clarice Lispector adverte o leitor:

"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." (71)

Não que os fatos careçam de importância. Ao constatar que aquele homem e aquela mulher estavam casados há 25 anos e não tinham filhos, "já em constatar esse fato, meu pé

afundou dentro". (72)

Nas narrativas de Clarice Lispector não há o que se poderia chamar de momentos privilegiados, simplesmente porque todos os momentos são privilegiados. A ausência de fatos é apenas aparente, pois em cada linha brilha a faca cortante do indizível. Clarice é uma escritora que diz o indizível e, às vezes, o impensável. Seus livros são exercícios e o leitor acompanha desde os primeiros romances — Perto do Coração Selvagem, O Lustre, A Cidade Sitiada — esse processo de aprendizagem que parece se cristalizar em A Paixão Segundo GH. Embora os primeiros romances tenham vida independente, face a A Paixão Segundo GH eles surgem como esboços, como ricos rascunhos do que viria a ganhar consistência e maturidade na trajetória daquele ser cujo nome só conhecemos as iniciais impressas na mala de viagem. Pois no encontro da mulher com a barata, no encontro do humano com o inumano, atinge-se um ponto tal que chegam a ser compreensíveis as ameaças feitas pela escritora no sentido de abandonar a literatura — A Paixão Segundo GH pode ser encarado mesmo como um prenúncio dessa renúncia, além de estampar sem medo face ambígua: a tentativa de abandonar a literatura dentro da própria literatura.

A escritora mergulhou tão fundo na escritura e no esvaziamento do EU que tudo sabe, tudo vê e tudo pode, que uma das implicações possíveis dessa aventura poderia ser a perda do caminho de volta e a adoção do silêncio como expressão. Mas Clarice Lispector sabia como ninguém dizer o silêncio e não precisava silenciar de fato para que o silêncio pudesse falar. A Paixão Segundo GH, mais do que a ameaça do "caminho sem volta", talvez tenha produzido o efeito contrário: a abertura de caminhos e atalhos, a liberação das rédeas e dos cabrestos. O processo de despersonalização vivido por personagem e narrador atinge aqui, talvez, o grau mais elevado. Este livro, portanto, pede uma leitura mais atenta.

GH e A Náusea (73)

A Náusea, romance de Jean Paul Sartre, não se limita a narrar apenas as desventuras do Autodidata — o frequentador assíduo da biblioteca que desejava instruir-se lendo todos os livros lá existentes pela ordem alfabética. Antoine Roquentin, o personagem central, instala-se em Bouville a fim de escrever uma tese sobre Rollebon, aventureiro do século XVIII. No decorrer do livro, que se apresenta sob a forma de diário, o narrador (o próprio Antoine) chega a um impasse e parece não vislumbrar outra saída senão abandonar o projeto. O processo é doloroso: o chão parece fugir-lhe sob os pés, os objetos ganham uma dimensão assustadora, diversa da habitual — o hábito perde enfim a sua força:

"Os objetos não deveriam nos tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim eles tocam — é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos." (74)

Já não era possível escrever uma tese, "o mundo das explicações e das razões não é o da existência" (75). No final do livro, no entanto, o eu é recuperado e tem sua chance de sobrevivência redobrada ante a possibilidade da criação.

Roquentin ouve sempre a mesma música — um "jazz" chamado Some of these Days — e quando o escuta pela última vez, antes de deixar para sempre a cidade, percebe que através da obra de arte a existência pode ser justificada. Escreveria um livro, não um livro de História, diz ele, mas um romance talvez, uma outra coisa — e as pessoas dele se lembrariam, o seu eu estaria a salvo, resgatado:

"Um livro. Um romance. E haveria pessoas que le riam esse romance e diriam: 'Foi Antoine que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafés'. E pensariam em minha vida, como eu penso na dessa negra: como em algo precioso e meio lendário. Um livro. (...) Então, talvez através dele eu pudesse evocar minha vida sem repugnância." (76)

Sartre recupera o eu. Para Roquentin, a experiência da perda é o vazio absoluto, insuportável. A literatura, nesse caso, seria um escudo, uma defesa, um não à perda, ao abismo, ao vazio. Há um outro tipo de escritura, no entanto, que aceita a perda. GH, por exemplo, intensifica a perda prescindindo primeiro da esperança:

"Eu poderia não entender e tu poderias não entender que prescindir da esperança — na verdade significa ação, e hoje. Não, não é destruidor, espera, deixa eu nos entender." (77)

Mais tarde, GH vai prescindir também da beleza, como já havia dispensado a ilusão:

"Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto, se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom." (78)

GH, num percurso inverso ao de Roquentin, alcança enfim a despersonalização total, deixa para trás os acréscimos inúteis e dá de cara com o fantasma do fracasso, fracasso da própria linguagem:

"Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. (...) Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu." (79)

O personagem de Sartre não foi capaz de encarar o vazio. O vazio é insuportável. Conviver com o vazio — seja o vazio de uma página ou tela em branco, seja o vazio da falta de perspectiva, seja o vazio da morte — é insuportável. Esse vazio precisa ser preenchido ou ignorado; tranca-se o vazio, mas ele escapa, rebelde. Constroem-se mil parafernálias de modo a torná-lo invisível. Inútil. Com a ousadia de uma mosca ele se infiltra, se insinua, entra por debaixo da porta. Por que então não encará-lo? De repente, pode-se descobrir que sua face não é assim tão monstruosa. E se for, então será o triunfo do horror. Mas o horror, ele existe. Assim como uma barata. E assim como GH disse sim à barata, é preciso também aceitar o horror.

A aventura na qual GH se lança e é lançada, rumo à despersonalização, ao despojamento do eu, é perceptível também na narrativa que resvala o seu próprio e aparente contrário: a mudez. O narrador também se despoja dos excessos que só atrapalham e quase que se abstém de falar. Já não sabe bem o que diz, já não consegue entender o próprio enunciado — "e então adoro".

Berta Waldman diz que há, no personagem, um movimento que vai do abismo à ascese. Eu diria que há uma traje-

tória que vai do abismo ao abismo mais fundo.

Quando GH prova a barata e percebe em seguida que tal tentativa de fusão com o outro mais outro é acréscimo, desejo de heroísmo, ato excessivo e, por isto, dispensável, não é a plenitude que ela alcança, mas o vazio absoluto, despojamento completo de todo desejo de superação, de transcendência. Berta Waldman reconhece que o processo é interrompido, pois "GH volta de novo para o sistema que tinha transgredido. Mas volta com a revelação da própria natureza, com a revelação de que a condição humana é a paixão de Cristo." (80)

De Joana a Ângela

Se no primeiro romance a escritora já se defrontava com as dúvidas acerca do que seria escrever, narrar — "O principal — incluindo o passado, o presente e o futuro — é que estava viva. Esse o fundo da narrativa. (...) Por que descrever mais do que isso? É certo que lhe aconteciam coisas vindas de fora (...). Mas apenas vinham adensar ou enfraquecer o murmúrio de seu centro. Por que contar fatos e detalhes se nenhum a dominava afinal? E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?" (81) —, com o passar dos anos ela se livra do peso da dúvida e acolhe com alegria os personagens confrontados com verdade doída: vive-se e morre-se, de modo que este "vive-se e morre-se" poderia vir a ser o resumo da obra de Clarice Lispector, se fosse possível resumi-la de fato em uma única frase.

Joana, personagem do romance Perto do Coração Selvagem, cedo compreende que o tempo do relógio "não combina" com o tempo real, vivido; que o tempo do relógio é relativo e varia de duração conforme a intensidade com que a passagem do tempo é vivenciada:

"Se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os minutos em vão." (82)

O narrador, já neste primeiro romance, transforma em fatos os não-acontecimentos. Aquilo que iria para a lata de lixo do romancista-padrão, aqui é reaproveitado pelo narrador. As horas e os dias passam e "nada" acontece exceto o passar; a narrativa é pontuada por uma sucessão de nadas, de trivialidades no entanto preciosas.

E há a inclinação para o mal que em Joana já aparece com força. Como se a bondade açucarada e a beleza fácil fossem excessos que precisassem ser extirpados ou pelo menos extirpadas as camadas de impura gordura a elas afivelada. O mal surge como força mais forte que o bem: "não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões?" (83). Uma vez dissolvida a gordura, pode-se então procurar a bondade.

A adjetivação excessiva de alguns textos de Clarice Lispector também vai de encontro ao que dita o manual. Tanto nas crônicas como nos romances, os adjetivos são usados sem economia. A adjetivação caudalosa, no entanto, não reveste com casca grossa o substantivo; antes, deixa-lhe nu. Vejamos alguns exemplos colhidos das crônicas do Jornal do Brasil: sangue molhado, olhos despenteados, laranjas alaranjadas e calmas, as mais roxas das uvas pretas, silêncio branco, fino fio frio, áspera terra, finos violinos finos, canto avermelhado das cigarras, ódio enxuto, escuridão clara, grosso luxo, arbusto magro, empoeirada tartaruga, osso branco seco, leite branco, água seca.

Mas a adjetivação abundante às vezes cede lugar a um certo despojamento. Pode-se escolher ao acaso um trecho como este de O Lustre e depois compará-lo a uma produção mais tardia:

"A própria sala de jantar, o aposento maior do casarão, estendia-se embaixo de longas sombras úmidas, quase deserta: a pesada mesa de carva-

lho, as cadeiras leves e douradas de uma mobília antiga, uma estante de finas pernas recurvas, o ar rápido nos trincos lustrosos, e um guarda-louça comprido onde translucidamente brilhavam em gritos abafados alguns vidros e cristais adormecidos em poeira." (:84)

No romance seguinte, A Cidade Sitiada, a sala de visitas é assim descrita:

"A estante. A porta. O chão. O ângulo. O relógio. Flor, jarro, chão, veneziana." (85)

Se compararmos esta descrição com a anterior, saltam aos olhos as transformações sofridas no interior da própria escritura. O transbordamento característico de O Lustre, em que cada substantivo vinha acompanhado de um ou mais adjetivos, desaparece neste terceiro romance. A um outro modo de olhar corresponde um outro modo de narrar. Mais impessoal, menos egocêntrico. Plenos ambos da maior força.

Em A Paixão Segundo GH a adjetivação exuberante dá lugar a um outro tipo de excesso — a repetição. As frases outrora pontilhadas pelos mais variados adjetivos, verdadeiros "achados" que contornam os substantivos, emoldurando-os com graça e requinte, agora são duras, secas, repetitivas. É a busca do neutro e do inexpressivo — palavras aliás usadas à exaustão — na qual a narradora se joga. E o que é essa busca senão a tentativa de desfazer-se dos excessos, do brilho fácil e da beleza? O neutro como a expressão do inexpressivo, o grau zero da escritura, como limpeza de terreno, dura e necessária faxina literária e extra-literária, momento de verdade no qual o virtuosismo do autor é deixado de lado. Em A Paixão Segundo GH o adjetivo é deslocado e torna-se substantivo:

"E eu cabia na nudez neutra da mulher da parede. O mesmo neutro, aquele que me havia consumido em perniciososa e ávida alegria, era nesse mesmo neutro que eu agora ouvia outra espécie de alegria contínua de amor. O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana.

Ao menos que eu pudesse fazer a prece verdadeira, e que aos outros e a mim pareceria a cabala de uma magia negra, um murmúrio neutro.

Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas. Sei que, em relação ao humano, essa prece neutra seria uma monstruosidade." (86)

Não se pode afirmar que Clarice Lispector é uma escritora que realiza experimentos com a linguagem. Há, sim, de sua parte, uma ampla e profunda compreensão do ser e do estar. Ao formular essa experiência, ela impregna a linguagem com a força de sua presença.

Pois Clarice está presente em cada linha de seus textos — cartas, crônicas, contos, romances ou pulsações — recuperando, como diz Bento Prado Júnior a respeito de Guimarães Rosa, a Escritura no interior da escrita. Clarice está presente em cada linha de seus textos não como autor, como individualidade, como pessoa exemplar ou personalidade triunfante, ela que nem sequer se reconhecia como escritora e se espantava quando era reconhecida como tal — embora desde sempre não pensasse em ser outra coisa, escrevendo desde os sete anos crônicas sucessivamente recusadas pela seção infantil de um jornal —, mas como alguém que, com modéstia e paciência, ousou enunciar com força, intensamente, a vivência do contato com o outro. Outro que nunca é estigmatizado com o sinal negativo da diferença, mas aco-

lhido com medo e assombro, com carinho e desprendimento, por quem teve a capacidade de ver no outro um igual, por mais outro que fosse.

Não que a escritora se desnude e ouse tirar a máscara. Ao contrário, ela mostra a máscara — a máscara de escritor, a "persona", como diz Benedito Nunes — e mostrá-la é um modo de desnudar-se, de dela se livrar.

Talvez não seja pertinente falar em evolução — palavra pesada, "carregada" —, mas lendo os livros de Clarice Lispector em ordem cronológica, pode-se acompanhar o movimento da escritura como um lento e profundo e assombroso desnudamento da própria escritura. O que se insinua no primeiro romance — Perto do Coração Selvagem — transparece cristalinamente a partir sobretudo de A Paixão Segundo GH e prossegue em vertiginoso processo através de Água Viva (que carece até mesmo de história e personagem), A Hora da Estrela e Um Sopro de Vida, livro póstumo.

A cada livro os personagens parecem estar vivenciando um rito de passagem. No início de forma um tanto velada para depois ir se explicitando cada vez mais.

Joana, Virgínia, Lucrecia, já tiveram de se haver, atabalhoadamente ou não, com dura verdade: a verdade doída da existência se fazendo ao sabor do acaso ou do destino.

Martim, o protagonista de A Maçã no Escuro, o quarto romance da escritora, ao experimentar o "poder de um ato", inaugura uma vida despida de todo o entulho do passado e de todo peso do futuro que, sorrateiramente, molda o presente, aprisionando-o. Libertar-se do passado e do futuro é aderir ao presente, é viver no agora sem a promessa da felicidade, mas com felicidade realizada. Viver no presente é viver de tal modo que o futuro não se veja ameaçado nem o passado renegado. Viver no presente é viver em harmonia com o passado e o futuro — é viver em harmonia com o tempo, é viver no tempo.

O acontecimento em A Maçã no Escuro é a perda da

linguagem dos outros. Martim desaprende a falar e, mais que isso, dispensa com o ato inaugural (e o ato inaugural é um ato de violência), as armadilhas impostas pelo pensamento. O homem, que desaprendera a falar, recusa-se agora a pensar. É preciso começar do zero, tanto é que Martim, ao iniciar sua peregrinação sem rumo definido, intui que aquele deveria ser um dia de domingo — o primeiro dia, enfim. A máxima de Descartes é descartada pelo personagem. A existência não está subordinada ao pensamento; ao contrário, este impede o pleno despertar daquela:

"Essa cautela que uma pessoa tem de transformar a coisa em algo comparável e então abordável, e só a partir desse momento de segurança, olha e se permite ver porque infelizmente já será tarde demais para não compreender — essa precaução Martim a perdera. E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro.

Que era inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria."

(87)

Mas Martim não silencia. Sozinho, prega para as pedras — um pouco vesgas, com "rosto calmo de criança" — um tocante sermão. E experimenta aí, no contato com auditório singular, a potência do discurso, as manhas e artimanhas de quem se serve da palavra para convencer. No momento do discurso a verdade se faz, se constrói, e passa então a valer. Martim percebe o jogo sem, no entanto, deixar de utilizar os recursos da retórica. Para melhor persuadir e envolver as pedras, fala de si próprio na terceira pessoa. E experimenta ainda a verdade e o fracasso de quem a maneja com alguma perfeição e pulcritude, buscando trazer à tona coisas que verdadeiramente, Martim não sabe e

tifício: estava comprando um público. No entanto, enredado no próprio discurso, ele se deixa contaminar por momentos de profunda verdade:

"E mesmo — quando se atingia certo grau muito intenso de cansaço, como se tirássemos os sapatos, subitamente descortinava-se o mundo inteiro à frente. E mesmo uma vez ou outra — talvez porque se tivesse aberto a porta errada — entendia-se!" (88),

conta o homem às pedras pedaços de sua vida passada, anterior ao "grande pulo cego".

A Maçã no Escuro é o primeiro romance onde desfilam personagens secundários mais longamente desenvolvidos — Vitória e Ermelinda — e também o primeiro em que o personagem principal é um homem. Clarice Lispector aceita aí mais um desafio e, a seu modo, passa a dominar com mais consistência o gênero.

Quando seria de se esperar um domínio cada vez mais completo, o escritor recua. E, se recua, avança por outra vereda. Pois se com o correr dos romances personagens e "situações" desaparecem, então o que se vê é o descortínio pleno da própria escritura. E esse descortínio é fruto de uma transformação no processo, de uma trajetória que vai se desenhando ao correr dos textos.

No entanto, com A Hora da Estrela, Clarice Lispector retoma o personagem na figura de Macabéa. Mas é uma retomada em outro patamar, pois junto de Macabéa, o outro personagem a monopolizar a narrativa é o próprio autor: Rodrigo S.M., máscara do escritor duplamente despersonalizado. O narrador é também construção, e ora se confunde, ora se destaca do "verdadeiro" narrador. Mas nesse ponto já nem cabe mais insistir na

distinção entre falso e verdadeiro.

Se fosse feito um "inventário" dos temas ou palavras mais freqüentes nos textos de Clarice Lispector, a "doçura" certamente ocuparia um lugar privilegiado. E talvez nem seja pertinente citar a doçura como tema ou palavra mais usada. Não. A doçura aparece mais como um estado. Quando menos se espera ela invade a cena, o personagem e a escritura.

"Na manhã seguinte uma folha despregou-se de uma árvore alta e durante enormes minutos planou no ar até repousar na terra. Virgínia não compreendia donde vinha a doçura: o chão era negro e coberto de folhas secas, donde então vinha a doçura?" (89)

"Enquanto Lucas fitava a linha já apagada do horizonte, Lucrécia passou a examiná-la com tanta doçura que se perdia de si." (90)

"Enquanto contava o troco, batia os dentes projetando o queixo para a frente, entregando-se um instante à doçura da velhice." (91)

"De repente, a mulher desviou o rosto: é que os olhos do macaco tinham um véu branco gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho (...)" (92)

"O coração do homem cedeu difícil, ele não conseguiu engolir a saliva, uma doçura extremamente dolorosa amoleceu-o." (93)

"No que é verdade, há o perigo de se começar a falar alto, e, afinal, só a doçura é potência, Martim estava co

meçando a saber disso." (94)

"O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância." (95)

"Era de uma tal delicadeza de ossos. De uma tal extrema doçura. Mais que olhos, o olhar era arredondado." (96)

"Dor? Nenhuma. Nenhum sinal de lágrimas e nenhum suor. Sal nenhum. Só uma doçura pesada: como a da casca lenta dos elefantes de couro ressequido." (97)

"O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma bênção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez." (98)

"Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas." (99)

"Só uma doçura me possui: a convivência com o mundo." (100)

"O trigo está maduro: o pão é repartido. Mas repartido com doçura? É importante saber." (101)

"Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro. Tudo numa só vertigem. E a doçura é tanta que faz insuportável cócega na alma." (102)

"Não devo esquecer a modéstia franciscana da doçura de um passarinho." (103)

Doçura talvez seja não apenas uma palavra-chave, mas uma das chaves por onde se pode abrir caminho e avançar por entre o texto de Clarice Lispector. Se o leitor também não se deixar envolver pela onda de doçura o texto não flui, emperra, e o leitor só pescará do texto o resultado, e verá, da onda inteira, somente a espuma branca e crespa como se fosse um ponto final. O movimento, esse se perderá.

Dos tantos animais que povoam os contos, crônicas e romances da escritora, parece que a doçura é a qualidade comum a todos, o que de fato os aproxima. Seja o alheamento estabelecido da galinha, seja o olhar de doces prostitutas dos macacos, seja a entrega sem freios do cão àquele que o recebe, seja a fragilidade viva das aves — a ema que afunda os saltos dos sapatos na lama, o pinto que pia, o pardal que se debate em asas — seja o olhar de noiva da barata, "uma noiva de pretas jóias", seja a inocência tola da girafa ("virgem de tranças recém-cortadas"), seja a existência redonda de pura carne do hipopótamo, seja a "bondade de velho" do elefante (pois se com uma pata poderia esmagar, mas não esmaga), seja a paciência do camelo de "grandes cílios empoeirados", o reino animal surge em Clarice Lispector como mais uma das doçuras de Deus, como mais uma manifestação muda do que apenas existe e no entanto ignora a própria condição — daí a doçura maior.

Revelada a doçura, revela-se ainda o que há de comum entre a obra de Clarice Lispector e a de um outro grande escritor: Guimarães Rosa. Pois um dos elos que unem obras aparentemente tão diferentes é a doçura que delas se irradia. Tanto é que quando GH vê a barata como "noiva de pretas jóias", o leitor desarmado sussura: mas isto é Guimarães Rosa. E depois descobre que a semelhança não repousa apenas numa questão de linguagem, de técnica narrativa, mas em algo mais simples e mais fundo e no entanto quase inalcançável, quase intangível, que é a rendição à doçura tantas vezes difícil e tantas vezes velada do mundo.

Ao se deixar levar pela doçura, Clarice Lispector

jamais perde de vista o horizonte de sua busca pela objetividade. A doçura, essa inunda a escrita, transborda, e a objetividade surge como meta a ser alcançada. Meta que só pode vir a ser atingida com a despersonalização do sujeito narrador.

A partir do terceiro romance — A Cidade Sitiada — vê-se claramente os traços dessa busca, busca que não abdica jamais da doçura. O romance elege o olhar como personagem principal. Lucrecia olha diretamente as coisas, olha sem individualidade, sem projeção. Um olhar, enfim, que procura fugir da trama da subjetividade. Há no livro um jogo constante de distanciamento/envolvimento entre o que se vê e o que é visto, até que os dois polos acabam por se misturar: já não se sabe mais quem vê e quem é visto. Envolvimento/distanciamento presentes, por exemplo, num Cézanne. Clarice Lispector afirmaria, anos mais tarde, que tenta pintar com palavras. "Ver as coisas é que eram as coisas". Pois é preciso estar embebido pela "coisa" para que ela possa se manifestar através de um canal que não obstrua a passagem.

O Autor ensaia, então, uma vez mais, com humildade, a própria retirada. Com amor obstinado ao que existe e ao que é. O escritor não domina: submete-se ao "real" com trabalho e disciplina. Diz a coisa sem que o seu sentimento se sobreponha à própria coisa. Pois, no mais das vezes, no desejo de ultrapassar a "coisa", acaba-se passando por cima dela, como o fotógrafo que, ao tirar o retrato de determinado modelo, preocupa-se acima de tudo em exprimir o que ele — fotógrafo — "pensa" sobre o modelo. Ao ter nas mãos o resultado, exclamaria por fim com orgulho alto: eis o meu retrato!

Para escrever, o poeta Rainer Maria Rilke aprendeu a ver. Com os próprios olhos, com Rodin, com Cézanne. Para escrever A Cidade Sitiada, Clarice Lispector aprendeu a ver com os olhos de Lucrecia Neves:

"Oh, ela vivera de uma história muito maior que a sua. Como se limitar à própria história se lá estava a torre da usina? Essa verdade feita de poder olhar." (104)

Com Clarice Lispector aprendemos que objetividade e doçura podem conviver, que uma não acarreta a morte da outra. Clarice nos ensina que a busca da objetividade não significa, como tantas vezes se pensa, domar o "real", mas ser por ele domado. Objetividade pressupõe amor e submissão ao real. Neste ponto a palavra real ganha outro peso e outra medida e pode enfim dispensar as aspas que um segundo antes a aprisionavam. E dispensar as aspas do real talvez seja um ato de difícil coragem.

A doçura, no entanto, tem a sua contrapartida.

De acordo com Benedito Nunes, em A Paixão Segundo GH sacrifício e sacrilégio se confundem, e a experiência de entrega a "potências cósmicas indiferenciadas" roça dois lados opostos e complementares: um "lado sombrio e diabólico, infernal, e outro luminoso e divino". (105)

Clarice parece intuir o perigo e teme ir longe de mais tal cavalo selvagem. Ela sabe que os dois lados — o diabólico e o divino — são faces da mesma moeda e para aceder a um deles, o outro necessariamente emerge. Não há escolha possível, a não ser a de acolher o que de bom e de ruim vier dos dois lados: correr perigo ao invés de correr do perigo. Pois até a natureza, até a natureza tem o seu lado maléfico, onde se arrastam ratos, aranhas, escorpiões, caranguejos e baratas velhas. É o que diz o narrador de Água Viva:

"Mas conheci também outra vida ainda. Conheço-a e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto estrelas tre-

mem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. (...) E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa." (106)

O mesmo "perigo" exposto no conto "Onde Estivestes de Noite":

"Um cheiro sufocante de rosas enchia de peso o ar, rosas malditas na sua força de natureza doída, a mesma natureza que inventava as cobras e os ratos e pérolas e crianças — a natureza doída que ora era noite em trevas, ora o dia de luz. (...)

Das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe áspero escorreu-lhe da face até a boca — avidamente ele lambeu os lábios." (107)

Essa orgia frenética e úmida seria o lado avesso da doçura (não o seu oposto), a união consumada entre sacrifício e sacrilégio apontada por Benedito Nunes a respeito de A Paixão Segundo GH, a revelação da face sombria e da face luminosa. O encontro, enfim, entre sagrado e profano: o desabrochar de forças terríveis e desconhecidas do cosmos, forças que se entrecruzam e se entrechocam e se estilhaçam com outras forças também dispersas. Tudo é força: "É que o sobrenatural, divino ou demoníaco, é uma tentação desde o Egito, passando pela Idade Média

até os romances baratos de mistério." (108)

O leitor acompanha os livros de Clarice Lispector, um a um, cronologicamente, e vê a extrema precisão dos passos dados pela escritora em direção ao verdadeiro motivo e tema de sua obra: o estar vivo. Para Clarice este parece ser o fato que realmente importa, o grande acontecimento. No entanto, seja por medo ou falta de habilidade, dele não se fala. É o que constata o narrador de Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres:

"Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é considerado uma gafe." (109)

"De quase tudo o que importa não se sabe falar."
(110)

Onde parece haver um acordo tácito para que se façam calar os "assuntos proibidos", começa a se fazer ouvir o murmúrio de uma voz que diz o interdito. Até mesmo quando silêncio, a voz acaba tocando direto no nervo.

É o que acontece num conto chamado "O Morto no Mar da Urca" (111). Trata-se na verdade de uma história que não se conta. Clarice Lispector, mais uma vez, recusa-se a assumir o posto de escritor, daquele que, a partir do nada ou de algo muito tênue, cria, inventa, imagina, faz literatura. Eis o enredo: uma mulher vai à casa de sua costureira, na Urca, provar o vestido que mandara fazer. Ao chegar lá, d. Lourdes, a costureira, lhe diz: "morreu um homem no mar, olhe os bombeiros". A partir

daí o silêncio se instaura. Há pane. O narrador ainda esboça uma tentativa para contornar e preencher o silêncio:

"Vou contar uma história: era uma vez um rapaz novo ainda que gostava de banho de mar. Daí, ele foi numa manhã de quarta-feira para a Urca."

Mas a história não avança; tropeça, emperra:

"Mas e o rapaz? e sua história? Capaz de ser estudante. Nunca saberei. Fiquei apenas olhando o mar e o casario. Dona Lourdes imperturbável, perguntando se apertava mais na cintura. Eu disse que sim, que cintura é para se ver apertada. Mas estava atônita. Atônita no meu vestido lindo."

Quanto à "história", esta não poderá jamais ser contada. Diante da impossibilidade o escritor emudece. Quem fala é a mulher que vai à Urca provar o vestido: "Só se deve ir à Urca para provar vestido alegre."

A partir de A Paixão Segundo GH, que começa e termina com seis travessões, os livros de Clarice Lispector perdem totalmente a noção de tempo comum ao gênero romance: já não têm começo, meio e fim, nem são estruturados de modo que ganhem arbitrariamente essa forma. Os textos agora obedecem a um fluxo contínuo. Os textos literalmente respiram. Tanto é que Uma Aprendizagem... começa com uma vírgula — ",estando tão ocupada, viera das compras de casa..." — e termina com um sinal de dois pontos — "— Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:". Água Viva, o "romance" posterior, publicado em 1973, termina com as seguintes palavras: "o que escrevo continua e estou enfeitiçada".

Clarice Lispector vale-se dos sinais de pontuação para mostrar que o texto continua a circular para além do livro, como uma "onda de amor". Todo o trabalho do escritor reside agora no "esforço humano" de "engatar" na onda e fazê-la circular. O texto passa a ser um pequeno recorte, um pequeno fluxo inserido no fluxo maior. Ele não começa nem termina — circula, está no ar, e se por um acaso materializou-se nas páginas de um livro é porque o movimento, naquele espaço de tempo, tornou-se necessário.

Romance, conto, crônica, ficção — cada vez com mais força essas catalogações deixam de fazer sentido. Num conto intitulado "O Relatório da Coisa", a "coisa" a que se refere o título é um relógio:

"Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um determinado relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa." (112)

Mais adiante, o narrador acrescenta:

"Este é um relatório. Sveglia não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório." (113)

Sveglia, no caso, é a marca do relógio, palavra que, aos poucos, vai ganhando o estatuto de substantivo:

"O relógio de que falo é eletrônico e tem despertador. A marca é Sveglia, o que quer dizer 'acorda'. Acorda para o quê, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante." (114)

Páginas adiante, Sveglia já se metamorfoseou em entidade independente:

"Eu passei cinco anos sem me gripar: isso é Sveglia." (115);

e o "relatório da coisa", cujo centro aparentemente seria o relógio, também se metamorfoseou: fala-se de "tudo", menos do relógio inicial. Pois não é do relógio que a narrativa se ocupa, mas do tempo, e no tempo "tudo" cabe. Ao contar casos sobrenaturais, casos de pessoas enfermas que misteriosamente se curaram, o narrador afirma:

"Isso tem a ver com Sveglia. Não sei como. Mas que tem, tem." (116)

Nem conto, nem romance: transmissão. A escritura de Clarice é pura transmissão — circula, está no ar, se irradia e se expande através da "onda de amor". Não se trata de pegar ou largar a "transmissão": é-se por ela captado, capturado. E o texto transmuda-se então em corrente elétrica.

Sveglia não apenas se transforma em substantivo, mas em substantivo vivo. A "coisa" começa a respirar, a se mover. No final do relato, volta o tema tantas vezes abordado pela romancista: a própria escritura:

"Já queria poder escrever uma história: um conto ou romance ou transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios?" (117)

Essas dúvidas não deixam de ser partilhadas com Benedito Nunes, nas palavras que encerram o belíssimo estudo da obra de Clarice Lispector — de Perto do Coração Selvagem a Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres — por ele realizado:

"Depois de A Paixão Segundo GH e Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (...) o romance de Clarice Lispector passa a ser uma interrogação. Mas com certeza a narrativa continuará sendo aquilo que os contos confirmam: o desdobramento do sujeito que narra. Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao Eu sem máscara, tendo como horizonte — existencial e místico, mas não mítico — a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa."
(118)

O que veio depois foi exatamente Água Viva, esse livro guiado pelo "atrás do atrás do pensamento", onde Clarice Lispector parece responder e corresponder às expectativas de Benedito Nunes. O "acontecimento" neste romance, que nem é classificado como tal, é o desaparecimento radical de toda sombra que ainda se projetava sobre a escritura ou sobre aquilo que se imaginava ser uma obra de ficção. "Criar não é imaginação", já nos dizia GH. Então que o personagem seja a própria escritura e a tentativa de, através dela, se "tocar na realidade". Personagens não há mais; situações tampouco, pelo menos como as dispostas no romance tradicional: uma sucessão de eventos que formam a trama.

No entanto, "é com uma alegria tão profunda", diz a narradora de Água Viva ao iniciar o seu relato, uma espécie de carta destinada a um interlocutor também sem nome e sem rosto. Sabe-se que quem narra é uma pintora que, ao sentir "necessi-

dade de palavras", substitui pincel e tintas pela escritura. Mas ao empreender a aventura, ela adverte: "Este não é um livro porque não é assim que se escreve". O acontecimento é não só a própria escritura, mas a tentativa de captar e aprofundar e prolongar o instante.

Água Viva é o segundo romance de Clarice escrito na primeira pessoa: o outro havia sido A Paixão Segundo GH. Mas o eu que aqui se expressa, a exemplo de GH, não é o EU que toma e doma a palavra:

"E se eu digo 'eu' é porque não ousa dizer 'tu', ou 'nós' ou 'uma pessoa'. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu." (119)

E esse eu que fala lida com a matéria-prima: a palavra?, a vida?, a palavra viva?, o neutro?, o it?

Água Viva é de curta extensão. Poucas páginas condensadas vibrando da mais larga vibração — tempestade tremenda de palavras que se entrechocam, frases longas escassamente virguladas entremeadas por outras mais curtas, mais nervosas. E o mais curioso é que a narração não se prende ao que se passou, mas ao agora, ao que está se passando no momento mesmo da narração. Tarefa fadada ao fracasso, pois ao apropriar-se do "instante-já", este imediatamente se transforma em passado. A narradora, no entanto, não se atrapalha: "Mais que um instante, quero o seu fluxo." (120)

O texto fluindo ao sabor do acaso e do instante seria ainda exercitado em Um Sopro de Vida:

"Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo." (121)

"Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário? Só sei de uma coisa: neste momento estou escrevendo: 'neste momento' é coisa rara porque só às vezes piso com os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro. E fico sem nada." (122)

Como se vê, uma concepção do ato de escrever totalmente diferente da de Autran Dourado. O contista afirma:

"Aliás, o escritor escreve sobre o passado. Quem escreve sobre o presente é o jornalista." (citação extraída de O Conto Brasileiro Contemporâneo, org. Alfredo Bosi, p.10)

No entanto, a frase acima transcrita poderia ser invertida sem que o seu significado deixasse de ser verdadeiro. Poder-se-ia dizer então que o jornalista escreve sobre o passado (pois fato é passado) e o escritor sobre o presente, se considerarmos que a dimensão atemporal da escritura "situa" o texto no presente, qualquer que seja ele. Poder-se-ia ainda abolir da frase o sobre: o escritor, assim, não escreveria sobre o presente, mas escreveria o presente, do presente. Quanto ao jornalista, embora preso ao fato, ao que se passou, ele o presentifica ou não através da palavra, tema anteriormente abordado neste trabalho. De qualquer forma, vale registrar que a divisão entre jornalismo e literatura enfatizada aqui por Autran Dourado, vai aos poucos sendo derrubada, ou pelo menos abaladas suas paredes.

Em Água Viva há ainda um trecho que remete diretamente à relação entre escritor e jornalista. O texto também foi publicado com algumas variações na coluna do Jornal do Brasil com o título de "Eu Tomo Conta do Mundo":

"Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinteï em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. Eu a olho.

Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não se ganha por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima.

Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida.

Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um

mínimo de folha. O que não impede que cada uma comunique alguma coisa à que vier em direção oposta. Formiga e abelha já não são it. São elas.

Li o livro sobre as abelhas e desde então tomo conta sobretudo da rainha-mãe. As abelhas voam e lidam com flores. É banal? Isto eu mesma constatei. Faz parte do trabalho registrar o óbvio. Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escape se eu não tomar cuidado. Por exemplo: cabe senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico e sentimentos de sexo. Agora não encontro uma só formiga para olhar. Que não houve matança eu sei porque senão já teria sabido.

Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que apareça uma formiga.

Só não encontrei ainda a quem prestar contas."

(123)

Clarice Lispector toma conta do mundo não como escritor, nem como jornalista, assim como não encarna o outro para escrever um livro, contar uma história. Ao incumbir-se dessas funções, fica simplesmente sabendo "como é o mundo".

Se folhearmos antigos manuais que se ocupam das características indispensáveis ao ofício do jornalista, veremos que uma delas é o manter-se atento, mesmo quando fora das horas de trabalho. A atividade jornalística exigiria do jornalista esta disposição e disponibilidade, esta entrega sem reservas aos chamados às vezes silenciosos dos fatos do mundo. É uma visão romântica da profissão, mas não de todo ultrapassada. Com a palavra, o "Manual Geral da Redação" da Folha de S.Paulo:

"Livros, cinema, viagens etc. são pontes entre o jornalista e o mundo do qual ele não pode isolar-se. Observar cada detalhe à sua volta, conversar com pessoas diferentes e fazer perguntas — aos outros e a si mesmo — mesmo quando não está trabalhando são hábitos que o jornalista deve cultivar."

(verbete Contato com o Mundo, p.25)

"Mesmo quando não está em horário de trabalho, o jornalista está investido do mandato que lhe é delegado pelo jornal e este pelos leitores (...). Se tiver conhecimento de algum interesse jornalístico, deve comunicá-lo ao jornal; se presenciar alguma ameaça ou violação de direitos, deve intervir, anunciando sua condição de jornalista.

Estando ou não em missão jornalística, os jornalistas são os olhos e os ouvidos do leitor."

(verbete Fora de Serviço, p.42)

"No trabalho de campo, o repórter deve colher depoimentos, se possível contraditórios, anotar cuidadosamente nomes e números; sentir o ambiente. Não somente a visão e a audição, mas também os demais sentidos podem ser eventualmente úteis no trabalho do repórter. Essa coleta de dados deve ser realizada com todo o rigor: a qualidade do texto final depende, em grande parte, disso."

(verbete Reportagem - trecho, p.74)

Movida por "curiosidade intensa", Clarice não toma conta do mundo enfatizando sua condição de escritora ou

de jornalista; tampouco se julga credenciada a ser os olhos e os ouvidos do leitor ou a cumprir um mandato delegado seja lá por qual instância. Há incumbência, sim, mas uma incumbência que a leva, em primeiro lugar, a tomar conta daquilo que "não tem interesse". Tomar conta do mundo, diz Clarice, é atividade estafante, dá muito trabalho, embora dinheiro não se ganhe por isso. A tarefa exige até mesmo o registro do óbvio: "as abelhas voam e lidam com flores. É banal?"

Clarice Lispector não se vê incumbida da missão especial reservada àqueles que podem e fazem. É nesse sentido que ela afirma que o "fato social" lhe escapa enquanto escritora. Ela não consegue se "aproximar de um modo 'literário' (isto é, transformado na veemência da arte) da 'coisa social'." Esta "incapacidade", mais uma vez, decorre do fato de a romancista não se colocar na posição de "escritor" e não se sentir por isso mais ou menos responsável pelo "estado de coisas" do que qualquer pessoa. Quando ela fala do "fato social", fala do lugar anônimo, lugar ocupado por "qualquer um" e capta uma "realidade mais delicada".

É deste lugar anônimo que se ouve a voz que fala em "Tentativas de Descrever Sutilezas" (124). O texto é quase uma crítica de dança, crítica das mais belas. A escritora, no entanto, não analisa o espetáculo com o ar sábio do crítico, mas como um espectador que vê e se permite olhar. E nenhum detalhe ali é deixado de lado. Desde a atmosfera do espetáculo — a platéia gorda e branca, os movimentos dos corpos, os músicos, a música monótona e inebriante, o canto leve "inventado apenas pela garganta" — até a nota sobre os nomes dos dançarinos, nomes que "fazem bem à boca". A finura das observações transporta o leitor que acaba por também fruir aquela dança suave: "Até que, de tanto olhar, compreendo especiarias, galeões, perfume de canela, e a importância dos rios se revela (...)"

A Hora da Estrela é um dos momentos mais singulares na obra singular de Clarice Lispector. Último romance publicado ainda em vida, escrito concomitantemente a Um Sopro de Vida, a escritora retoma a figura do personagem e a tentativa de narrar acontecimentos, procedimento que abandonara nos livros anteriores.

Mas se A Hora da Estrela, pelo seu caráter metalinguístico, é classificado pelo crítico Italo Moriconi Jr (125) como pertencente a uma tradição da vanguarda do século XX, haveria tantos outros pontos que o distanciariam desta tradição. Pois ao questionar a ilusão de verdade presente no texto de ficção, a escritora atinge um ponto que ultrapassa de muito o mero questionamento, e o leitor se vê às voltas não apenas com o inusitado do texto desmascarando o próprio texto, mas com a vida brotando viva das páginas impressas. O leitor enfim entra em "contato com a tessitura de viver" (126), o que é muito mais ou menos — dependendo do ângulo focado — do que simplesmente pertencer à vanguarda do século XX.

A metalinguagem aqui não é somente efeito literário, truque com o qual o escritor desarma o leitor através do distanciamento crítico: "não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira" (127). O leitor acaba de qualquer forma envolvido com o personagem. A metalinguagem no caso reflete mais o estilhaçamento, o dilaceramento do sujeito narrador, mais a agonia do dono do Verbo do que a sua ascensão. O autor não interfere deliberadamente na narrativa a fim de chocar ou desautomatizar o leitor; é ele, autor, que se encontra em estado de choque. Há que se anotar também que o sujeito que narra e intervém na narrativa — Rodrigo S. M. — é tão verdadeiro ou falso quanto Macabéa, é tão personagem quanto o personagem.

"A história — determino com falso livre arbítrio — vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.. Relato antigo, este, pois não quero ser moderno e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e 'gran finale' seguido de silêncio e de chuva caindo." (128)

Neste romance "convencional", com começo, meio e "gran finale", Clarice Lispector recupera não só a figura do personagem — ausente, por exemplo, em Água Viva — como pela primeira vez reconhece o poder dos fatos:

"Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura — fatos são pedras duras e agir está-me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir." (129)

O narrador, para aderir aos fatos, faz então voto de pobreza. Recusa-se a se valer de "adjetivos esplendorosos", "substantivos carnudos" ou "verbos esguios". Não mais termos suculentos. O confronto agora é com os fatos — e fatos sem literatura —, com a realidade. Como no jornalismo.

Deseja-se relatar as fracas aventuras de uma nordestina vivendo numa cidade feita contra ela. Mas a primeira dúvida logo se impõe: como não se deixar cair em tentação e livrar-se do perigo do "meloso", do "lacrimejar piegas"? — pergunta fundamentalmente jornalística também. A narrativa será exterior e explícita, um "relatório frio" — outro mandamento a ser seguido pelo repórter. Outra dificuldade: a história a ser contada é pobre, sem atrativos, as informações são escassas, o material disponível é "parco e singelo demais", queixa-se Rodrigo S.M. —

a realidade enfim carece de "glamour".

O personagem-escritor tem medo e desconversa:

"Como escrevo?"

"Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços es-
pelhados."

"E se for triste a minha narrativa?" (130)

O jornalista, no entanto, não se permite formular essas perguntas intensas. Perguntar-se seria admitir — e acolher — o fracasso. Perguntar-se seria desenhar com o próprio punho o fio da suspeita. Perguntar-se seria o mergulho na escu-
ridão. Perguntar-se seria agasalhar o desconforto sem no entanto transformá-lo em conforto. E o desconforto por fim afoito se alo-
jaria — perigo à vista.

A vida miúda de Macabéa é exposta com riqueza de detalhes, detalhes que revelam o desconcertante desamparo de um ser sem voz mas que, através da escritura de Clarice, através do narrador Rodrigo S.M., toma a palavra e pode enfim se fazer ou-
vir.

Macabéa entra em cena e o autor a abandona. Macabéa só entra em cena quando o autor a abandona. A ambigüidade da frase é proposital: o autor abandona a cena e a personagem que, entregue a si mesma, solitária, vem ao mundo em dolorido parto.

A Hora da Estrela poderia ainda ser lido como "ma-
nual" de metodologia. Que método revela o manual? O método de aproximação do sujeito que vai narrar a história em direção ao objeto da narrativa — Macabéa. Sujeito que, ao narrar, narra-se também a si próprio.

Num texto dessa natureza, o mundo já não seria uma espécie de bexiga que o autor infla a seu modo, dando-lhe a forma e o tamanho que lhe convém; ao contrário, o "autor", esva-

ziado, recebe o sopro do mundo, sopro de vida que o anima.

Da mesma forma que o personagem por ele criado, o "autor" também vem ao mundo em dolorido parto despido, no entanto, das vestes de Autor, pois o seu trabalho consiste, acima de tudo, em ouvir e acolher as vozes que ele consegue captar. E quanto mais esvaziado ele estiver das vozes esquizofrênicas que brigam entre si em mórbidos e múltiplos diálogos — vozes que buscam a fama, o reconhecimento, a admiração — mais será capaz de ouvir sons que o encantem, cantos de sereia que o farão esquecer-se e perder-se de si mesmo.

A própria Clarice revela que, em sua infância, acreditava que livros nascessem como árvores a pássaros, sendo desnecessária a figura do Autor.

À semelhança de um pintor, Clarice Lispector experimenta "soluções" a cada livro escrito. Ela exercita não apenas novas técnicas, mas abordagens outras. Incansável, tateia, toca, explora, arrisca pinceladas, tenta cores e relevos sem, no entanto, abandonar o seu centro: ela esboça variações em torno do mesmo tema, já que todos os livros têm, afinal, o que se poderia dizer "algo em comum", embora nunca se repitam.

Um Sopro de Vida, livro póstumo, fecha o ciclo. De novo a questão do enfrentamento entre autor/personagem. De novo o face a face com o que se entende por fato. De novo a tentativa de captar o "é da coisa". Mas o tom é outro: mais sombrio, mais agoniado. Há maior urgência também e mudança de movimento no sentido musical do termo: se Água Viva é allegro, Um Sopro de Vida é adagio.

Ângela Pralini — mais um interlocutor do autor, um duplo do autor do que personagem propriamente dito — tem vida independente e começa a andar com as próprias pernas, fato que desconcerta tanto autor quanto leitor. Porque se o Autor escreve um livro, Ângela, com a audácia de um cabrito recém-nascido que ensaia os seus primeiros passos apressados, pequenas corridas logo interrompidas por tombos sucessivos — Ângela escre-

ve um outro. O Autor é personagem, como em A Hora da Estrela, mas o personagem é também autor. A relação entre ambos, contudo, foge da relação criador/criatura. Ângela aproxima-se do Autor que a criou, senta-se a seu lado e chora por ter sido criada. O autor então a consola, revelando-lhe que ele também está na mesma condição que ela, que ele também é criatura. Autor e personagem estão em pé de igualdade, e ambos partilham o mesmo destino, destino comum a todos os homens.

De resto, talvez seja oportuno citar as palavras da própria escritora:

"Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo." (131)

Parte IV

As Crônicas

"(...) O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei de parar, não por causa da falta de palavras, mas porque essas coisas e sobretudo as que eu só pensei e não escrevi, não se usam publicar em jornais." (132)

"Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego.

"Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos.

"Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso nenhum.

"Um jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: certas pessoas achavam meus livros difíceis e no entanto achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal, mesmo quando publico textos mais complicados. Há um texto meu sobre o estado de graça que, pelo próprio assunto, não seria tão comunicável e no entanto soube, para meu espanto, que foi parar até dentro de missal. Que coisa!

"Respondi ao jornalista que a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua

predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque 'jornal é para ser entendido'. Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais — isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo." (133)

Em carta enviada de Berna a uma de suas irmãs, Clarice Lispector diz que, ao escrevê-la, está "com um anzol compridíssimo cuja isca bate no Rio de Janeiro para pescar resposta".(134) Nas crônicas do Jornal do Brasil pode-se ver a mesma isca, o anzol compridíssimo tentando tocar com delicadeza o leitor. Leitor sem rosto, leitor incógnito, destinatário sem nome que o remetente contacta no escuro. Remetente/pescador que se oferece também como isca, tamanha a entrega.

Relação assim afetuosa só pode ser inserida no âmbito da comunicação desde que se leve em conta o significado primeiro da palavra "comunis": tornar comum à comunidade. Significado que se perdeu com o tempo, pois já não é possível — se concordarmos com Walter Benjamin — a circulação de afetos num espaço onde só cabe a solidão do exílio, a solidão de indivíduos isolados na multidão irreconhecível.

Mas se a experiência de sentir-se parte integrante da comunidade se perdeu, não quer dizer que a circulação de afetos esteja para sempre abolida. Se o equilíbrio entre indivíduo e sociedade se rompeu, se não há mais harmonia, então que se fale da experiência da perda; da experiência de quem se vê repentinamente atravessando a porta que conduz ao pesadelo e não apenas ao sonho.

Acordar para o pesadelo pode ser salutar. O convívio com o horror não se dá somente no plano individual: o planeta inteiro agoniza e é a partir dessa agonia que esse mesmo planeta começa a dar sinais de vitalidade. Pois quando a face da

morte se apresenta, pálida, algo acontece. Já não é possível ignorá-la e abre-se a possibilidade de uma maior aproximação com a vida. As crônicas de Clarice conduzem o leitor a essa aproximação.

A produção jornalística de Clarice Lispector, como de resto a totalidade de sua produção, revela o confronto entre o escritor e seu tempo; o embate entre aquele que nunca se coloca acima, mas no tempo, à mercê de seus caprichos e tentáculos. Por isso a leitura de Proust é vital — ele que dedicou uma vida inteira a perscrutar o tempo — como é vital toda e qualquer "literatura" marcada pelo selo da urgência.

Inúmeros os escritores que sondaram a passagem do, no e pelo tempo. Neles mesmos e alhures. Clarice Lispector é um deles — e a qualidade do seu testemunho abre no leitor uma ferida, à semelhança do "punctum" de que falava Barthes ao se referir a certas fotografias que o desconcertavam.

E nada há de unicamente pessoal na enunciação do testemunho: a fronteira entre público e privado já não guarda limites tão definidos. O "fora" e o "dentro" encontram-se, hoje, talvez mais do que nunca, senão em harmonia, pelo menos em constante diálogo. Destruir as barreiras que teimam em colocá-los — o fora e o dentro, o micro e o macro, o sujeito e o objeto — em compartimentos estanques, desbloquear a passagem, foi o que fizeram, com requinte e delicadeza — pois a mão pesada amassa qualquer fio de sutileza —, todos aqueles que se dispuseram a ouvir e enunciar a voz do tempo gravada dentro de si próprios e além. O que resulta desse gesto é uma verdadeira retirada de véus, de tules e entulhos.

Ao leitor cabe tarefa penosa. Pois não basta a constatação de que certos escritores acharam o tempo: é preciso que ele também o encontre por si só, com suas próprias e quem sabe enferrujadas ferramentas, na solidão de uma trajetória que é só dele. Com as lentes que certamente não serão as de Miguelim, verá paisagens outras, acordará para detalhes outros e

aprenderá que mestre verdadeiro é Zaratustra, aquele que não queria seguidores — segui-lo seria seguir-se a si mesmo.

Dupla aprendizagem, trabalho dobrado. Escritor e leitor, cada um a seu tempo, esboçam um movimento em direção àquilo que não é apenas um dado, mas um lance de dados: àquilo que está em constante transformação e movimento e que só poderá ser captado por quem também se dispuser a sair do seu lugar, a perder o chão em busca dos indícios.

Pois se já não é mais possível contar histórias, se a imaginação de que se valem os ficcionistas se esgotou, então a relação que eles estabelecem não apenas com o mundo das palavras, mas com o mundo, entra em colapso.

O mecanismo da linguagem não é somente da linguagem. Se a linguagem resulta como se fosse mecânica é porque agimos como se fôssemos autômatos a cumprir obrigações em série de modo que as expectativas sejam sempre correspondidas: a resposta na ponta da língua, o tom de voz adequado, a expressão ajustada pronta a moldar-se às mais variadas situações, o gesto servil, o sorriso servil, a vida em rebanho, o comentário espirituoso, eternas piadas de pagagaio, os preconceitos prontos a aflorar ao menor estímulo. Vida assim sem viço pede mesmo linguagem sem viço.

Mas o que resta para além da imaginação? Se esse veio secou, se a tarefa não é mais inventar histórias, outro será o contato a ser firmado com o mundo das palavras e com o mundo. Há uma transformação não apenas no estilo literário ou jornalístico — tanto faz — mas no estilo de vida.

As crônicas duraram. Permaneceram. Nas crônicas escritas aos sábados, no que seria uma pausa para a ficção, deu-

se enfim "o acontecimento". Acontecimento, no entanto, diferente daqueles que lemos habitualmente nos jornais: mortes de celebridades, catástrofes, mudanças e atos de governo — acontecimentos que Marguerite Duras chama muito apropriadamente de "pontuais".

Onde terminam os acontecimentos que pontuam as páginas dos jornais começam acontecimentos que só podem ser captados por quem estiver atento aos detalhes e "insignificâncias" do dia-a-dia; desse mesmo dia-a-dia onde vez por outra morre o astro, brilha o astro, cai o governo ou o avião; desse mesmo dia-a-dia onde a enchente desabriga os já mal abrigados, o trombadinha rouba a corrente de ouro e é linchado, o sujeito se corta e assusta os policiais com o sangue que diz estar contaminado; desse mesmo dia-a-dia em que a população enfurecida inceideia o trem eternamente atrasado, em que o desempregado, do alto do edifício, ameaça se jogar (mas que a cena não se repita, pois perde o interesse, o frescor da novidade). Fora esses "acidentes" que a imprensa registra e torna públicos, é como se nada de relevante acontecesse ou só se tornasse relevante enquanto possibilidade de transformar-se em imagem espetacular, de "mundocão".

O próprio tratamento dado a esses acontecimentos pontuais pode ser classificado também de pontual. É o que relata Marguerite Duras ao se referir a uma notícia "trivial": uma família extremamente pobre, depois de ter o fornecimento de água cortado por falta de pagamento, aloja-se sobre os trilhos de uma ferrovia e lá se deixa morrer. O cortador de água diz que a mulher não se defendeu, não lhe pediu que a água não fosse cortada. A história termina aí, diz Duras. Mas para ela o "verdadeiro" acontecimento era outro, acontecimento que os jornalistas não noticiaram: no intervalo entre a visita do cortador de água e o suicídio, a mulher vai a um restaurante. Para Duras, o acontecimento seria as palavras para sempre perdidas que a mulher teria dito aí.

"É nesses momentos que a linguagem atinge sua máxima potência. Seja o que for que ela disse à proprietária do restaurante, suas palavras diziam tudo. (...) Essas palavras, ninguém as guardou."
(135)

Para Duras, a literatura começa quando acaba o jornalismo. Porém, o limite entre os discursos não é assim tão nítido: "o jornalismo só está ligado à literatura quando é exercido de modo passional", diz a escritora. (136). A afirmação de Marguerite Duras pode ser recebida como um novelo pronto a ser desenrolado. Quando ela aproxima ao mesmo tempo que distingue os discursos — o literário e o jornalístico — entra por um atalho que, se seguido, certamente nos conduziria a paragens e paisagens no mínimo surpreendentes. E, mais uma vez, teríamos o tempo por protagonista, pois é na diferença de tempo que se inscrevem as semelhanças e dessemelhanças entre literatura e jornalismo, ou entre romance e crônica.

Pois se há pontos de encontro entre um dizer e outro, não faltam com certeza pontos de confronto. No romance o escritor dispõe de tempo largo e largo espaço ausentes nas crônicas apertadas por entre anúncios e notícias, por entre receitas de como alcançar uma vida mais saudável e mais longa, por entre a lista de filmes, livros, discos, peças de teatro, shows, concertos e exposições "imperdíveis".

A diferença no processo de escritura redundando numa diferença também de resultado, o que leva muitos leitores e escritores a considerarem a crônica como a prima-pobre do romance. A crônica é tida por vezes como um gênero literário "menor", que não ultrapassa a superfície do que toca. Há ocasiões, no entanto, que o trabalho sobre o texto e sobre o mundo narrável descarta todas as camadas do supérfluo e atinge de cheio o essencial, o mínimo que não pode ser dispensado. É o que acontece com Clarice Lispector. Nas crônicas sobre empregadas domésticas e

filhos, o tratamento dado a esses assuntos triviais é tão nobre quanto o concedido aos personagens sem dúvida mais elaborados dos romances.

Clarice não dá importância à literatura, mas aquilo que através dela se manifesta:

"Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar." (137)

No contato mais estreito com o leitor que a crônica aos sábados permite, Clarice Lispector não deixa de enunciar o que mais a toca nas cartas que recebe. Ela não responde propriamente aos leitores, pelo menos do modo como habitualmente se faz. Clarice, ao comentar as cartas, intensifica o contato e traz à luz a figura antes embaçada do leitor que acede, assim, a um espaço privilegiado: o espaço do interlocutor. Clarice Lispector lê o leitor com olhos finos:

"O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade, ele, leitor, é o escritor." (138)

E não é por mero acaso que ela recebe tantas cartas. E são cartas vindas de leitores tocados. O leitor das crônicas entra em contato com o inesperado. Ele perde o hábito de ler com olhos rápidos e se detém no texto que o interpela: es

creve então para o jornal "cartas simples e profundas".

"Sou uma colunista feliz", revela a escritora. "Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito." (139)

Se nos romances e nos contos atinge-se ou busca-se atingir a comunicação profunda consigo próprio e com o leitor, nas crônicas a distância entre um e outro se estreita e a própria escritura se ressent de dessa mudança de registro:

"Basta eu saber que estou escrevendo para o jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo me sentir, o modo de escrever se transforme. Não que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado." (140)

Clarice Lispector, sem deixar de ser "cronista", começa a interrogar os pressupostos que fundam o gênero. Discordando do amigo que a aconselhara a escrever qualquer coisa que lhe passasse pela cabeça, mesmo tolice, Clarice, embora reconheça as diferentes portas de entrada que conduzem ora ao ro-

mance, ora à crônica, não sucumbe à facilidade. Se porventura escrevi tolices, diz ela, foi sem perceber.

Numa de suas primeiras intervenções nas páginas do Jornal do Brasil, Clarice fala da nova experiência:

"Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito." (141)

De início uma questão se impõe para a romancista: ao escrever para o jornal, sem querer ela torna-se mais pessoal, o que em parte a desagrada. Ela poderia escrever sobre o vietcong, como lhe havia sugerido o filho, "mas, de súbito, senti-me impotente, de braços caídos. Pois tudo o que fiz sobre vietcong foi sentir profundamente o massacre e ficar perplexa. E é isso que a maioria de nós faz a respeito: sentir com impotência revolta e tristeza. Essa guerra nos humilha." (142). Além disso, acrescenta, "acho que se escrever sobre o problema da superprodução de café no Brasil terminarei sendo pessoal." (143)

Clarice Lispector revela o que o leitor afinado com o seu texto já adivinhava: escrever é exercício espiritual profundo, um atalho por onde se pode chegar ao "mais amor por tudo".

Embora presa entre as páginas do jornal, a escritora consegue dar à crônica mais do que o ar coloquial que o gênero pede, apesar de às vezes se rebelar consigo própria:

"Por que é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos de dos?" (144)

Apesar da rapidez, da leveza, do ar por demais "pessoal", mesmo quando trata da vida diária — casa, comida, filhos, empregadas domésticas, motoristas de táxi, insônia, amigos, passeios, banhos de mar, lembranças da infância —, confere ao ordinário a aura do extra-ordinário. Do ordinário emergem profundas verdades com a violência seca de um soco. É o que acontece na crônica onde ela imagina estar oferecendo um chá — "quase um chá de senhoras, só que nesse não se falaria de criadas" — a todas as empregadas domésticas que tivera. Elas falaria-
 riam então as frases ditas no passado que ficaram guardadas na memória da patroa. Mas é com assombro que o leitor ouve as frases, frases guardadas com carinho, captadas por ouvidos atentos. Dessas simples frases soltas revelam-se retratos que o leitor reconhece. No entanto, por que o assombro?

"— Pois te desejo muita felicidade — levanta-se uma — desejo que você obtenha tudo o que ninguém pode te dar.

— Quando peço uma coisa — ergue-se a outra — só sei falar rindo muito e pensam que não estou precisando.

— Gosto de filme de caçada. (E foi tudo o que me ficou de uma pessoa inteira.)

— Trivial, não, senhora. Só sei fazer comida de pobre.

— Quando eu morrer, umas pessoas vão ter saudade de mim. Mas só isso.

— Fico com os olhos cheios de lágrimas quando falo com a senhora, deve ser por espiritismo.

— Eu queria folga nos três dias de carnaval, madame, porque chega de donzelice.

— Comida é questão de sal (...)" (145)

O assombro talvez venha do fato de alguém ter guardado frases que no mais das vezes são jogadas fora. O assombro também talvez venha do fato de se sentir tão agudamente aí a "doçura da compaixão". Diz a escritora em outra de suas crônicas:

"Só outra coisa eu conheci tão total e cega e forte como esta minha vontade de me espojar na violência: a doçura da compaixão. Só isto ainda posso tentar pôr no outro lado da balança — pois no primeiro prato está o sangue e o ódio ao sangue que dói." (146)

Nas crônicas para o JB Clarice desvela com generosidade as obsessões, os fantasmas, os temas sempre correntes em sua produção literária propriamente dita. E, mais uma vez, a aventura maior é a própria escritura. São inúmeras as crônicas em que ela aborda a questão primeira que norteia toda a sua obra: o que é escrever? E de dentro de tantas respostas possíveis, respostas que se desdobram em outras perguntas e se estilhaçam nas garras de dúvidas múltiplas jamais esclarecidas, o leitor acompanha de um lugar privilegiado o processo de criação da escritora.

É nas crônicas que Clarice revela o passo a passo da escritura dos contos de Laços de Família. É nas crônicas que ela deixa transparecer o seu corpo-a-corpo com a própria crônica. É nas crônicas que ela responde as cartas dos leitores, as insinuações dos críticos; nas crônicas, realiza entrevistas e fala de seus próprios entrevistadores. Numa dessas ocasiões diz que ao ler a entrevista que havia dado achou-se vulgar, e não

lhe parecia que fosse vulgar. Nas crônicas Clarice Lispector publica ainda várias histórias que posteriormente sairiam em livros: uma delas é "A Atualidade do Ovo e da Galinha", conto considerado "hermético" pelos críticos mas que, por estar no jornal, é recebido com maior facilidade, pois o leitor de jornal, como reconhece a própria escritora, está predisposto a entender tudo.

Mas a distância entre crônica e romance ainda permanece e perturba:

"Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, a até mesmo superficial: o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar.

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem." (147)

A responsabilidade perante a palavra, no entanto, aumenta com a "popularidade" conquistada com a coluna no Jornal do Brasil:

"(...) escrever para um jornal é uma grande experiência que agora renovo, e ser jornalista, como fui e como sou hoje, é uma grande profissão. O contato com o outro através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter. E escrever é um divinizador do ser humano." (148)

Na mesma crônica, onde aliás ela comenta as cartas dos leitores, Clarice Lispector prossegue e reafirma aquilo que diria tantas outras vezes:

"Sinto-me de repente tão responsável. Porque se sempre eu soube usar a palavra — embora às vezes gaguejando — então sou uma criminosa se não disser, mesmo de um modo sem jeito, o que que-reis ouvir de mim. O que será que querem ouvir de mim? Tenho o instrumento na mão e não sei tocá-lo, eis a questão. Que nunca será resolvida. Por falta de coragem? Devo por contenção ao meu amor, devo fingir que não sinto o que sinto: amor pelos outros?" (149)

São visíveis as correspondências entre as palavras de Clarice Lispector acima transcritas e as de Elias Canetti de "O Ofício do Poeta":

"Eu disse que só pode ser poeta quem sente responsabilidade, embora ele talvez faça menos que os outros para comprová-la em ações isoladas. Trata-se de uma responsabilidade para com a vida que se destrói, e não se deve ter vergonha de dizer que essa responsabilidade é alimentada pela compaixão." (150)

Canetti e Clarice nos ensinam que não é pela via do desprezo, do isolamento ou da arrogância que o poeta deverá transitar. E a ausência de responsabilidade perante à palavra, que no "poeta" já é palpável, torna-se marcante também no jornalista; a ausência de responsabilidade perante à palavra é ausência de responsabilidade perante a vida que se destrói.

A Metamorfose

Conta-nos Clarice Lispector que, numa viagem de avião, ao observar uma missionária que também viajava, começa imediatamente a agir como se fosse uma: fala, pensa, respira como missionária. Ouçamos a crônica onde ela relata a experiência e que tem por título "Encarnação Involuntária":

"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-lhe os motivos e perdôo. 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 mesmo.

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 de missionária já me haviam tomado. É com curiosidade, algum deslumbramento e cansaço prévio que sucumbo à vida que vou experimentar por uns dias viver. E com alguma apreensão, do ponto de vista prático: ando agora muito ocupada demais com os meus deveres e prazeres para poder arcar com o peso dessa vida que não conheço — mas cuja tensão evangelical já começo a sentir. No avião mesmo percebo que 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. Agora sou pálida, sem nenhuma pintura nos lábios, tenho o rosto fino e uso aquela espécie de chapéu de missionária.

Quando eu saltar em terra provavelmente já terei esse ar de sofrimento-superado-pela-paz-de-se-ter-uma-missão. E no meu rosto estará impressa a doçura da esperança moral. Porque sobretudo me tornei toda moral. No entanto quando entrei no avião estava tão sadiamente amoral. Estava, não, estou! Grito-me eu em revolta contra os preconceitos da missionária. Inútil: toda minha força está sendo usada para eu conseguir ser frágil. Finjo ler uma revista, enquanto ela lê a Bíblia. Vamos ter uma descida curta em terra. O aeromoço distribui chicletes. E ela cora, mal o rapaz se aproxima.

Em terra sou uma missionária ao vento do aeroporto, seguro minhas imaginárias saias longas e cinzentas contra o despudor do vento. Entendo, ah, como a entendo e ao seu pudor de existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão. Acuso, como a missionariazinha, as saias curtas das mulheres, tentação para os homens. E, quando não entendo, é com o mesmo fanatismo depurado dessa mulher pálida que facilmente cora à aproximação do rapaz que avisa que devemos prosseguir viagem.

Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, se-

não no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações. (...)" (151)

Esse fato aparentemente banal, cômico até, relatado como piada séria pela própria cronista, desvela talvez a qualidade primeira do escritor: a capacidade de ser outro. Sem essa capacidade a paixão sozinha de nada vale: descamba para o sentimentalismo barato, para a grandiloquência, para o sensacionalismo. E no sensacionalismo o fenômeno de "ser outro" encontra-se ausente; nele é impossível o colocar-se no lugar de; nele não cabe compaixão.

Em diversas crônicas Clarice Lispector dá a exata medida da importância desempenhada pelo outro:

"Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu ponto de chegada." (152)

Em outra crônica intitulada "A Experiência Maior", a escritora ultrapassa a difícil barreira da metamorfose e chega do outro lado, onde diferença já não há entre eu e ele:

"Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagos dos outros: e o âmagos dos outros era eu." (153)

Talvez por isso "Menino a Bico de Pena" soe tão verdadeira. A crônica é escrita sob o ponto de vista de um bebê e nela não se sente a mão pesada do adulto, mas o olho ainda destreinado da criança:

"Com esforço e gentileza ele olha pela sala, procura quem a mãe diz que ele está chamando, vira-se e cai para trás. Enquanto chora, vê a sala entortada e refratada pelas lágrimas, o volume branco se aproximando cresce até ele — mãe! — absorve-o com braços fortes, e eis que o menino está bem no alto do ar, bem no quente no bom. O teto está mais perto, agora; a mesa, embaixo. E, como ele não pode mais de cansaço, começa a revirar as pupilas até que estas vão mergulhando na linha do horizonte dos olhos. Fecha-os sobre a última imagem, as grades da cama. Adormece esgotado e sereno." (154)

A capacidade de "ser outro" nada mais é que o fenômeno da metamorfose, tão caro a Elias Canetti. Ele mergulhou profundamente no estudo da metamorfose e, num desses raros e privilegiados e preciosos instantes, relata ao leitor como se manifesta a metamorfose nos bosquímanos, qualidade natural à tribo e hoje irremediavelmente perdida:

"Os bosquímanos sentem a chegada de pessoas que ainda não podem ver ou ouvir. Eles também são capazes de sentir que animais de caça estão se aproximando e descrevem em seu próprio corpo os sinais pelos quais percebem esta aproximação." (155)

Mais adiante, Canetti esclarece o fenômeno vivenciado pela tribo:

"O corpo de um mesmo bosquímano se transforma no corpo de seu pai, de sua mulher, de um avestruz, de uma gazela. (...) Ele pode ser isto ou aqui-

lo, mas isto ou aquilo permanecem separados entre si, porque, entre uma coisa e outra, ele sempre volta a ser ele mesmo." (156)

Segundo Elias Canetti, essa qualidade perdida, é ao poeta que caberia resgatá-la, se nos dias de hoje houvesse poetas de fato. Para Canetti não há. Ele confere ao poeta uma função cuja grandeza e dignidade já foram esquecidas e encontram-se ausentes do nosso tempo; ele atribui ao ofício uma dimensão totalmente distinta da habitual, de modo que, se formos rigorosos como ele deseja, constataremos que muitos dos autodenominados poetas não passam de impostores, pois não sentem o peso da responsabilidade e não se dão conta do poder quase sobrenatural e no entanto concreto que a palavra possui.

E é com espanto feliz que o leitor percebe que, talvez, um dos motivos do seu encantamento em relação ao texto de Clarice Lispector, seja justamente a capacidade da escritora em realizar a metamorfose.

Esta faculdade que para Canetti está perdida, Clarice Lispector a tinha. Se essa aptidão não estivesse suficientemente desenvolvida, ela não poderia jamais ter acolhido Macabéa, ou a velhinha do conto "Feliz Aniversário" — aquela que pede um copo de vinho no final da festa onde se mantivera impassível, num gesto de extrema ousadia e repúdio frente à mediocridade de sua prole —, nem uma outra velhinha, a velha sequinha de "Legião Estrangeira", que parecia não "compreender que estava só no mundo", do modo como acolheu; nem Proust poderia ter "criado" o delicioso personagem Françoise se não tivesse ele próprio sido Françoise, embora sem nunca ter deixado de ser Marcel. Acolher o outro (desde que o outro não seja admitido apenas como aquele que confirme a nossa identidade, pois sendo assim, o outro não passaria de um pálido duplo de nós mesmos), é o desafio.

Podemos afirmar então que Clarice Lispector e Marcel Proust são poetas, se levarmos em conta as belas palavras de Elias Canetti:

"Vejo, assim, no seu exercício constante, em sua necessidade premente de vivenciar seres humanos de toda espécie, mas especialmente aqueles que são menos considerados, na prática desse exercício, irrequieta, não atrofiada ou tolhida por sistema algum, o verdadeiro ofício do poeta."

(157)

No entanto, nestes tempos céleres nos quais reinam os fantasmas da produtividade e da especialização, a faculdade da metamorfose está como nunca abolida da experiência comum. Como ela poderia ser desenvolvida se o tempo de que se dispõe é usado para "ser o que se é" e lapidar a imagem que se construiu de si próprio? Se a "personalidade marcante" se dispusesse a "ser outro", não haveria tempo para ser "ela mesma"; para o sujeito assim convicto, "cheio de si", quantos malefícios isto não acarretaria para a humanidade!

Todos estamos empenhados integralmente na tarefa de sermos nós mesmos. Talvez seja esse o motivo da carência de poetas detectada por Canetti. O escritor deveria possuir então uma outra habilidade além de dominar uma ferramenta — no caso, a língua —: teria de ser ator. Não apenas autor, mas ator. Ator no sentido mais nobre do termo: não aquele que representa um outro, que empresta ao outro a sua personalidade, mas aquele que exercita plenamente o dom atrofiado da metamorfose.

Para ser outro há que se abrir espaço dentro de si. Os espaços internos, contudo, estão ocupados pelo ego de plantão, ego que se planta. Expulsar esse ego vigilante exige mais que boa vontade. Querer apenas não basta. Não há fórmula,

não há receita, não há modelos disponíveis, pois modelos, se existem, não podem ser seguidos à risca. E, no entanto, a tarefa é urgente, é preciso começar a realizá-la e já.

Fatos Marcantes

Nossos anestesiados ouvidos, habituados às afirmações bombásticas da mídia — o leitor e o telespectador, ao lê-las e ouvi-las, sabe que o autor do discurso não fala a sério, sabe que ele está blefando, que está fazendo charme, fazendo pose, tentando irritá-lo ou persuadi-lo, tentando parecer genial ou polêmico — às vezes não conseguem ouvir a verdade de uma enunciação de natureza diversa. É preciso, então, que o ouvido se acostume e acabe por aprender a distinguir o brilho falso do verdadeiro. Iniciada a aprendizagem — que nunca terá fim — a audição um pouco mais treinada vai recuperar e redescobrir sua função primeira: ouvir e apenas ouvir com atenção. E vai se surpreender com isso. Tarefa enganosamente fácil, pois fácil não é passar de um registro de percepção e de recepção a outro. A mídia anestesia o alvo para melhor capturá-lo. E depois a "vítima" já não é capaz de recuperar a agilidade mesmo quando longe de suas garras, e acaba por reduzir tudo ao denominador comum do descaso.

Quando Clarice Lispector afirma que não poderia voltar atrás se passasse muito tempo olhando "Paisagem com Pássaros Amarelos", de Paul Klee, essa afirmação é "pra valer". Quando Elias Canetti diz que palavra é potência, é "pra valer"; quando diz que a guerra se tornou possível pelo uso perverso das palavras e que, portanto, ela, a guerra, poderia ser evitada também por intermédio de palavras, é a sério que ele está falando. Mas quando o telespectador assiste o locutor do Jornal Nacional representando o texto, caprichando nos trejeitos vocais e faciais para melhor convencer, simulando um coquetel que alterna pitadas de pulso firme e simpatia, impassibilidade, emoção contida, calor humano e humor sutil, percebe que se trata de teatro de quinta categoria.

Se é verdade que se pode mesmo impedir a guerra por meio de palavras, então a palavra tudo pode. No entanto, por que o silêncio impotente ante a vida que se destrói? Por que "agimos" como se nada mais pudesse ser feito, como se o aniquilamento fosse inevitável? Palavra é potência. Palavra é ação.

Não basta dizer que o espírito da época já não permite fingimento ou cegueira. Nos momentos mais cruciais vividos pela humanidade, momentos que a História nos conta, impressiona-nos a ingenuidade e desatenção das pessoas que, à beira do precipício, passeiam com a confiança e o alheamento de quem não corre perigo algum. Incorrer no mesmo erro que os habitantes do passado incorreram causa espanto maior. E é muito mais grave a falta quando se percebe que a velocidade do processo, hoje, é infinitamente mais acentuada.

Dar-se conta do processo, seja para tentar quem sabe revertê-lo — se o processo conduzir à morte —, seja para integrar-se a ele para, como se diz, não perder o bonde da história, torna-se questão de sobrevivência. Não se trata apenas de manter-se atualizado, a par dos acontecimentos; não se trata tampouco de aferrar-se a um romantismo que já não cabe e sair por aí disposto a fazer a História e a mudar o rumo dos acontecimentos munidos apenas das melhores intenções possíveis.

E, no entanto, o passo precisa ser dado. Talvez o primeiro passo só possa ser dado quando se perceber que já não há modelos disponíveis e, portanto, garantia alguma. E quando se perceber também que, apesar da falência dos modelos e dos discursos, apesar do mau estado das ferramentas, muros ainda são derrubados. E no momento seguinte à queda, enquanto os escombros são vendidos como "souvenirs", já é outra a urgência que grita.

Às vezes os fatos dizem-nos coisas das mais surpreendentes, coisas que não conseguimos ouvir. E, não os ouvindo,

do, surdos às evidências que pulsam e palpitam — vivas que são — ignoramos os sinais. Fatos são indícios que, embora reduzidos ao "passado", sinalizam para o agora e para o que ainda há de vir. Resta-nos saber diferenciar a real dimensão de um fato. Pois a maioria das notícias publicadas pela imprensa não passa de jogo de intriga entre grupos que disputam lascas mofadas de poder, o que não deixa de ser esclarecedor — vaidade e banditismo expostos como vitrines aos olhos do leitor desavisado.

Mas se a imprensa se ocupasse do que realmente importa, se abrisse suas páginas a acontecimentos marcantes, o leitor estaria muito melhor servido. Fato marcante é aquele que, como o próprio nome sugere, produz marcas; fato marcante serve de marco, de linha divisória entre um estado de coisas e outro; fato marcante é aquele que cristaliza um processo e dá início a um novo.

Se a imprensa faz vista grossa a fatos marcantes e insiste em acolher "notícias" meramente fabricadas, "plantadas", ela não serve ao leitor; ao contrário, presta-lhe grave desserviço. Quando os jornais preenchem os espaços vazios com fotos e matérias que denunciam apenas a pobreza e mesmo a falta de espírito dos que as protagonizam, presta um desserviço ao leitor.

Seria um tanto ingênuo acreditar que a função exclusiva da imprensa é prestar serviço ao leitor. Há outras inúmeras funções que ela cumpre com invulgar desembaraço. Mas servir ao leitor é uma entre outras tarefas e, como tal, não deveria ser relegada a plano tão inferior.

Este discurso que ora se apresenta não pretende julgar uma instituição e condená-la com a sentença de morte. Não se trata disso, pois além de inútil, seria risível o intento. Trata-se apenas de tentar perceber até que ponto estamos ou não atentos ao andamento do processo. Pois não adianta mais

apegar-se a velhas tábuas de salvação: elas apodreceram. Não adianta trocar de máscara: as máscaras caem no instante em que são colocadas e recusam-se a aderir ao rosto. E a nudez do rosto é às vezes mais assombrosa que a própria máscara. Não adianta fechar os olhos ou lavar as mãos: o ar começa a faltar para os de cima e para os de baixo, para os do Norte e para os do Sul, para os do Oriente e para os do Ocidente, para a patroa e para a empregada, para o "bacana" e para o ascensorista, para o crente e para o ateu, para o vilão e para o herói.

Já nem se pode dizer, como antigamente, que estamos todos no mesmo barco, porque o barco, furado, afundou: barco não há mais. Talvez esteja na hora de se dizer a que se veio. Imprensa, Universidade; artistas ou não, jornalistas ou não, escritores ou não; intelectuais ou não e todos aqueles para quem o ar está faltando. Não é mais possível brigar por ninharia, acusar com o dedo em riste este ou aquele agente destruidor, personalizar o conflito. A briga entre Rio de Janeiro e São Paulo, para exemplificar com um caso concreto e nada recente, mas que ganha luzes novas quando menos se espera, é grotesca, e revela a pequenez das partes envolvidas que querem, irônicamente, reivindicar a grandeza para si.

Talvez um bom exercício para o jornalista fosse a tentativa diária de responder sem medo à seguinte indagação: será que o que estou escrevendo é "pra valer"? Outro exercício: aprender com Clarice Lispector a humildade enquanto técnica. A Descoberta do Mundo poderia figurar entre a bibliografia básica dos cursos de jornalismo.

Encontro Renovado

O leitor não saberia viver sem o seu jornal. O jornal é alimento. Mas é um alimento que às vezes causa mal-estar, dor de estômago.

Por outro lado, sai-se da leitura de um Proust, de um Guimarães Rosa, de uma Clarice Lispector, melhor do que se entrou. É impossível que o leitor de Em Busca do Tempo Perdido não se transforme no decorrer mesmo do processo de leitura e não aprenda a, no mínimo, manter-se mais atento. Se nenhuma transformação se der, a "culpa" caberá mais à falta de sensibilidade do leitor do que a alguma eventual "falta" do livro.

Leitura é aprendizagem. A criança aprende a ler para melhor agir e interagir no mundo que a cerca. O analfabeto é visto e provavelmente deve sentir-se como um ser para quem falta algo de muito importante. O adulto já alfabetizado também há de aprender a ler, há que se alfabetizar a cada dia: senão com livros, com a própria vida que lhe é dado viver.

Pode soar um tanto grandiloquente, melodramático e até mesmo infantil recorrer a esse "a vida que se vive", mas não foi precisamente o que fez Marcel Proust na sua obra comvente? Da primeira à última linha Proust nos ensina aquilo que canta a canção popular: "as coisas estão no mundo, só que eu preciso aprender". E, para aprendê-las, há que se escutar dentro e fora de si mesmo o eco por elas causado. E, para aprendê-las, há que se redescobrir o tempo.

O processo de releitura é enriquecedor. O primeiro fato a ser destacado é que toda releitura não deixa de ser também leitura. Uma leitura especial, pois ao sermos surpreendidos pelo que se nos apresenta aos olhos pela segunda, terceira ou quarta vez como se fosse pela primeira, somos invadidos por agradável sensação: a sensação de que não somente é

possível, mas inescapável a mudança.

O desenrolar desta dissertação possibilitou que a releitura da obra de Clarice Lispector na ordem cronológica evidenciasse as transformações não apenas no texto da escritora — o que já seria recebido como uma bênção —, mas também a transformação do próprio leitor em contato com o texto. E a palavra texto é uma palavra feliz. Ela invoca outras como tecido, tessitura, e o imaginário desanda a correr solto com as associações possíveis que vão desde o trabalho refinado da aranha ao não menos refinado da costureira.

E, para ficar em nobre companhia, poderia voltar mais uma vez às páginas do Em Busca... e citar a passagem onde Marcel fala sobre o livro que escreveria como o trabalho modesto de uma costureira:

"(...) pois, pregando aqui e ali uma folha suplementar, eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido." (158)

E é precisamente como uma costureira que Françoise/Celeste, esse personagem sublime que, embora totalmente estranha ao ar literário, soube respirá-lo com grandeza, conserva os manuscritos do patrão — os "papeluchos", como dizia. No filme de Percy Adlon, que leva o nome da camareira de Proust, é comovente o modo como ela recolhe as muitas folhas soltas deixadas pelo escritor e as costura com um requinte que o mais requintado dos editores ou dos literatos talvez não pudesse ter.

Os livros de Clarice Lispector, já um tanto amarrotados pelo manuseio excessivo, alguns cujas páginas não escaparam de muitos e insistentes grifos, rabiscos, frases e às vezes quase folhas inteiras sublinhadas, contam sim uma histó-

ria. A história da própria leitura.

Assim, o que chamava a atenção há pouco mais ou menos de dez anos, agora passa despercebido; e o que antes passava despercebido, é acolhido hoje como revelação. "Como deixei escapar tamanho tesouro?", pergunta-se o leitor surpreso. "O que foi que me tocou neste trecho sublinhado que agora não me diz mais nada?", indaga-se uma vez mais, intrigado. Às vezes a resposta está no próprio texto; às vezes, é preciso que a leitura se interrompa para que possamos achá-la dentro de nós mesmos; às vezes, respostas não há, pelo menos convincentes.

E há ainda o milagre da sobrevivência, sobrevivência da própria escritura que perdura. E se perdura é porque, embora imersa no tempo, é a-temporal. E, sendo atemporal, poderá ainda ser lida mundo afora; e a cada leitura, um sopro de vida a animá-la; e, a cada leitura, uma nova obra se apresenta — encontro renovado.

Não é de fato possível entrar pela segunda vez no mesmo rio.

Notas

- (1) Vincent Van Gogh - Cartas a Theo, p.309/310
- (2) Carlos Drummond de Andrade - Reunião, p.76
- (3) Elias Canetti - A Consciência das Palavras, p.49
- (4) Roland Barthes - Aula, p.12
- (5) _____ O Prazer do Texto, p.37
- (6) Idem, p.37
- (7) Idem, p.84
- (8) Idem, p.59/60
- (9) dos Diários de Anaïs Nin in Escritos de Antonin Artaud, p.166
- (10) Ciro Marcondes Filho - O Discurso Sufocado, p.122
- (11) Henri Bergson - "Introdução à Metafísica", p.20 in Os Pensadores
- (12) Marcel Proust - O Tempo Redescoberto, p.130
- (13) Idem, p.142
- (14) Idem, p.153
- (15) Guimarães Rosa - Campo Geral, p.103
- (16) Carlos Eduardo Lins da Silva - Mil Dias, p.181
- (17) Alberto Dines - O Papel do Jornal, p.96
- (18) Folha de S.Paulo - 4/3/1988
- (19) Walter Benjamin - "Experiência e Pobreza" in Magia, Técnica, Arte e Política, p.115/116
- (20) Oswald de Andrade - "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" in Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, p.10
- (21) Harry Braverman - Trabalho e Capital Monopolista, p.235
- (22) Marguerite Duras - Outside, Nota Introdutória
- (23) Olga Borelli - Esboço para um Possível Retrato, p.75
- (24) Idem, p.70
- (25) Idem, p.69/70
- (26) Idem, p.71
- (27) Idem, p.85
- (28) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.92
- (29) Idem, p.103
- (30) Idem, p.438
- (31) Idem, p.531
- (32) Idem, p.542
- (33) Idem, p.655
- (34) Idem, p.354
- (35) Olga Borelli - Esboço para um Possível Retrato, p.61/62
- (36) Folhetim - 3/8/1986 - "Anch'io Sono Scrittore!", artigo de Leda Tenório da Motta
- (37) Folha de S.Paulo, 28/5/88 - entrevista de Susan Sontag a Jair Rattner
- (38) Berta Waldman - A Paixão Segundo C.L., p.13
- (39) Olga Borelli - Esboço para um Possível Retrato, p.67
- (40) Idem, p.72
- (41) Idem, p.65
- (42) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.191
- (43) Idem, p.206
- (44) Idem, p.230
- (45) Idem, p.390

- (46) Idem, p.419
- (47) Idem, p.686
- (48) "Clarice, Cinco Anos Depois" in Folhetim - 19/12/1982
- (49) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.227
- (50) _____ Perto do Coração Selvagem, p.48/49
- (51) _____ A Descoberta do Mundo, p.641
- (52) F. Nietzsche - A Gaia Ciência, p.62
- (53) Clarice Lispector - "Uma Ira" in Legião Estrangeira
- (54) Benedito Nunes - Leitura de Clarice Lispector, p.145
- (55) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.361
- (56) Idem, p.412/413
- (57) Idem, p.416
- (58) _____ Perto do Coração Selvagem, p.216
- (59) Olga Borelli - Esboço para um Possível Retrato, p.79
- (60) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.604
- (61) Benedito Nunes - Leitura de Clarice Lispector, p.53/54
- (62) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.649
- (63) _____ Laços de Família, p.26
- (64) Idem, p.31
- (65) _____ Perto do Coração Selvagem, p.46/47
- (66) _____ A Paixão Segundo GH, p.59
- (67) _____ A Descoberta do Mundo, p.735
- (68) _____ O Lustre, p.103
- (69) _____ A Descoberta do Mundo, p.119/121
- (70) Idem, p.700
- (71) Idem, p.695
- (72) Idem, p.696
- (73) Sobre as afinidades entre a obra de Clarice Lispector e a de Sartre — A Náusea —, ver Benedito Nunes - Leitura de Clarice Lispector e O Dorso do Tigre
- (74) Jean Paul Sartre - A Náusea, p.25
- (75) Idem, p.196
- (76) Idem, p.267
- (77) Clarice Lispector - A Paixão Segundo GH, p.142
- (78) Idem, p.9
- (79) Idem, p.172
- (80) Berta Waldman - A Paixão Segundo C.L., p.58
- (81) Clarice Lispector - Perto do Coração Selvagem, p.79/80
- (82) Idem, p.14
- (83) Idem, p.17
- (84) _____ O Lustre, p.12
- (85) _____ A Cidade Sitiada, p.93
- (86) _____ A Paixão Segundo GH, p.128 - grifos meus
- (87) _____ A Maçã no Escuro, p.31/32
- (88) Idem, p.41
- (89) _____ O Lustre, p.30
- (90) _____ A Cidade Sitiada, p.151
- (91) _____ Laços de Família, p.92
- (92) Idem, p.148
- (93) _____ A Maçã no Escuro, p.196

- (94) Idem, p.306
- (95) _____ A Legião Estrangeira, p.25
- (96) Idem, p.46
- (97) _____ Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres,
p.23
- (98) Idem, p.44
- (99) _____ Felicidade Clandestina, p.121
- (100) _____ Água Viva, p.40
- (101) Idem, p.43
- (102) _____ Um Sopro de Vida, p.17
- (103) Idem, p.73
- (104) _____ A Cidade Sitiada, p.172
- (105) Benedito Nunes - O Dorso do Tigre, p.101
- (106) Clarice Lispector - Água Viva, p.72
- (107) _____ Onde Estivestes de Noite, p.67
- (108) Idem, p.76
- (109) _____ Uma Aprendizagem..., p.50
- (110) Idem, p.109
- (111) _____ Onde Estivestes de Noite, p.102
- (112) Idem, p.80
- (113) Idem, p.85
- (114) Idem, p.80
- (115) Idem, p.85
- (116) Idem, p.85
- (117) Idem, p.91
- (118) Benedito Nunes - Leitura de Clarice Lispector, p.155
- (119) Clarice Lispector - Água Viva, p.13
- (120) Idem, p.16
- (121) _____ Um Sopro de Vida, p.31
- (122) Idem, p.32
- (123) _____ Água Viva, p.61 a 63/ A Descoberta do Mundo, p.420
- (124) _____ A Descoberta do Mundo, p.631/ "Notas sobre Dança Hindu" in Para Não Esquecer, p.164
- (125) _____ A Hora da Estrela, introdução
- (126) "O processo de escrever é feito de erros — a maioria essenciais — de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era 'nada' era o próprio devastador contato com a tessitura de viver — e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito." (A Descoberta do Mundo, p.710)
- (127) Clarice Lispector - A Hora da Estrela, p.17
- (128) Idem, p.17
- (129) Idem, p.21
- (130) Idem, p.24
- (131) _____ Um Sopro de Vida, p.93

- (132) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.376
(133) Idem, p.668/669
(134) Olga Borelli - Esboço para um Possível Retrato, p. 112
(135) Marguerite Duras - A Vida Material, p.93
(136) Idem, p.97
(137) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.354
(138) Idem, p.96
(139) Idem, p.124
(140) Idem, p.156
(141) Idem, p.20
(142) Idem, p.436
(143) Idem, p.195
(144) Idem, p.192
(145) Idem, p.423/424
(146) Idem, p.594
(147) Idem, p.439
(148) Idem, p.125
(149) Idem, p.125
(150) Elias Canetti - A Consciência das Palavras, p.285
(151) Clarice Lispector - A Descoberta do Mundo, p.457/9
(152) Idem, p.166
(153) Idem, p.604
(154) Idem, p.369
(155) Elias Canetti - Massa e Poder, p.375
(156) Idem, p.379/380
(157) _____ A Consciência das Palavras, p.282
(158) Marcel Proust - O Tempo Redescoberto, p.240

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de - Reunião, Livraria José Olympio Editora, RJ, 1980
- ANDRADE, Oswald de - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, Editora Civilização Brasileira, RJ, 1978
- _____

Telefonema, Ed. Civilização Brasileira, RJ, 1976
- ARTAUD, Antonin - Escritos de Antonin Artaud, L&PM Editores, RS, 1983
- BAKHTIN, Mikhail - Marxismo e Filosofia da Linguagem, Editora Hucitec, SP, 1981
- BARTHES, Roland - O Prazer do Texto, Edições 70, Lisboa, 1980
- _____

Aula, Ed. Cultrix, SP, 1980
- _____

Novos Ensaios Críticos. O Grau Zero da Escritura, Ed. Cultrix, SP, 1980
- _____

Mitologias, Difel, 1980
- _____

Fragments de um Discurso Amoroso, Francisco Alves, RJ, 1981
- _____

A Câmara Clara, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1984
- BATAILLE, Georges - Sobre Nietzsche - Voluntad de Suerte, Taurus Ediciones, Madrid, 1979
- BECKETT, Samuel - Proust, L&PM Editores, SP, 1986
- BENJAMIN, Walter - Magia e Técnica. Arte e Política, Editora Brasiliense, SP, 1987
- _____

Rua de Mão Única, Ed. Brasiliense, SP, 1987
- BERGSON, Henri - Os Pensadores, Abril Cultural, 1979
- BORELLI, Olga - Esboço para um Possível Retrato, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1981
- BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, Ed. Cultrix, SP (org.)
- _____

O Conto Brasileiro Contemporâneo, Ed. Cultrix, SP
- BRADBURY, Malcolm - O Mundo Moderno. Dez Grandes Escritores, Cia das Letras, SP, 1989
- BRAVERMAN, Harry - Trabalho e Capital Monopolista, Ed. Guanabara, RJ, 1987
- CANDIDO, Antonio - Vários Escritos, Liv. Duas Cidades, SP, 1977
- CANETTI, Elias - Massa e Poder, Ed. Universidade de Brasília, 1983
- _____

A Língua Absolvida, Cia das Letras, SP, 1987
- _____

Uma Luz em Meu Ouvido, Cia das Letras, SP, 1988
- _____

A Consciência das Palavras, Cia das Letras, SP, 1990
- CARPENTER, Edmund/ MCLUHAN, Marshall - Revolução na Comunicação, Zahar, RJ, 1968
- CASARES, Adolfo Bioy - A Invenção de Morel, Emecê Editores, Buenos Aires, 1953
- CLASTRES, Pierre - A Sociedade contra o Estado, Francisco Alves, RJ, 1982
- COHN, Gabriel - Sociologia da Comunicação: Teoria e Ideologia, Liv. Pioneira Editora, SP, 1973

- CUNHA, Euclides da - Diário de uma Expedição, José Olympio, RJ, 1939
- _____
Os Sertões. Edição Crítica, Ed. Brasiliense, SP, 1985
- DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, Ed. Forense/Universitária, RJ, 1987
- DINES, Alberto - O Papel do Jornal - Uma Releitura, Summus Editorial, SP, 1986
- DURAS, Marguerite - A Vida Material, Ed. Globo, RJ, 1989
- _____
Outside: Notas à Margem, Difel, SP, 1983
- ECO, Umberto - Obra Aberta, Ed. Perspectiva, SP, 1976
- EDITORA ABRIL - Manual de Estilo Editora Abril, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1990
- ENZENSBERGER, Hans Magnus - Elementos para uma Teoria dos Meios de Comunicação, Tempo Brasileiro, RJ, 1978
- FOLHA DE S.PAULO - Manual Geral da Redação, Folha de S.Paulo, 1984
- _____
Primeira Página, Folha de S.Paulo, 1985
- FRIAS FILHO, Otávio (org.) Seminário de Jornalismo, Folha de S. Paulo, 1986
- GALVÃO, Walnice Nogueira - No Calor da Hora, Ed. Ática, SP, 1977
- GUARESCHI, Pedrinho A. - Comunicação & Poder, Ed. Vozes, RJ, 1981
- KAFKA, Franz - A Colônia Penal, Nova Época Editorial, SP
- KRAUSS, Karl - Ditos e Desditos, Ed. Brasiliense, SP, 1988
- LIMA, Luís Costa (org.) - Teoria da Cultura de Massa, Paz e Terra, RJ, 1978
- LISPECTOR, Clarice - Perto do Coração Selvagem, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1980
- _____
O Lustre, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1982
- _____
A Cidade Sitiada, Ed. Nova Fronteira, SP, 1982
- _____
Laços de Família, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1983
- _____
A Maçã no Escuro, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1981
- _____
A Legião Estrangeira, Ed. Ática, SP, 1982
- _____
A Paixão Segundo GH, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1979
- _____
Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1980
- _____
Felicidade Clandestina, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1981
- _____
Água Viva, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1978
- _____
Onde Estivestes de Noite, Ed. Artenova, RJ, 1974
- _____
A Via Crucis do Corpo, Ed. Artenova, RJ, 1974
- _____
Para Não Esquecer, Círculo do Livro, SP, 1980
- _____
A Hora da Estrela, Liv. José Olympio, RJ, 1979
- _____
Um Sopro de Vida, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1978
- _____
A Bela e a Fera, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1979

- LISPECTOR, Clarice - A Descoberta do Mundo, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1984
- MCLUHAN, Marshall - Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem, Cultrix, SP, 1979
- MARCONDES FILHO, Ciro - O Discurso Sufocado, Ed. Loyola, SP, 1982
 _____ O Capital da Notícia, Ed. Ática, SP, 1986
 _____ Violência Política, Ed. Moderna, SP, 1987
 _____ Quem Manipula Quem?, Ed. Vozes, RJ, 1986
- MELLO e SOUZA, Gilda de - "O Vertiginoso Relance" in Exercícios de Leitura, Liv. Duas Cidades, SP, 1980
- MENCKEN, Henry Louis - O Livro dos Insultos de H.L. Mencken, Cia das Letras, SP, 1988
- MERLEAU-PONTY, Maurice - Os Pensadores, Ed. Abril, SP, 1980
- MONTAIGNE, Michel de - "Da Amizade" in Os Pensadores, Ed. Abril, SP, 1980
- NASCIMENTO, Milton Meira do - Opinião Pública & Revolução, Nova Stella Editorial, SP, 1989
- NIETZSCHE, Friedrich W. - Assim Falava Zaratustra, Hemus Editora, SP, 1979
 _____ A Gaia Ciência, Hemus Editora, SP, 1981
 _____ A Genealogia da Moral, Guimarães e C. Editores, Lisboa, 1976
 _____ Os Pensadores, Abril Cultural, SP, 1980
 _____ Sobre el Porvenir de Nuestras Escuelas, Tusquets Editores, Barcelona, 1980
- NUNES, Benedito - Leitura de Clarice Lispector, Ed. Quíron, SP, 1973
 _____ (org.) A Paixão Segundo GH - Edição Crítica, Editora UFSC, 1988
- ORWELL, George - 1984, Cia. Editora Nacional, SP
- PIGNATARI, Décio - Informação Linguagem Comunicação, Ed. Cultrix, SP
 _____ Semiótica e Literatura, Cortez & Moraes, SP, 1979
 _____ Contracomunicação, Ed. Perspectiva, SP, 1973
- POE, Edgar Allan - "O Corvo" e "Filosofia da Composição" in Obras Escolhidas, Ed. Globo, RJ
- PRADO JR., Bento - Alguns Ensaios, Ed. Max Limonad, SP, 1985
- PROUST, Marcel - Sobre a Leitura, Pontes Editores, Campinas, SP, 1989
 _____ Em Busca do Tempo Perdido, Ed. Globo, RS, 1981
- RILKE, Rainer Maria - Cartas sobre Cézanne, Editorial y Libreria Goncourt, Buenos Aires, 1978
- ROSA, João Guimarães - Noites do Sertão, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1974
 _____ No Urupuquaquá, no Pinhém, Liv. José Olympio, RJ, 1978
 _____ Manuelzão e Miguilim, Liv. José Olympio, RJ, 1977
- SANT'ANNA, Affonso Romano de - Análise Estrutural de Romances Brasileiros, Ed. Vozes, RJ, 1989

- SARTRE, Jean Paul - A Náusea, Círculo do Livro, SP
- SAUSSURE, Ferdinand de - Curso de Lingüística Geral, Ed. Cultrix, SP.
- SCHWARZ, Roberto - Que Horas São?, Cia das Letras, SP, 1987
- _____ A Sereia e o Desconfiado, Paz e Terra, RJ, 1981
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da - Mil Dias - Os Bastidores da Revolução em um Grande Jornal, Trajetória Cultural, SP, 1988
- _____ (org) Comunicação, Hegemonia e Contra-Infomação, Cortez Editora, SP, 1982
- SONTAG, Susan - Ensaio sobre a Fotografia, Ed. Arbor, RJ, 1981
- VAN GOGH, Vincent - Cartas a Theo, Ed. y Libreria Goncourt, Buenos Aires, 1980
- WAINER, Samuel - Minha Razão de Viver - Memórias de um Repórter, Ed. Record, RJ, 1988
- WALDMAN, Berta - A Paixão Segundo C.L., Ed. Brasiliense, SP, 1983
- ZAMIÁTIN, E. - A Muralha Verde, Edições GDR, RJ, 1963

Artigo em Revista

- DURAS, Marguerite - "O Espectador" in Cahiers de Cinéma nº 312/313, junho de 1981 - traduzido por Stella Senra

Artigos em Jornais

- BONALUME NETO, Ricardo - "Jornais dos EUA aposentam telex e máquina de escrever". In Folha de S.Paulo, 15/3/1989 p. G3
- CANDIDO, Antonio - "Jornal e universidade" In Folha de S.Paulo, 2/3/88 p.A3
- COELHO, Marcelo - "Sine ira et studio" In FSP, 6/3/88 p. A3
- DERRIDA, Jacques - "Linguística por telefone" In Folhetim, 4/6/82
- FRANCIS, Paulo - "Diário da corte" in FSP, 5/12/87 p.A46
- _____ "A vila global, 1988" in FSP, 30/7/88, p.A44
- GONÇALVES FILHO, Antônio - "Os mistérios que Clarice Lispector legou" in FSP, 10/12/85, p.35
- KOTSCHO, Ricardo - "Meus caros leitores" in FSP, 26/10/82
- LEITE, Rogério César de Cerqueira - "Comoção e avaliação na USP" in FSP, 3/3/88
- MOTTA, Leda Tenório da - "Anch'io Sonno Scrittore!" in Folhetim, 3/10/86 p.2
- OLIVEIRA, Marly de - "Clarice, cinco anos depois" in Folhetim, 19/12/82 p.19

- PENNA, João Camillo - "A imitação da barata" in Folhetim, 18/12/87
 ROBIN, Armand - "Além da mentira e da verdade" in Folhetim,
 25/2/87
 SUZUKI, Matinas - "O centrão da USP" in FSP, 4/3/88 p.A3

Reportagens e Entrevistas

- "A CABEÇA PRATEADA DE JOHN CAGE" in FSP, 26/3/87 p.A49
 entrevista a José Arbex
 "AMOR E ODIÓ DO LEITOR CAUSA POLÊMICA ENTRE JORNALISTAS", in FSP
 1/12/88 p.A10
 "COMPUTADOR CRIA DISTURBIO MENTAL EM DINAMARQUÊS" in FSP, 4/9/87
 "DOCENTES CRITICAM A DIVULGAÇÃO DA LISTA E A REITORIA" in FSP,
 2/3/88 p. A18
 "PRESENÇA DE CLARICE LISPECTOR" in Folhetim, 28/11/82 p.10
 (entrevista de Hélene Cixous a Betty Milan)
 "PROCESSO DE MODULAÇÃO FACILITA A LEITURA DAS PAGINAS DA FOLHA"
 in FSP, 2/8/88
 "SONTAG DIZ QUE HÁ UMA SUPERPOPULAÇÃO DE ESCRITORES" in FSP,
 28/5/88 p.A3 (entrevista a Jair Rattner)