

CORTES LATERAIS DA REALIDADE: A VIA CRUCIS DO NARRADOR

Patrícia Lopes da Silva (UNIMONTES)
pattyloren@hotmail.com

Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES)

RESUMO

Este estudo é parte de uma discussão maior, que foi desenvolvida em minha dissertação de mestrado intitulada *O Corpo e Suas Cruéis Exigências em A Via Crucis do Corpo, de Clarice Lispector*. Nos contos “Explicação”, “O homem que apareceu”, “Dia após dia”, “Por enquanto”, da coletânea *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector o foco narrativo reporta-se para indicação de que o fazer literário é proveniente da experiência artística “vivenciada” pelo narrador. O que mais marca esses textos é a questão do ato de escrever, assinalada por um tom de confissão, memória e de um aparato monologal, concentrado no comentário metarreflexivo que acompanha o desenvolvimento dessas narrativas. O enredo fica em segundo plano, alguns personagens são retomados, o eu narrador, em alguns momentos, participa da cena junto com seus personagens, fazendo um jogo entre autor/narrador e personagens, nos quais as vozes ora se distinguem ora se confundem. Para essa investigação, recorreremos a alguns apontamentos de Linda Hutcheon e críticos literários.

Palavras chave: Metaficção, escrita, criação.

1. Introdução

A Via Crucis do Corpo, publicado em 1974, reúne uma coletânea de treze contos e nota prévia da autora. Tratam-se de narrativas em que a trajetória de vida ou de morte dos personagens e a dos leitores começa pelas provocações, tendo como eixo o caminho do corpo, narrado subversivamente.

Segundo Vilma Arêas, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, a linguagem usada por Clarice em *A Via Crucis do Corpo* é sem polimento, algumas vezes escandalosa, uma mistura de humor negro e

paródia. Assim como em outros livros de Clarice, como, por exemplo, *Laços de Família*, as histórias se movem em torno do ambiente familiar. É-nos oferecido o cotidiano, fatos interessantes, comuns, simples, com descrição aparentemente banal, mas que se configuram numa escrita de paradoxo, tanto no plano da língua como no plano do “enredo”, extrapolando os sentidos habituais da narrativa com um jogo vocabular, no qual “as palavras” (que representam a realidade extralinguística) transformam-se em “sentidos” ou “sentimentos”.

Clarice Lispector em *A Crucis do Corpo* não deixou de lado a escrita que se aproxima do filosófico, pois reflete a condição humana, que também, assim como nos livros ditos herméticos, volta-se para uma escrita que envolve o ofício de escrever, por isso requisita o corpo, ou melhor, o corpo do escritor, inscrevendo-o no corpo textual, mostrando que o corpo na condição humana é a premissa. Nessa coletânea, a autora dedicou-se também a uma escrita mais objetiva, sem delongas, seca, contundente, aproximando-se do erótico, com uma linguagem mais concisa e com ausência de metáforas, mais realista, usando a pobreza estilística como recurso poético, Clarice não quis somente narrar histórias, teve como finalidade usar a linguagem para causar repercussão.

2. O conto

Para adentrarmos no universo metaficcional de Clarice Lispector em *A Via Crucis do Corpo*, não poderíamos deixar de discutir alguns traços peculiares do conto clariceano. Antes de disso, faremos um breve percurso do conto contemporâneo.

Antônio Carlos Hohlfeldt, em *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, afirma que a década de 60 ficou conhecida como a década do conto, na qual houve uma consolidação do gênero, pois muitos autores foram consagrados por meio dele, principalmente os escritores mineiros que venceram a maioria dos concursos.

Hohlfeldt retoma alguns aspectos importantes da proposta de Vladimir Propp para uma tentativa de explicação da consolidação do conto brasileiro. Segundo Hohlfeldt, Vladimir Propp, ao fazer um estudo dos contos maravilhosos, preferiu por fazer um estudo morfológico do gênero, optou pelo conto popular e folclórico, chamado também de conto “maravilhoso” ou “fantástico”, considerando os primeiros modos de narrar, ou melhor, os mais simples, do que o chamado conto “literário”. Se-

gundo Hohlfeldt, Propp fixou-se no “conto maravilhoso”, pois tinha como particularidade partes constitutivas que poderiam ser transportadas de uma para outra, sem modificação estrutural, o que seria a “lei da permutabilidade”, isso permitia um estudo por meio do qual se estabeleceria um conceito básico de função, ação do personagem, definida pelo ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga.

Hohlfeldt afirma que o conto é uma forma de narrar, mas que, com o passar do tempo, teria especificado a relação dos acontecimentos. Para o autor, o termo conto começou a ser usado no século XVI com a publicação de “contos e história de proveito e Exemplo”, em 1575, de Gonçalo Fernandes Troncoso, em português. Entretanto, em outras nações antecedeu essas coletâneas que datavam (1348-1351) *Decameron*, de Boccaccio, dentre outras até a tradução em 1704 e 1708 de Antoine Galland, na França, das *Mil e Uma Noites*. Contudo, essa definição do gênero só foi estabelecida a partir de 1812 com os irmãos Grimm, Jacob e Welhelm quando publicados os contos para crianças e família.

Além disso, para o pesquisador, desde que surgiu a forma de conto “emoldurado” de Boccaccio, até os contos dos irmãos Grimm houve uma evolução, o momento decisivo foi no século XIX com os contos de Edgar Allan Poe, até chegar ao século XX com Kafka. Apesar de toda a evolução, houve certa resistência significativa, pois os contos estavam ligados à evolução das cidades e às descobertas científicas da burguesia. A prensa manual de Gutemberg possibilitou a impressão do livro e o abandono do manuscrito. Entretanto, foi no século XIII com a imprensa, especificamente o jornal que massificou o gênero, não sendo diferente no Brasil, o jornal popularizou-se, segundo Hohlfeldt, em 1841 com a publicação de “As duas órfãs” de Norberto de Souza e Silva.

Para Hohlfeldt, foi Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, que publicou o que poderia ser considerada a primeira “teoria do conto”. Poe foi o precursor do conto moderno, comentou criticamente um livro de histórias curtas de Nathaniel Hawthorne, “Twice told tales”, estabelecendo ingredientes básicos do gênero que seria a intencionalidade, a noção de tamanho, estratégia usada para prender a atenção do leitor buscando um “efeito único” que seria a verdade. Mesmo que Poe não tenha seguido a noção de verdade, seria, segundo Hohlfeldt, importante para refletir criticamente em torno do gênero. A verdade mencionada por Poe, conforme o estudioso, seria atingida mediante o exercício da razão, a partir da idealização de um efeito único a ser alcançado, que, para tanto, geraria a necessária invenção dos acontecimentos. Outro elemento do efeito único a

ser lançado deveria aparecer ao leitor como natural, para ser aceito pelas massas. Poe inaugurou a intensa pesquisa em torno do conto.

Em linhas gerais, para Hohlfeldt, o conto contemporâneo “é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente” (HOHLFELDT, 1000, p. 18). A narração poderá situar-se no presente, mas aludida a uma ação do passado, requer imaginação do contista e observação, experiência e persistência, objetividade, objetivo básico do gênero, expresso simultaneamente no conteúdo e na forma adotada. No que diz respeito ao conto contemporâneo no Brasil, Hohlfeldt afirma que o conto brasileiro surge através da imprensa, ou seja, com a popularização do jornal, publicavam-se traduções de contos franceses e ingleses.

Nádia Batella Gotlib em Teoria do conto expõe que o conto maravilhoso era contado e recontado como forma de ensinamento. No que diz respeito ao conto literário, “a voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética”, (GOTLIB 2006, p. 13), ou seja, há um autor/narrador/criador enquanto que no conto popular há vários autores.

É importante ressaltar algumas particularidades do conto clariceano. O crítico Fábio Lucas, ao analisar o conto de Clarice Lispector, diz que foi primordialmente um ato de narrar, o enredo se agasalhava numa proliferação de motivos livres, dava a cada composição uma dramática espessura filosófica. A tônica existencialista alimentava a progressão das personagens em seu drama particular. As maquinações ontológicas geravam o labirinto da condição humana, perpassando contradições e incertezas. Clarice explorava a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida. A mesma aura de perquirição, a mesma ironia ferina, o mesmo espanto ante a revelação do mundo, a mesma linguagem dos contos, segundo Lucas, seria dominada em outros livros, contos que se misturam a crônicas, impressões, reflexões e apontamentos *com A Legião Estrangeira, Felicidade Clandestina, Onde Estivestes de Noite e A Via Crucis do Corpo*. Em *A Via Crucis do Corpo*, no fecho da explicação, Clarice deixou o toque dramático de sua infundável indagação do ser humano: a outra pessoa.

Affonso Romano de Sant’Anna, em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, faz análise dos contos de *Laços de Família* e *Legião Estrangeira*, tomando como base crítica Costa Lima e Roberto Schwarz, não recorrendo à interpretação filosófica de Benedito Nunes. O crítico

adota a análise já praticada em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, enquanto texto híbrido de contos-romance. A leitura dos contos, segundo Sant’Anna, ocorreu em quatro pontos fundamentais. O primeiro, nível sintagmático, aproximou-se de uma narrativa de estrutura simples, com destaque para o foco narrativo e cortes espaciotemporais. O segundo, no nível paradigmático, no qual os referentes internos da narração afastam-se do mito e da ideologia. O terceiro, os personagens foram reagenciados e depois perfilados na busca de elementos variantes que sustentam todas as estórias. E, por fim, análise no nível sintagmático e paradigmático e a localização do Eu e Outro, em confronto, levando-nos a perceber que Clarice Lispector converge a tematização da linguagem como fenômeno da epifania.

Recorremos também às considerações propostas por Benedito Nunes em *O Drama da Linguagem*, no qual analisa os livros *Laços de Família*, *Legião Estrangeira*, *Felicidade Clandestina*. O autor compreendeu que entre as três coletâneas havia o mesmo eixo mimético dos romances, na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito narrador e a realidade. Nos contos, havia algumas especificidades quanto a história, entretanto o discurso narrativo, assim como no romance, resultava do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem.

Benedito Nunes defendeu que, na maioria dos contos de Clarice Lispector o episódio único servia de núcleo à narrativa, era um momento de tensão conflitiva, ou melhor, de crise interior dos personagens, no qual, o episódio único, estava condicionado e qualificado em função do desenvolvimento da história. A *tensão conflitiva* estabeleceria uma ruptura do personagem com o mundo, no entanto, em alguns contos a tensão conflitiva se manteria do início ao fim, como aspiração, devaneio, mal-entendido, incompatibilidade entre as pessoas, estranheza diante das coisas, embate de sentimentos ou de consciência culposa. Sendo a tensão conflitiva o núcleo da história, estariam nos contos claricianos qualificados de modos diferentes o transe nauseante, o acesso de cólera, o ódio, a ira, o medo, a culpa, a angústia, a loucura, em alguns dos contos onde há o clímax da narrativa.

Vera Lúcia Cardoso Medeiros, no artigo intitulado “Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado” fez um percurso dos contos produzidos Clarice Lispector, fornecendo-nos uma visão ampla da produção literária da autora a partir da teoria do conto esboçada por Júlio Cortázar. Para a pesquisadora, Clarice retomou em alguns contos a forma

simples da arte de contar histórias, em outros a sofisticação, em que o relato se dilui diante da percepção dos procedimentos e seus impasses. Em ambos os casos, contudo, “funcionam como janela ou abertura que projeta o leitor para além do narrado” (MEDEIROS, 2003, p. 120). A autora recorreu à noção de gênero proposta por Cortázar. Outras duas características de Cortázar usadas por Medeiros para sua análise foram a intensidade e a tensão.

Ao pesquisar a composição dos contos, Medeiros verificou a disparidade de temas, de situações e de formas do conto clariceano, o que, segundo a estudiosa, seria muito enriquecedor para o conto contemporâneo. A crítica começou analisando os contos de Clarice publicados entre 1940 e 1952, publicados em *A Bela e a Fera*, livro póstumo, o que já permitia ao leitor vislumbrar os traços singulares da obra de Lispector. Os contos apresentavam personagens angustiados, melancólicos, desajustados em relação à vida, o desfecho de algumas histórias não apresentava resolução dos conflitos. Os contos também apresentavam narradores em primeira e em terceira pessoa, acontecimento em que a técnica do discurso indireto livre diminuía a distância entre o narrador e a personagem, havendo um grande destaque para a introspecção da ficção de Clarice.

Para Medeiros, em *Laços de Família*, as potencialidades já anunciadas nos contos anteriores são aperfeiçoadas, o que predominou nessa coletânea foi o esfacelamento das relações familiares, e a sensação de aprisionamento provocado pelo ambiente doméstico, a solidão e a dificuldade humana em lidar com sentimentos mais verdadeiros e vigorosos, numa mescla de narrativas mais complexas e outras de formas mais simples, uma criação que projetava o leitor para o terreno das relações subjetivas.

Já o livro *A Legião Estrangeira*, também, segundo Medeiros foi marcado por diversidade de forma narrativa. O conto “A repartição dos pães” seria uma paródia da passagem bíblica que proporcionava ao leitor fazer reflexões sobre o tema do egoísmo e avareza do ser humano. Entretanto, em dois contos dessa coletânea, “O ovo e a galinha” e “A quinta história”, Clarice Lispector radicalizou o processo de escrita e composição do texto literário. “O ovo e a galinha”, por exemplo, começava com uma frase que identificaria o tempo, espaço, e o narrador da história, contudo, o assunto inicial, o ovo, vai se desdobrando e multiplicando-se com o desenrolar do texto.

Ainda conforme Medeiros, o livro *Onde Estivestes de Noite* (1974), trouxe inovações em relação às produções anteriores, com marcas do insólito e do fantástico, principalmente no conto que deu título a coletânea. A atmosfera do conto seria onírica e surreal. As categorias de bem e mal, noite de dia se misturavam e se opunham ao mesmo tempo.

A pesquisadora Medeiros não deixou de analisar outra coletânea publicada no ano de 1974, *A Via Crucis do Corpo* descrito por ela como um livro inovador, pois Clarice Lispector teria adotado um único tema nos treze contos: o sexo. A estudiosa refere-se à “Explicação” como uma declaração assinada pela autora, na qual se diz chocada com a realidade. Medeiros também dissertou sobre a problemática da “hora do lixo”. Na no prefácio, Clarice não teria deixado de tratar da construção da subjetividade e do confronto entre o sujeito e o outro. As manifestações da subjetividade seriam retratadas em contos como, por exemplo, “Miss Algrave”, “O corpo”. As histórias da coletânea, segundo Medeiros, despiam as atitudes moralistas e os falsos pudores da sociedade, estabelecendo códigos de ética e de comportamento particular. Clarice teria usado uma linguagem direta e franca, e não grosseira nem vulgar. O conto “via crucis” seria uma paródia do nascimento de Cristo em que o fim do conto projeta ao leitor o inusitado, muito além da fábula narrada. *A Via Crucis do Corpo* colocava o leitor em contato com o mundo marginal, sendo representado por Clarice Lispector de maneira peculiar.

E, por fim, Clarice, para Medeiros, aproveitou toda a versatilidade do conto na qual retomou formas tradicionais de narrativa como fábulas e parábolas bíblicas como também houve contos que seguiu “a coloquialidade da crônica e dos textos informativos; há, ainda, aqueles marcados pela literariedade, em que o fato narrado perde importância diante da elaboração do relato” (MEDEIROS, 2003, p. 128). Nas coletâneas apresentadas, Lispector, ao tratar da construção da subjetividade e de seus inúmeros desdobramentos, representou personagens variados: homens, mulheres, crianças, jovens e animais. O espaço urbano foi constantemente utilizado por Clarice, sendo o Rio de Janeiro o mais recorrente. A condição dos personagens seria de classe média, enfocando a introspecção e o intimismo como técnicas narrativas.

A nossa intenção é relacionar essas particularidades do conto clariceano com a análise metaficcional da coletânea em apreço, pois nos possibilita refletir sobre a possibilidade de mudança, de transformação e de renovação nos contos de Clarice Lispector.

3. O universo metaficcional

O leitor, ao enveredar-se pelo bosque para jogar o jogo discursivo clariceano, precisa estar atento para as pistas nos caminhos desse bosque. O autor-narrador, na “Explicação”, procurou forjar uma imagem, escoltado por um desejo de metamorfose, trazendo à tona as fraquezas e as imperfeições do homem contemporâneo, movido pela aparência, mostrando-nos que mais importante era ter liberdade de criação, mas, para isso, não precisava mostrar sua verdadeira face de criador. Dessa forma, a nota prévia, carregada de intenções, o escrever por encomenda, a suposta má qualidade dos contos, é que movimentou o crítico/leitor durante muito tempo, isso fez com que o livro não fizesse parte do rol da preferência dos pesquisadores.

O toque de ironia, a suposta má qualidade dos contos, o problema de não saber fazer história por encomenda, o escrever sobre assunto perigoso exposto na “Explicação” e também um toque sutil de um discurso caricato em alguns contos da coletânea, inicialmente, realiza uma espécie de (pre)juízo ao livro *A Via Crucis do Corpo*. Alguns dos críticos não perceberam que o mascaramento e a dissimulação foram uma estratégia já usada por Clarice Lispector em *A legião estrangeira* (1964). Esse livro também é uma coletânea de contos em que a autora intitula a segunda parte do livro de “Fundo de Gaveta”, título sugerido por Otto Lara Rezende, “mas por que livrar-se do que se amontoa? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que não presta me interessou muito” (LISPECTOR, 1964, p. 132). Esse é um comentário metanarrativo feito pela autora em suas produções, em que a linguagem se torna metaficcional e abstrata, preocupada com o questionamento de um fazer literário mais do que com o resultado de sua produção. Como vínhamos discutindo até aqui, os críticos abordados desenvolveram suas análises enfocando a nota explicativa, apontando traços autobiográficos e/ou realistas em *A Via Crucis do Corpo*, mas não detiveram na poética metaficcional que se entende e se propaga em outras narrativas dessa coletânea como passaremos a discutir a seguir.

Assim, pode-se dizer que as situações narrativas criadas por Clarice Lispector em *A Via Crucis do Corpo* provocam reflexões sobre a criação literária. Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic narrative: the metafiction paradox*, definiu o texto metaficcional como uma ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística (HUTCHEON, 1984, p. 01), seria uma ficção sobre a ficção, ficção que incluiria em si mesma um

comentário sobre como é construída a escrita, evocando a criação, seus procedimentos poéticos, levantando questões sobre as relações entre ficção e realidade e também explorando o mundo das palavras.

Nos contos “Explicação”¹, “O homem que apareceu”, “Dia após dia”, “Por enquanto”, o foco narrativo reporta-se para essa indicação, no qual o fazer literário é proveniente da experiência artística “vivenciada” pelo narrador: “artistas sabem de coisas” (LISPECTOR, 1998, p. 10). O que mais marca esses textos é a questão do ato de escrever, assinalada por um tom de confissão, memória e de um aparato monolocal, concentrado no comentário metarreflexivo que acompanha o desenvolvimento dessas narrativas. O enredo fica em segundo plano, alguns personagens são retomados, o eu narrador, em alguns momentos, participa da cena junto com seus personagens, fazendo um jogo entre autor/narrador e personagens, nos quais as vozes ora se distinguem ora se confundem.

A autora/narradora problematiza o lugar autoral e a recepção do livro “pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p. 10), não constituindo um posicionamento ingênuo, mas uma sátira artilosa, sarcástica. A esse respeito, Marta Peixoto afirma que O aspecto paródico de *A Via Crucis do Corpo*, portanto, é uma faca de dois gumes: contra a ficção sensacional, de cujas estratégias Lispector faz uso e zomba, e contra suas narrativas anteriores, estruturadas em torno de epifanias – “sérias” (PEIXOTO, 2004, p. 163). A estratégia de zombaria usada pela autora/narradora foi interpretada por Peixoto como uma resposta a um mercado consumidor da década de 70 e também ligada à imagem que Clarice Lispector tinha construído sobre si. Ao colocar a palavra “sérias” entre aspas, entendemos que Peixoto também se nutre da mesma ironia, pois ao que se percebe, não considera que em *A Via Crucis do Corpo* haja epifanias como em outros livros de Clarice, por se tratar de narrativas com representações de uma realidade contaminada pelos vícios.

De fato, em *A Via Crucis do Corpo* a autora/narradora aborda a epifania de uma maneira mais corpórea, ou melhor, a presença do corpo em todos os contos é constante, ou seja, quanto mais à escrita se aproxima do corpo erótico, mais as personagens afastam-se do equilíbrio inicial para um estado de transformação/reflexão.

¹ Analisaremos a nota explicativa como conto compondo a via sacra do escritor.

Os narradores dos contos metaficcionalis estabelecem o conflito diante das ferramentas de trabalho, a palavra, a falta de assunto, escrever deixou de ser prazer para se tornar um fardo pesado, carregado de agonia e de desânimo. A voz autoral tem dificuldade de exercer seu ofício, brincando com o significado, a forma, inserindo-se no processo criativo, entrelaçando vida/morte/escrita “como eu tenho repetido com exaustão que um dia se morre” (LISPECTOR, 1974, p. 63).

A solidão ou a falta de assunto não equivaleria somente a um componente negativo, pois seria nesse espaço que a voz autoral encontraria momentos de criação profunda diluídos entre a intimidade e o mundo exterior, vivendo seu próprio corpo na solidão criando um mundo onírico de desvelamento e intimidade. Todavia, a voz autoral é instigada por motivações contraditórias e alterna momentos de escrita e expõe cenas do cotidiano, como mudar de roupa, tomar vinho, café, coca-cola, comer, fumar, ligar o rádio ou ficar a zero e sem “nada o que fazer foi fazer pipi”. “Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero” (LISPECTOR, 1974, p. 59). O fazer pipi é um pretexto para se falar que a vida se faz por enquanto. O tempo da narrativa é o ontem, o hoje, o agora sendo processado, findando quando se para de escrever, parar de escrever é morrer, “a gente morre às vezes”.

O narrador do conto “Por enquanto” faz a marcação das horas como se quisesse que o tempo passasse mais rápido e que o dia chegasse ao fim; são seis horas, seis e cinco, são seis e meia, são vinte para sete. E se pergunta, e para que é que são vinte para as sete? Já são dez para as sete, são cinco para as sete. Percebe-se que houve a espera de alguém ou que alguma coisa de diferente acontecesse. É interessante notar que as demarcações de horas nos contos são sempre fim da tarde, quando há um cansaço extremo de um dia exaustivo de trabalho, de forma que a presença do crepúsculo trazia mais isolamento e nostalgia.

Além de representar o fim de mais uma jornada de trabalho extenuante, o fim do dia representa um momento de melancolia, de transição para a noite, incerta, obscura, em que a “autora” vive a angústia de não saber se vai concluir o trabalho encomendado e se as histórias que construiu agradarão aos seus leitores, pois ela se preocupa, desde a “Explicação” – mesmo considerando seu aspecto irônico, como temos discutido – com a recepção equivocada de suas novas narrativas, no sentido de serem atribuídas a elas a pecha de realistas, cruas ou pornográficas.

Não podemos também deixar de refletir que, por trás do corpo da escrita, há um corpo de um escritor, “meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos” (LISPECTOR, 1974, p. 45). Escrever é percorrer um caminho de sacrifício, é traduzir em palavras a extenuada dor do corpo, é expor o profundo cansaço físico, é sair de um mundo fantasiado, esplêndido para mostrar um mundo nu e cru, um “mundo-cão”. Para Marta Peixoto o corpo sacrificial do título, *A Via Crucis do Corpo*, é, num certo sentido, o corpo do escritor: escrever é imaginar na própria carne as dores do mundo (PEIXOTO, 2004, p. 169).

O ato da escrita também nos lembra o caminho da dor e do sofrimento, percurso de uma “divina missão” redentora, ato heroico diante da solidão, da melancolia, do vazio de dia extenuante de tarefas, “porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. “Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço” (LISPECTOR, 1974, p. 60). O título também remete às 14 estações do sacrifício, no qual Jesus foi conduzido para o calvário, dialogando, assim, com o discurso bíblico, a “via sacra” agora era outra, de um autor/narrador, no qual o corpo do texto ou o corpo humano/carne estaria passando pela “via crucis”.

O conto “O homem que apareceu” é narrado como um acontecimento passado, em que o narrador/personagem descreve uma cena de compras de cigarros e coca-cola em um botequim do português Manuel. Nele, há uma relação com a situação e com os nomes entre os contos “Melhor do que arder”, e “Via crucis”. No conto “Melhor do que arder”, a protagonista casa-se com um dono de botequim português, e em “Via crucis”, Emanuel passa a ser Manuel, ou seja, houve uma adaptação. Enquanto o narrador/personagem do conto esperava atendimento do dono do botequim, um homem aproximou-se tocando gaita e perguntou-lhe o seu nome, a resposta foi “o que importa um nome? Aqui só é superior a mim essa mulher porque ela escreve e eu não. (LISPECTOR, 1974, p. 61), ou seja, há um questionamento do cânone e problematização da construção do texto literário e a crítica literária, “o que importa um nome?” “o que importa a literatura?” Por que ser escritor é ser superior? “uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo” (LISPECTOR, 1974, p. 10). O discurso dos narradores em ambos os contos “Explicação” e em “O homem que apareceu” configura numa reflexão sobre o processo de produção da escrita e questiona os princípios de juízo de valor, a relação entre o papel do escritor e a indústria cultural

da década de 70. Indiretamente, o “autor” não concorda com as críticas, com aquele tipo de exigência do trabalho estético na elaboração do texto ficcional, no caso clariceano, voltado para a tradição existencialista ou filosófica.

O conto “Dia após dia” retoma algumas questões da “Explicação”, de “O homem que apareceu”, de “Por enquanto” e a escrita de um conto com o título “Miss Algrave”. O personagem Cláudio também é retomado nesses contos, mas como Cláudio Brito. Há uma combinação no enredo, sendo feita uma montagem de enredo com ações de um dia comum, corriqueiro, de feira livre, um dia após o outro, e a voz autoral, esquecendo-se que já teria intitulado esse conto na “Explicação” como “Danúbio Azul”, dá um título mais próximo do que foi narrado. Em nossa apreciação, pensamos que esse foi o último conto a ser escrito pela forma com foi finalizado: “agora acabei”, um momento de festejo.

4. Considerações finais

Nessa construção ficcional, escritor/autor/narrador/personagens/leitores, apresentam-se como atores no espetáculo escritural. Nesses contos metaficcional há a problematização do ato criador em que escrever se torna um jogo perigoso de sedução, convertendo-se numa missão redentora de vida. O escritor escreve para viver. Entretanto, insinua um “fracasso declarado” diante da escrita, do fazer literário, questionando o valor da literatura. Clarice muda o caminho. A exigência da escrita encomendada para um público específico faz com que sua escrita seja apresentada num estilo mais simples, sem muitas metáforas, mais carnal fazendo correlação ao mundo real, no tempo da escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÊAS, Vilma. Com a ponta dos dedos. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HUTCHEON, L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. 2. ed. New York: Methuen, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. *Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado*. Disponível em:

<<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art10.pdf>>.

Acesso em: 26-05-2013.

NUNES, Bendito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Laços de família e Legião estrangeira*. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.