

## CLARICE LISPECTOR E AS RESISTÊNCIAS DO FANTÁSTICO

*Fani Miranda Tabak*

Professora Doutora da Universidade Estadual do  
Sudoeste da Bahia/Campus de Vitória da Conquista  
fanitabak@hotmail.com

A narrativa fantástica, estruturada enquanto gênero, possui seu desenvolvimento pleno atrelado ao romantismo europeu. Ainda que seja possível rastreamos sua genealogia desde a irrupção do gótico, ela só se estrutura efetivamente no século XVIII. Indubitavelmente, o seu efetivo crescimento, nesse período, está reforçado por sua própria natureza antinômica. A espetacularidade e a ilusão são forças motrizes para a restituição da verdadeira função do imaginário. Essa busca, que várias manifestações do romantismo elegeram, à sua própria maneira, possibilita uma atividade de descoberta (perdida desde a infância), frente aos desdobramentos de um mundo em ruínas. Dessa forma, o fantástico nasce livremente no seio da irrealidade, revelando-se como uma das engrenagens possíveis para a imaginação.

A sua sistematização, enquanto forma genérica, tornou-se mais abrangente a partir da observação de uma estrutura intelectual da irrealidade. Essa motivação racional constitui o fenômeno de que se pode vislumbrar o imaginário, comumente revestido de motivações realistas. O fantástico, diferentemente dos contos de fadas, suscita o sobrenatural a irromper no cotidiano. A sua natureza antinômica tem de conjugar esses dois elementos contrários: a irrealidade e o realismo. Essa perspectiva demonstra, desde logo, que a natureza do fantástico nasce de um jogo entre os contrários, o que lhe assegura uma forma mista de narração, paradoxal. Essa peculiaridade, aplicada à narrativa fantástica, constitui o principal fator que a distingue do maravilhoso, pois não anula a assimilação realista, antes, impõe-se o sobrenatural como parte do cotidiano.

Partindo desse princípio, nota-se uma contradição básica em seu seio: a presença de um índice de causalidade e a tentativa constante de banir o verossímil. Nessa tensão, presencia-se a escolha por uma descontinuidade, pela elipse, pelo próprio vazio, já que estes elementos podem assegurar à obra um estatuto suspenso, frágil, mas livre formalmente. Essa particularidade parece compor a sua grande ambição enquanto gênero: revelar um caminho para a liberdade dentro de um mundo opressor.

A narrativa fantástica, em fuga constante dos domínios racionalistas, nasce de uma contaminação entre dois métodos de composição: os contos de fadas e o romance realista. Incorpora em sua estrutura um paradoxo essencial: a sustentação do sobrenatural, que representa um dos componentes da motivação realista. A sua especificidade encontra-se no compromisso com a razão para sobreviver como uma forma literária, unindo a realidade cotidiana e o insólito em um mesmo paradigma. Para sustentar esse paradoxo, o fantástico tem de jogar livremente com o verossímil e o inverossímil. Marcando, dessa maneira, uma consciência presente e o seu próprio afastamento.

Essa genealogia moderna, tributária dos matizes filosóficos de visão romântica deriva, em grande parte, das doutrinas idealistas pós-kantianas, baseando-se em contraposições aos princípios racionalistas, à quebra da concepção mecanicista da natureza e, sobretudo, na representação do eu fundada pela filosofia idealista germânica, difundida principalmente por Fichte e Schelling.

A antinomia que constitui o fantástico reside em uma crença na impossibilidade de representação completa do real, tal como o ambicionaram tantos escritores no século XIX. Basta com que lembremos as palavras de Novalis ao prólogo da segunda parte de *Heinrich von Ofterdigen*:

Astralis grita: “Espírito da terra, o teu tempo passou!” Tudo o que é visível e palpável não representa o real verdadeiro, pois que o autêntico real não é perceptível aos sentidos. O verdadeiro conhecimento exige que o homem desvie o olhar de tudo quanto o rodeia e desça dentro de si próprio, lá onde mora a verdade tão ansiosamente procurada: “É para o interior que se dirige o caminho misterioso. Em nós, ou em parte nenhuma, estão a eternidade e os seus mundos, o futuro e o passado. O mundo exterior é o universo das sombras”, conclui Novalis. (SILVA, 1992, p. 544).

É compreensível, portanto, que o fantástico tenha sido confundido com um fenômeno de isolamento da imaginação, e muitas vezes associado a uma digressão de personalidade, fato que chegou a gerar críticas sobre sua suposta natureza psicopatológica.

Convém, entretanto, discutirmos uma idéia bastante curiosa acerca da natureza do fantástico, defendida por Irène Bessièrre: a razão em seu movimento comanda o fantástico. Essa questão nos leva à ponderação acerca da arbitrariedade e da fragilidade do elo que prende a mente ao real. As antino-

mias fundamentais, razão *versus* desrazão, real *versus* irreal, produzem uma formalização da própria estrutura narrativa. O impossível torna-se uma manifestação polissêmica da linguagem.

O indivíduo, inserido no universo fantástico, torna-se um estrangeiro ao mundo real, representante da própria metáfora de invenção e a prova da existência de liberdade. A partir da compreensão de um mundo regido por leis da razão e da desrazão, o ser humano passa a compreender como a realidade é imprevisível. A representação mimética do real torna-se uma ilusão; o homem fantástico, assim como o mágico, não transforma a natureza, reinventa-a.

Com a chegada do século XX, afirmam alguns teóricos, vê-se o surgimento de uma nova manifestação do fantástico, mais adaptada às vicissitudes do mundo moderno: o realismo mágico. Essa categoria, comumente atrelada aos romancistas latino-americanos, parte inicialmente de uma associação direta com a pintura. Embora o termo tenha sido usado de forma inadequada em diferentes momentos, torna-se interessante para a definição de alguns parâmetros presentes na literatura contemporânea.

O mexicano Luís Leal, atento leitor da obra de Franz Roh, destaca a importância da antinomia e defende a idéia de que quem escreve esse tipo de narrativa tenta avistar o mistério que existe nos objetos, na vida e nos atos humanos. Explica que a tensão presente no realismo mágico desdobra uma relação misteriosa que pulsa entre o homem e sua circunstância.

A rejeição, portanto, de um elemento sobrenatural, *a priori*, torna-se uma afirmação de que nos acontecimentos cotidianos pode existir uma irrealidade, marcada por uma ilusão. Nessa perspectiva, o sobrenatural, que o fantástico havia construído de forma brilhante um século antes, torna-se uma transmutação da mente e do próprio eu. Em outras palavras, uma possível tradução do próprio inconsciente.

Outro fator, determinante para os estudos de realismo mágico ou maravilhoso, diz respeito à sua estruturação enquanto fenômeno de resistência, posto que na América Latina a presença de diversos sistemas ditatoriais, ao longo do século XX, destaca a necessidade de compreensão de um contexto *sui generis*. Nessa perspectiva, o realismo mágico tornar-se-ia um dos gêneros mais frutíferos para o desenvolvimento da chamada literatura de resistência.

Ainda que se possa estabelecer uma tipologia entre as manifestações do realismo mágico, segundo seus defensores, parece que a eterna tensão entre esses elementos problematiza uma aproximação clara e objetiva. Dizer que uma obra pertence ao realismo mágico metafísico ou ontológico, antropológico ou mesmo ao realismo maravilhoso, não parece que nos faça avançar muito neste breve esboço. Convém voltar àquela idéia inicial do paradoxo (antinomia constitutiva), para refletir um pouco mais sobre o tema.

O sintagma “realismo maravilhoso”, que retoma idéias já expressas por Carpentier, também poderá tornar-se útil na leitura da narrativa que apresentamos, uma vez que essa denominação é utilizada para abordar textos que não excluem o real, e nos quais o maravilhoso instaura-se como uma supra-realidade, mas sem criar soluções ou tensões que invalidem o real. Essa particularidade desenvolvida pela forma narrativa moderna, desde logo, distinguiu-a do fantástico do século XIX, pois tende a criar elementos mágicos dentro de uma aparente normalidade cotidiana.

Conseqüentemente, entendemos que tanto o realismo mágico como o realismo maravilhoso podem ser vistos como formas específicas de um fantástico moderno. Ainda que essa terminologia esteja intimamente ligada aos romancistas latino-americanos, convém pensar que a expressão do maravilhoso na realidade constitui uma forma universal dentro da literatura. Além dos fatores contextuais, próprios dos países submersos em ditaduras, essa manifestação reflete em larga escala o descontentamento com a realidade crua do nosso século. Um século dominado pela imagem, pela cristalização do progresso desenfreado e especialmente por ocupações territoriais que envolvem a força e principalmente uma recolonização disfarçada sob o manto de uma política humanitária. Não é incomum, portanto, que tantos romancistas tenham ocupado um caminho para refletir o próprio tema da liberdade. Por mais antiquado que possa parecer o sobrenatural nos dias de hoje, a realidade ainda é um enigma. Construída para entreter ou desafiando as próprias leis da imagem, a realidade, hoje, compete com um monstro fantástico muito familiar ao nosso cotidiano: a angústia.

Através da verdade, ou de sua manifestação, chegamos ao ser, ao eu, ao centro do humano, e é justamente nessa busca que está o grande desafio. A expressividade dessa busca, marcada pela angústia, tenciona constantemente os limites entre a realidade e a magia, entre o real e o sobrenatural. Não se trata de buscar respostas ou soluções para dramas existenciais, mas sim de demonstrar que a vida, tomada em sua essência, requer algo mais do que uma simples resposta. Nesse sentido, acreditamos que a evolução do fantástico demonstre e reflita, historicamente, a própria evolução da resistência para a compreensão da crise humana. Possivelmente por essa perspectiva ontológica seja tão difícil determinar a natureza dessas narrativas, uma vez que o fantástico se nos apresenta tão real, tão verdadeiro, que nos assusta.

Ninguém melhor do que Clarice Lispector para falar de temas que envolvem a ontologia, especialmente o grande tema da busca. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, texto aqui abordado, constrói-se como verdadeira odisséia às avessas. Na narrativa clariceana encontramos não mais uma volta da longa jornada empreendida por Odisseu, mas sim, uma aventura rumo ao conhecimento do humano. Afinal, é dentro do ser, em suas profundezas mais remotas, que se travam as verdadeiras batalhas com o desconhecido.

### **Uma aprendizagem... ou o túnel fantástico da angústia?**

A narrativa de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, inicia seu discurso em meio a um território móvel: a personagem irrompe de seu cotidiano como uma explosão existencial. A primeira marca dessa instabilidade narrativa vem reforçada pelo início do parágrafo, que é inserido após uma vírgula, como se a narrativa incorporasse fisicamente a presença do tremor. Aparentemente, nesta e em outras obras de Lispector, não há nada de sobrenatural.

Lóri, uma professora primária, cuja família se encontra em decadência, vive sozinha no Rio de Janeiro e está passando por uma crise de identidade. A presença do outro, materializada pelo professor de filosofia, Ulisses, parece responder em um primeiro plano à necessidade dessa busca. Na busca desesperada pelo outro, vemos o nascimento de uma história de amor, sem grandes aspirações metafísicas.

O leitor clariceano, habituado aos vãos de uma mente inquieta, poderá perguntar-se: – Que há de fantástico nessa história? Que estilização nova alcança Lispector nesse romance? As respostas podem ser variadas, a crítica, habitualmente, tem escolhido o caminho mais fácil: é um romance falhado.

Convém examinar, entretanto, desde o primeiro parágrafo, a necessidade compulsiva da personagem-protagonista de transformar-se. Não só como uma transformação imaginativa, mas como a vivência plena e fluída de um faz-de-conta. O que, aliás, é muito bem representado logo na segunda página:

sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abrira e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlate, e que ela não estivesse pálida de morte mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade, precisava no meio do faz de conta falar a verdade de pedra opaca para que contrastasse com o faz de conta verde-cintilante... (LISPECTOR, 1998, p. 4).

A presença do faz de conta, em meio à explosão existencial, reforça a projeção e estruturação de um mundo paralelo que existe entre a realidade e a imaginação. A verdade, elemento assustador, vagueia entre as sensações de um mundo construído imaginativamente. A fuga do real, constante em toda a narrativa, parece seduzir a intimidade em direção a um sistema de símbolos, mitos, onde a verdade repousa de seu cruel fardo. A seqüência do faz de conta é interrompida por uma oração curiosa: *Agora lúcida e calma...* (LISPECTOR, 1998, p. 15). Percebemos, nessa passagem, que apesar de o narrador criar uma elipse no faz de conta, a relação da protagonista com a imaginação continua

extremamente ativa e, em seguida, começam novas transformações. Lóri incorpora os perfumes secretos, a terra, a rainha egípcia, as mulheres bíblicas, a esfinge, a própria sereia. Apesar de vaguear por essas hesitações confusas, a protagonista estabelece uma ordem, uma precisão:

Mais uma vez, nas suas hesitações confusas, o que a tranqüilizou foi o que tantas vezes lhe servia de sereno apoio: é que tudo o que existia, existia com uma precisão absoluta e no fundo o que ela terminasse por fazer ou não fazer não escaparia dessa precisão... (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Esse movimento contínuo de narração e suspensão cria um efeito notável nessa obra: participam da narrativa a realidade banal do cotidiano doméstico e um insólito gerado pela metamorfose imaginativa. Nessa dupla articulação, que comanda toda a história, vão criando-se espaços abertos, canais de comunicação com o eu profundo da subjetividade. À medida que a comunicação vai adensando-se, a busca ontológica transforma-se em uma angústia severa diante do mundo, das coisas e de si mesma. Essa angústia é metaforizada por diversas transcendências contínuas, que resgatam um passado e espelham uma explosão dura no presente. Há, portanto, um confronto existencial entre várias vidas suscitadas, como na busca pela própria aprendizagem. O conhecimento, marcado pela interiorização da consciência, vai estabelecendo-se como uma mola propulsora da busca de identidade.

No espaço imaginativo o tempo circula livremente, pois ele abre as fronteiras para o tempo mítico. Participam de sua construção as estações, as semanas, os dias, as noites, sem a marcação cronológica tradicional. O que torna, conseqüentemente, difícil a determinação de uma lógica temporal para a narrativa, pois ela está diretamente presa ao mundo imaginário, ao “coração selvagem da vida”.

Dentro dessa perspectiva caótica, onde a angústia sobre o ser é crescente, vemos a irrupção do fantástico como sentido figurado. Como observamos na passagem abaixo:

E houve a noite de terror. Ela ouvia passos indo e vindo. Olhou pela fresta da janela e viu que era o mesmo homem meio doido, com braços compridos de macaco, que durante o dia a seguira. Os passos vagarosos que vinham e iam e voltavam. Lóri sabia que ele esperava por ela (...).

Ela não suportou mais e telefonou para Ulisses (...).

Afinal viu o homem se afastar, ao mesmo tempo que Ulisses dizia-lhe baixo:

– Lóri está tudo bem. Foi um homem que você hoje ficou olhando muito, possivelmente distraída, e ele com esperança acompanhou você esperando que você abrisse a porta. (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Notamos, no fragmento, que o medo de si mesma e a necessidade de uma proteção externa causam, na protagonista, uma transfiguração do real. A resposta consoladora de Ulisses, porém, transforma-se em uma nova indagação, pois sugere delicadamente as várias personalidades de Lóri. Instaura a nova dúvida: quem é realmente ela? Essa movimentação, que oscila entre o concreto e o abstrato, desconstrói a todo o momento a perspectiva da imagem. Elementos “fantásticos” refletem, em verdade, um questionamento de sua própria compreensão de si mesma. A angústia ontológica vai transformando-se em um pesaroso reconhecimento diante da verdade, uma vez que esta representa a própria ideologia. Encontrar sua personalidade, seu ser, implica o encontro com a sua própria verdade construída, simulacro de possibilidades experimentais.

O medo constante de descobrir esse “real” mantém Lóri em um permanente estado de vigília. A realidade e a imaginação confundem-se explicitamente, como se ela estivesse atravessando um túnel da existência. Caminha esperando encontrar uma saída, mas é freqüentemente seqüestrada pela imaginação. O leitor partilha da sensação de que ela nunca sairá do lugar, pois se vê paralisada dentro do tempo mítico. A conquista decifratória de seu ser não está atrelada a uma percepção física do espaço, mas à sustentação do frágil elo que une realidade e imaginação, razão e desrazão. A presença de Ulisses, como professor de filosofia, paradoxaliza essa relação, pois em seus discursos racionais paira uma tentativa de trazer Lóri para o seu centro, unificá-la. Não como um ser físico apenas, mas como um ser humano verdadeiro, nomeado. O contato físico que angustia Lóri, pois tarda em chegar, transforma-se em um paradoxo entre esses dois planos: real e imaginário. Para tocá-la, Ulisses espera pacientemente a reconstituição de um reino perdido. Espera a união entre esses dois pólos, querendo-a inteira, completa e livre. Lóri reage contra essa união, esquiva-se, foge, pois sabe que a angústia da verdade construída pode ser muito mais perversa do que o próprio terror. Nesse sentido, Lóri torna-se uma ilusionista de si mesma, transforma-se para escapar de um grande perigo: o reconhecimento da própria vida.

A tarefa fantástica de saber de si mesma, de reconhecer-se, inicia um momento epifânico, em que Lóri se encontra com o mar:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

(...) Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.

(...) O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda!

O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.

(...) Era isso que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.

(...) Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão pois já conhece e já tem um ritmo de vida no mar. Ela é a amante que não teme pois que sabe que terá tudo de novo.

(...) E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano. (LISPECTOR, 1998, p. 78-80).

Nesse encontro, que desnuda um momento seminal e placentário, Lóri mergulha no profundo abismo de si. A experiência da protagonista encontra um mundo natural engrandecido e magnificado, restituindo-lhe a atividade de descoberta. As individualidades do momento e do humano a transformam no único sujeito de uma experiência única. Dessa forma, o jogo dos contrários, presente em toda a narrativa, abre o túnel imaginário para a única verdade aceita: a própria fragilidade do ser humano diante de seus próprios limites de mortalidade.

Nesse sentido, podemos compreender o título dado ao primeiro capítulo: “A origem da Primavera ou a morte necessária em pleno dia”. A busca fantástica de si mesma transforma-se em relação paradoxal perene entre a vida e a morte. Para encontrar-se, Lóri tem de morrer e viver várias vidas, pois só a renovação placentária poderá libertar o eu.

A partir dessa vivência única da paixão, do amor, vemos o desenvolvimento do motivo. O aprofundamento nas zonas eternas do amor, como um motivo central, demonstra a polivalência de si mesma. O tema, que poderia ser o da própria aprendizagem, une-se ao motivo formando um momento de uma “dialética viva”. Pois, mesmo que possamos vislumbrar os dois planos presentes, temos de notar que somente a narrativa, tomada em sua própria força motriz, pode dar uma perspectiva original ao amor. A necessidade única, insólita, impenetrável, que a linguagem instaura é que revitaliza um sentido aparentemente esgotado. A percepção fantástica da aprendizagem através do amor só é possível mediante o reconhecimento de uma linguagem que tenta nascer de si mesma. Como se a descoberta do humano estivesse atrelada à própria descoberta da escritura. Nessa perspectiva, a narrativa apresenta um tom experimental, porque revela, através da colagem de estados da subjetividade roubada, a possibilidade de uma experiência singular. Como se quisesse transpor para a linguagem o automatismo do olho sobre o mundo.



Essa experimentação dialoga, ainda, com o projeto de escritura surrealista, ao almejar um estado de consciência inconsciente. Transpõe-se para a linguagem o grande artifício de engendrar, simultaneamente, pólos opostos. Essa desagregação de uma realidade única, palpável, possibilita a tradução de um olhar da alma, refletindo-se no corpo que o abriga.

Esses aspectos, presentes na narrativa de Lispector, fazem-nos pensar em uma espécie de realismo mágico metafísico. O senso da irrealidade, que encontramos na imaginação pulsante, conduz o leitor a um estranhamento, ao silêncio. Formado por longas elipses no pensamento racional, esse estranhamento é gerado pela angústia. O sobrenatural ou insólito torna-se uma parede invisível que comprime os estados emocionais do humano. Portanto, a busca ontológica torna-se mais cruel que o próprio fantástico. Pois, ela não se resolve, apenas aponta os caminhos percorridos. Há, com isso, um dilaceramento da persona. Estilhaços, fragmentos, lembranças, jogam duramente com a realidade. O adensamento nas origens da alma provoca uma assustadora percepção da verdade. Lóri torna-se um instante contemplativo da imagem feminina estilizada. Alcança os limites pré-históricos do homem, transcende no corpo e no espírito o humano em todos nós. Essa, possivelmente, seja a sua fantástica verdade impiedosa.

O momento final da narrativa, onde o encontro carnal se consuma, não liberta totalmente a resposta. Apenas concede a esse eu a virtude de uma escolha:

Ele a beijou demoradamente até que ambos puderam se descolar um do outro, e ficaram se olhando sem pudor um nos olhos do outro. Ambos sabiam que já tinham ido longe demais. E ainda sentiam perigo de entregarem-se tão totalmente. Continuaram em silêncio. Foi então deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles. (LISPECTOR, 1998, p. 146).

O ato de entrega, comparado ao de sua total integração consigo mesma, transforma-se novamente em medo, angústia. O receio da decepção, retomado na figura do pai, mantém o jogo elíptico. A narrativa, que começara por uma vírgula, termina com dois pontos. Nessa mensagem em branco, nesse silêncio, repousa uma verdade devastadora: o próprio vazio premente entre o corpo e a alma. O verdadeiro fantasma, perene, transforma-se nessa perigosa aventura de viver o perigo, a vida.

Se o fantástico nasce da amplificação do tema da viagem, podemos vislumbrar nitidamente seus ecos na literatura contemporânea. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* encontramos uma viagem ao centro do ser, através de sua escavação mais profunda. A volta às origens mais remotas instaura uma sinceridade absoluta do eu, anulando-o socialmente. A dura batalha travada entre um

eu social e o eu existencial demonstra que o impulso que a move para frente se choca com a descoberta do desconhecido. Algo que Clarice já havia sublinhado, desde a nota introdutória do livro: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humilmente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. C.L.” (LISPECTOR, 1998, s/n°).

A busca por uma verdade indizível e centrada nas conquistas de uma possibilidade de ser pleno, transforma essa narrativa em túnel fantástico de sensações. O mundo do cotidiano revela-se povoado de armadilhas, o ilusório absoluto caracteriza o texto subjacente à narrativa primeira, o imaginário. O impulso de prosseguir com a aprendizagem é confrontado com a dor vivida nas transformações do que está oculto. A angústia, ao refletir esse sentimento estranho, torna-se uma sedução e arrasta o leitor para dentro das frustrações vividas. A incerteza do humano nasce dessa mistura entre o muito e o nada, a angústia revelando o vazio.

O sobrenatural, mimeticamente adaptado ao espaço narrativo, engendra um papel de preparação do espírito para duros aspectos do construto cotidiano. A realidade, nua e crua, transforma-se em um fardo mais pesado do que o próprio medo do terror. Porque a angústia verdadeira destrói os limites entre a razão e a desrazão. Transforma-se em monstro devorador que não termina, pois sobrevive na consciência. Para fugir dela a mulher teria de morrer, interromper o pensamento e a própria vontade. Essa exacerbação do eu desnuda a experiência estética do fantástico na abordagem moderna, confundindo-se com o solipsismo da imaginação. Diferentemente da combinação entre a irrealidade e a motivação realista, estrutura-se, aqui, uma dualidade que se sustenta pela literatura do eu profundo. À narrativa compete o aumento da arbitrariedade e da fragilidade entre as conexões da mente com o real. O impossível torna-se uma visão polissêmica de ângulos recônditos, em que desperta a hesitação constante entre um equilíbrio interno e o desequilíbrio de uma destruição do desejo.

Nesse sentido, podemos perceber que há uma construção sistemática da angústia. Ela se estabelece como um túnel de vida, onde a verdade e a fantasia se encontram livremente. Quanto mais avançamos, mais nos adensamos em um lócus de convergência entre narrações com artifícios literários tão equidistantes. É uma viagem sem volta, amplificada por um túnel existencial quase mítico. O ser não encontra respostas, encontra sonhos, pessoas, idéias, situações e a própria literatura. A irrealidade, gerada por essa angústia, torna-se o único meio de vislumbrar um cotidiano massacrado pela obviedade. A angústia fantástica nasce da própria inaptidão de apreender o cotidiano em suas velhas formas. Há uma necessidade de deslocamento, a ilusão pretende reconstruir um reino perdido. Quando o cotidiano evoca o fim da harmonia, a imaginação parece querer compensar esses valores.

Apesar de nos defrontarmos com definições subjetivas, ao longo deste diálogo, elas demonstram o aspecto interiorizado presente no fantástico e em seus desdobramentos. Roger Caillois esboçou várias

vezes essa crença nos aspectos intrínsecos ao gênero, vendo sempre um amálgama entre o fantástico e o próprio mistério do ser e do mundo, assumindo a perfeita legalidade de contrários.

A angustiante verdade fantástica, em Clarice, repousa nesses contrários, nas ambigüidades que regem o mundo de seus narradores. O elemento sobrenatural ou estranho é espetacular, mas ilegítimo, pois funciona apenas como preparação. A presença constante de um plano paralelo, gerado pelo imaginário, sobrepõe os planos de ação e narração. A repetição obsessiva de determinadas seqüências, passagens, palavras, transportam a realidade para um angustiante caminho fantástico de percepção. Neste, qualquer movimento natural representa uma metáfora de reinvenção e a prova de uma perene necessidade de busca de toda a liberdade inerente ao humano. A busca pela identidade, que Lóri carrega consigo, transforma-se no reconhecimento de que o ser é dotado de uma vontade própria e que a realidade, polissêmica em si mesma, não pode ser construída como fenômeno previsível. Por essas e provavelmente outras razões, que aqui não foram esboçadas, a narrativa não termina, não inclui um ponto final. Prefere deixar a verdade para o outro, suspende a respiração.

### **Referências Bibliográficas**

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1992.

### **Bibliografia Consultada**

BESSIÈRE, Irene. *L'expérience imaginaire des limites de la raison*. In: *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, par Irène Bessière, Paris: Larousse, 1974.

BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1972.

CHATIER, Paul. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Dunod, 1996.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOYSÉS, Leyla Perrone. *Flores na escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Recebido em 25 de julho de 2007

Aceito em 22 de setembro de 2007

