

## VIRGINIA WOOLF, CLARICE LISPECTOR E JUDITH GROSSMANN: TEMÁTICAS, POÉTICAS E LOCAIS DE FALA

*Luciano Rodrigues Lima*

**RESUMO:** o trabalho aborda, comparativamente, as temáticas e poéticas de três escritoras de períodos diferentes: Virginia Woolf, da primeira geração do modernismo na Inglaterra, com publicações entre 1915 e 1941, Clarice Lispector, que publicou sua obra entre 1944 e 1978, e Judith Grossmann, a qual começa a publicar em 1959. A análise de textos diversos das três escritoras demonstra uma divergência temática e estética, de onde se pode inferir que produziram poéticas e escritas divergentes e autônomas. Constata-se, também, que existem traços convergentes quanto ao local de fala das três escritoras, todas conscientes da necessidade da existência de uma escrita feminina, em que a mulher escritora se represente e a leitora se sinta representada.

**KEY WORDS:** Feminine writing. Thematics and Poetics. Divergences. Convergences.

**ABSTRACT:** The paper discusses comparatively the themes and poetics of three writers from three different periods: Virginia Woolf, from the first generation of Modernism in England, who published her works between 1915 and 1941, Clarice Lispector, who published between 1944 and 1978, and Judith Grossmann, which began publishing in 1959. The analysis of various texts of the three writers shows thematic and aesthetic differences, from which one can infer that each one produced divergent and autonomous writing. It seems, also, that there are converging lines in respect to the the position of the discourse of the three writers, all conscious of the need for a women's writing, through which the woman writer can represent herself and the woman reader might feel represented.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita feminina. Temáticas e poéticas. Divergências. Convergências.

### INTRODUÇÃO

O título deste breve trabalho instaura, de início, um problema quase irresolúvel: a de comparar obras de três escritoras complexas, de contextos e locais de fala diferentes, em suas temáticas e poéticas. Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann não revelam as suas fontes e motivações de forma irrestrita, mas de modo cifrado, com diversos tipos de selos e senhas, alguns motivados por questões pessoais e muitos por necessidades estratégicas de fuga e dissipação. Disso resulta um tipo de escrita capaz de despistar ou, ao menos, desencorajar os olhares ávidos por escândalos, ou leitores que buscam na literatura justamente aquilo que é menos criativo ou ficcional. O lugar comum, o pitoresco e a linguagem previsível não são facilmente encontráveis nessas obras. Nesse aspecto, as três damas escarpadas (mas

não inacessíveis) parecem combinar: suas escritas resistem ao olhar superficial, descompromissado. É necessário um comprometimento estético para se ler, competentemente, Virgínia, Clarice e Judith (essa ordem de enunciação dos nomes é meramente cronológica e nunca hierárquica), caso contrário o leitor apressado logo desistirá, em busca de um estilo mais transparente. Esta constatação conduz diretamente a uma outra: as três escrevem para conscientizar, educar, transcender.

Não pretendo realizar uma comparação simétrica entre as três escritoras, em nenhum dos aspectos elencados. Em literatura não existe simetria entre as obras do mesmo autor, entre as obras de autores diferentes, tampouco entre a obra e o real, ou entre a forma de representação e a coisa representada, ainda que esses dois universos já se constituam em construções na linguagem, pois todas as coisas já possuem nomes.

Alguns autores alcançam rapidamente o sucesso de público e, na mesma velocidade, caem no esquecimento. Outros, investem em uma obra que desafia a decifração pelos críticos e parâmetros de escolas literárias de seu tempo, requer constantes traduções pela crítica e público, isto é, uma obra lançada ao futuro, incerta mas ambiciosa. As três autoras em apreço preferiram o segundo caminho e, por isso, dedico-me, aqui, a revisitá-las. Devo prevenir o leitor contra uma noção preconceituosa de que essas autoras são artificialmente sofisticadas ou esnobes. Penso que os estilos de Virgínia, Clarice e Judith são a expressão sincera das personalidades artísticas dessas escritoras, as quais tinham uma visão complexa de si mesmas, do mundo e da linguagem. Quanto à riqueza lexical em todas elas, isto deriva naturalmente das suas histórias como leitoras.

O foco principal deste trabalho são as obras e não as biografias. Isto pode desagradar o leitor ávido por revelações escandalosas, afeito a selecionar as partes do texto que falam da sexualidade, como se ainda houvesse carência desse tipo de conteúdo no mundo atual, o que pode revelar uma malícia desproporcional, ou simplesmente um olhar desacostumado com o universo artístico. Penso que as verdadeiras celebridades são as obras e nunca os artistas. Ultimamente, criou-se o império do biográfico, talvez por influência da cultura pragmático-puritana norte-americana, que rejeita o ficcional e fixa-se no biográfico, como se ali estivesse o discurso da verdade. Para esse tipo de concepção de mundo, o ficcional é perigoso, pois relativiza e insurge-se contra verdades consumadas.

## CLASSE SOCIAL E LIMITAÇÃO ESTÉTICA

Sempre que analiso produções artísticas, atualmente, sintonizo essa análise com o crivo cultural, isto é, a perspectiva sociocultural da produção e recepção da obra estudada. Virgínia, Clarice e Judith escreveram, predominantemente, a partir de uma mentalidade de classe média urbana e para leitores dessa classe social. Isto não significa que essas obras não possam ser levadas, adaptadas ou não, a um público proletário, suburbano ou rural. A aceitação de uma obra da considerada cultura erudita pelo grande público depende de uma política institucional de educação artística. Todos os seres humanos são capazes de entender qualquer tipo de arte, quando as condições de recepção são proporcionadas adequadamente. Por outro lado, mesmo no âmbito da classe média, muitas instituições intelectualmente conservadoras ainda proíbem ou desaconselham a leitura das obras de Virginia Woolf, a exemplo de alguns colégios, nos Estados Unidos, e filtros para a internet, considerando essas obras “impróprias”. Trazendo de volta o refrão cantado na peça de Edward Albee, muita gente ainda tem medo de Virginia Woolf. Assim, embora as obras dessas escritoras possuam marcas da classe média urbana – a variação linguística, os valores morais, o modo de ver o mundo, a noção de pertencimento em relação às conquistas da “civilização ocidental”, o conceito de arte, os hábitos sociais, a noção de família, a estética amorosa – e essas marcas – são percepções limitadoras da visão da sociedade capitalista como um todo, essas mesmas obras, de formas variadas, se insurgem contra valores consagrados e tradicionais dessa classe social que as engendrou, como os papéis sociais, a noção de feminilidade e a conduta moral reservada para a mulher.

## VIRGINIA WOOLF: TEMÁTICAS E CRONÓTOPOS

If we help an educated man's daughter to go to Cambridge are we not forcing her to think not about education but about war? - not how she can learn, but how she can fight in order that she might win the same advantages as her brothers? Virginia Woolf<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Se ajudarmos a filha de um homem educado a ingressar em Cambridge, não a estaremos levando a pensar na guerra ao invés da educação? - não sobre como ela pode aprender, mas como ela pode lutar para conseguir as mesmas vantagens que seus irmãos? (Tradução nossa).

The truth is, I often like women. I like their unconventionality. I like their completeness. I like their anonymity. Virginia Woolf<sup>2</sup>

O termo *cronótopo*, bakhtiniano, usado acima, remete à constatação de que as temáticas das três escritoras possuem relações com a cultura de onde e quando escreveram suas obras. Pelas circunstâncias do seu tempo e lugar, Virginia Woolf escreveu seu obra com uma dupla missão: revolucionar a forma do romance e usar a literatura como bandeira de luta e militância política pelos direitos civis da mulher.

Virginia Woolf pertencia a uma família de destaque, na Inglaterra, e isto lhe possibilitou conviver sempre com a intelectualidade e o mundo artístico do seu tempo. Alguns escritos seus – quase panfletos políticos – contra a participação da mulher no esforço de guerra da Inglaterra na I Guerra Mundial, certamente lhe teriam rendido perseguições muito maiores se não fossem as suas relações no seio da classe média alta de Londres. Virginia defendia que a guerra era planejada e executada por homens, os únicos beneficiários dela. Assim, nenhuma mulher deveria envolver-se ou ao menos elogiar seus maridos e filhos por qualquer ato de bravura militar.

Além de uma programação poética, a obra de Virgínia contém uma quase filosofia e um plano de luta pelos direitos civis da mulher. O seu discurso estava fundamentado em princípios de uma ideologia feminista, às vezes paralela à ideologia marxista, à qual Virgínia nunca se filiou, por suas crenças profundamente liberais (não se pode esquecer que o marxismo, à época, apresentava algumas saídas para a questão feminina e representava um avanço em relação à sociedade capitalista conservadora). Dentre as suas frases de efeito, podemos citar: “As a woman, I have no country. As a woman. my country is the whole world.” (“a mulher não tem pátria, sua pátria é o mundo”), uma vez que todas as constituições da época discriminavam a mulher, talvez parodiando a figura do proletário no discurso de Marx. No pensamento de Virginia Woolf, a questão da discriminação da mulher tem suas raízes nos fundamentos econômicos, pois seu trabalho não é reconhecido e remunerado, e isto gera a sua dependência histórica; a mulher não tem condições de se representar na arte porque não reúne meios de se profissionalizar. Desse modo, ela é representada pela escrita masculina, nas formas mais absurdas. Virginia usa, em *A Room of One's Own*, uma operação discursiva

---

<sup>2</sup> A verdade é que freqüentemente gosto das mulheres. Gosto de sua anticonvencionalidade. Gosto de sua completude. Gosto de seu anonimato. (Tradução nossa).

desconstrutivista, não no sentido Derridiano, mas no modo já utilizado por Marx, isto é, usar o próprio discurso do adversário e revertê-lo contra ele. Ela afirma que mais interessante do que a luta das mulheres para se libertarem é a história da luta dos homens para evitar que elas se libertem. É contra esses recortes do discurso da repressão e do preconceito machista que ela dispara a sua escrita certa e irônica. Além disso, ela parece utilizar a própria lógica e racionalidade tipicamente masculinas para desmontar a argumentação preconceituosa construída secularmente.

No plano estético-ficcional, Virginia defendia a ideia de um homem feminino ou de uma mulher masculina, isto é, de uma arte andrógina, para dar conta da complexidade na composição dos diferentes tipos de eus líricos. Isto ela pratica em *Orlando*, romance em que a personagem renasce, historicamente, manifestando-se através dos dois sexos.

Podemos melhor compreender a poética de Virginia Woolf acompanhando-a através da feitura de um dos seus mais reveladores livros: *A Room of One's Own*. O texto começa com a narrativa do convite recebido por ela para falar sobre o tema “women and fiction” (As mulheres e a ficção) nas escolas femininas Arts Society, em Newnham, e na Odtia, em Girton, em outubro de 1928. Ela descreve como teria sido difícil depreender um significado para o tema e escolher o viés para abordá-lo. Escolhe, então, o viés histórico-econômico para provar que a discriminação contra a mulher escritora tem raízes na questão financeira, o que contextualiza a sua histórica frase:

All I could do was to offer you an opinion upon one minor point- **a woman must have money and a room of her own IF she is to write fiction**; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. (Grifo nosso) (WOOLF, 2011, p. 1)<sup>3</sup>

Adota, então, o primeiro artifício narrativo. Supõe que ela fosse outra mulher qualquer, uma certa Mary Seton, ou Mary “qualquer coisa”. Despersonaliza-se para ser qualquer mulher e tornar a sua tarefa política e não individual: “Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please - it is not a matter of

---

<sup>3</sup> Tudo que eu podia fazer era oferecer-lhes uma opinião sobre uma questão menor - **uma mulher deve ter dinheiro e casa própria se ela quiser escrever ficção**; e isto, como vocês verão, deixa o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção sem solução. (Tradução nossa).

any importance)” (Lá estava eu – chame-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou por qualquer nome que quiser – isto não tem nenhuma importância).

Narra, então, em seu modo imaginativo e levemente irônico, a sua busca por informações sobre o tema, em bibliotecas e na British Library, do British Museum. Constata, rapidamente, que a história da representação da mulher na literatura encontra-se em mãos (e mentes) masculinas:

Sex and its nature might well attract doctors and biologists; but what was surprising and difficult of explanation was the fact that sex--woman, that is to say--also attracts agreeable essayists, light-fingered novelists, young men who have taken the M.A. degree; men who have taken no degree; men who have no apparent qualification save that they are not women. Some of these books were, on the face of it, frivolous and facetious; but many, on the other hand, were serious and prophetic, moral and hortatory. Merely to read the titles suggested innumerable schoolmasters, innumerable clergymen mounting their platforms and pulpits and holding forth with loquacity which far exceeded the hour usually allotted to such discourse on this one subject. It was a most strange phenomenon; and apparently--here I consulted the letter M—one confined to the male sex. Women do not write books about men--a fact that I could not help welcoming with relief, for if I had first to read all that men have written about women, then all that women have written about men, the aloe that flowers once in a hundred years would flower twice before I could set pen to paper. So, making a perfectly arbitrary choice of a dozen volumes or so, I sent my slips of paper to lie in the wire tray, and waited in my stall, among the other seekers for the essential oil of truth. (WOOLF, 2011, p.8)<sup>4</sup>

Após desdobrar as metáforas irônicas e as hipérboles sarcásticas de um estilo delicado e minimalista, percebemos que *A Room of One's Own* revela muito sobre a vida e o modo de produção da obra de Virginia: seu comprometimento político com a temática e suas pesquisas meticulosas para escrever com segurança e profundidade sobre o assunto que mais lhe atraía,

---

<sup>4</sup> O sexo e sua natureza pode muito bem atrair médicos e biólogos, mas o que foi surpreendente e difícil de explicar foi o fato de que o sexo – a mulher, diga-se de passagem – também atrai ensaístas agradáveis, romancistas de mãos leves, jovens que fizeram o mestrado, homens que não se graduaram em nada, e homens sem nenhuma qualificação aparente a não ser o fato de que não são mulheres. Alguns desses livros eram frívolos e maneiristas, mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, morais e exortativos. Os próprios títulos dos livros já sugeriam inúmeros mestres, inumeráveis clérigos montando suas plataformas e púlpitos e prosseguindo com uma loquacidade que excedia em muito o tempo geralmente atribuído a tais discursos sobre esse assunto. Era um fenômeno estranho e, aparentemente, – aqui eu consultei a letra H – restrito ao sexo masculino. As mulheres não escrevem livros sobre os homens (o fato de ter eu constatado isto com alívio não ajudava em nada) pois se eu tivesse primeiro que ler tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres e, então tudo o que as mulheres escreveram sobre os homens, a flor indiana *aloe vera*, que brota de cem em cem anos, teria florescido duas vezes antes que eu pudesse pôr a caneta no papel. Então, fazendo uma escolha perfeitamente arbitrária de uma dúzia de volumes, coloquei as minhas tiras de papel na cesta de arame, e esperei na minha poltrona de leitura, entre os outros usuários da biblioteca, pelo óleo essencial da verdade. (Tradução nossa).

a necessidade da mulher representar-se através da arte, de possuir um discurso autônomo, como a primeira batalha na luta pela sua libertação.

Assim, a temática da conscientização da mulher para a reivindicação da igualdade está fortemente relacionada com o tempo e o lugar de Virgínia Woolf, isto é, as primeiras décadas do século XX, na Inglaterra. Isto não significa que sua obra pertença apenas àquele tempo passado, pois sua poética inclui uma agenda de temas bem mais ampla, também contextualizados para bem além do seu tempo e lugar.

## A POÉTICA DO ESPAÇO

As questões da psicologia, da sexualidade, da sensibilidade artística, dos papéis sociais da mulher, dos discursos historicamente construídos contra a igualdade dos sexos rivalizam, na obra de Virginia, com as questões metalinguísticas ligadas à linguagem poética, a ruptura com a tradição narrativa de cunho realista, a instauração de um novo tipo de arte menos aferrada ao sentimentalismo típico da poética do tempo. Virginia busca, nas relações da sua arte com a pintura impressionista, instaurar na literatura a poética do espaço, da obra presentificada, unidimensional, como o quadro impressionista. Em *To the Lighthouse*, a pintura de Lilly Briscoe se resolve em uma pincelada, em um instante, embora a sua construção acompanhe o tempo inteiro do livro. O enredo do romance se concentra nas cenas, nos detalhes, nos objetos, nos pensamentos. Os grandes acontecimentos, como casamento, nascimento e morte, tradicionais marcos nas obras que adotam a poética do tempo (dos afetos ligados ao passado e da perspectiva de felicidade futura, como no Romantismo) são esmaecidos e resolvidos em uma ou duas linhas. A discussão que a autora quer em primeiro plano é sobre a linguagem, a poesia, sobre como e o que narrar no romance modernista.

O minimalismo cênico que caracteriza o texto de Virginia explora as cores, os sons e as sensações e impressões de cada cena, como nessa passagem de Mrs Dallaway:

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about

her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (WOOLF, 2011, p.4)<sup>5</sup>

Suas cenas são como quadros impressionistas ou fotos instantâneas, às vezes compostas de memórias visuais e auditivas, ou, às vezes, impressões multissensoriais das personagens. A cena acima é como Scrope Purvis vê, de relance, Clarissa Dallaway na rua e a concebe, ou melhor, a transforma no tema de uma pintura com palavras, captando seu gesto altivo à beira do meio-fio e sua aparência elegante e pálida.

A poética de Virginia Woolf é desbravadora, demolidora de barreiras, tanto temáticas quanto estéticas, embora não seja pioneira. Outras escritoras, como Jane Austen, Susan Glaspell e Katherine Mansfield, também abriram espaço para a construção da autonomia de uma escrita feminina. A atualidade da criação de Virginia Woolf talvez resida na sua consciência histórica e conhecimento filosófico, que lhe permitiram inserir em uma obra densamente poética, ainda que em prosa, elementos da filosofia para a análise crítica da situação social e existencial da mulher.

Em alguma medida, a psicanálise de Freud também será acionada por Virginia para a construção da sexualidade de suas personagens (suas personagens masculinas edipianas e inseguras, por exemplo). Essas ligações com o pensamento de Marx e Freud conferem à obra de Virginia instrumentos para uma análise mais científica do perfil psicológico e da situação social da mulher do seu tempo. Por incluir uma agenda e uma temática políticas na sua obra, Virginia Woolf foi capturada pelo feminismo, o que se constitui em uma leitura reducionista de sua diversificada e complexa produção literária, construída sobre as temáticas candentes do início do século XX. Seus livros, conquanto não inaugurem uma linhagem de escritoras conscientes e comprometidas com as lutas pela igualdade de direitos da mulher, em todos os setores da vida, ajudaram a consolidá-la. O lugar de enunciação do seu discurso não foi a academia, mas o meio intelectual e artístico do seu tempo, um espaço de grande liberdade e

---

<sup>5</sup> Ela empertigou-se um pouco na calçada, esperando a van de Durtnall passar. Uma mulher charmosa, Scrope Purvis notou-a (conhecendo-a como se conhecem pessoas que vivem lado a lado em Westminster); um toque de pássaro nela, do gaio, azul-esverdeado, leve, vivaz, embora tivesse mais de cinquenta, e ficado muito pálida desde a sua doença. Lá estava ela pousada, sem vê-lo, esperando para atravessar, muito ereta. (Tradução nossa).

liberalidade, sem ligações institucionais. A sua obra reflete uma sociedade inglesa desgastada em suas tradições, o processo de decadência moral e política do Império Britânico e a necessidade de um renascimento através de novas bandeiras de luta, como a arte modernista e os direitos civis para grandes contingentes de excluídos, como as mulheres.

## CLARICE LISPECTOR: O SER SÓ NO MUNDO

*Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova de "solidão de não pertencer" começou a me invadir como heras num muro.*

*Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Clarice Lispector.*

*Gosto dos venenos mais lentos, das bebidas mais amargas, das drogas mais poderosas, das idéias mais insanas, dos pensamentos mais complexos, dos sentimentos mais fortes. Clarice Lispector.*

A poética de Clarice Lispector se constrói através dos relatos de experiências das relações entre o ser e o mundo, sujeito e objeto, o dentro e o fora, o eu e o outro. Diferente de Patrícia Galvão (Pagu), a autora de *Parque Industrial*, um romance proletário dirigido para a expansão do comunismo internacional, a qual escreveu dentro de uma programação estética ligada a uma ideologia, Clarice constrói sua poética a partir de uma experiência intensa com as palavras, e da necessidade de decifrar e expressar a sua vivência no mundo através de uma relação igualmente intensa com as palavras. Clarice, em prosa ou verso, é a personificação do lírico. Em sua obra, a lírica, como gênero, é a lírica moderna, dessentimentalizada, como no seu conto “Feliz aniversário”, em que vê a festa de aniversário da matriarca da família através de uma ótica perfurante, por trás das convenções burguesas, em uma zona sombria, onde assomam ressentimentos e ódios mais do que solidariedade. Mesmo os contos e romances de Clarice são construções líricas, pois são construções de decifrações do eu. Em *A cidade sitiada*, o que se tem é a busca pelo autoconhecimento de Lucrecia Neves em sua cidadezinha medíocre. Lucrecia luta contra seu próprio ímpeto de uma sensualidade à flor da pele e uma necessidade de doar-se e expressar seus sentimentos, em uma comunidade que não deixava

qualquer espaço para a expressão da sexualidade feminina. Eis porque o grande tema de Clarice são os sentimentos, predominantemente o misterioso amor.

A biografia de Clarice, assim como suas poucas entrevistas, quase nada revela sobre sua obra (as suas ligações com o “grupo introspectivo”, de Augusto Frederico Schmidt, Cornélio Penna, Octavio de Faria e Lúcio Cardoso não explicam o seu estilo, mas apenas que seu estilo a fez aproximar-se deles, do seu modo enviesado). Entretanto, sua obra muito revela sobre sua vida verdadeira, a vida interior. Algo do seu eu está na menina que queria emprestado os livros de Monteiro Lobato e da menina que não os emprestou, da menina que criava o pintinho e da menina que o matou, da que se vestiu de rosa no remoto carnaval e do menino que beijou a boca da estátua do chafariz de pedra. O autor está na obra, embora o pragmatismo puritano norte-americano insista em procurá-lo na vida, enquanto celebridade (é claro que estou falando aqui de um fenômeno contemporâneo mais complexo sobre a sociologia da leitura, de um tempo em que o leitor comum não mais consegue ler obras longas e complexas, preferindo apropriar-se da “verdade” da vida do escritor, como se fosse um resumo de sua obra).

A temática de Clarice é composta de temas duradouros, universais, como os sentimentos humanos, o mistério das coisas e os poderes de encantamento da palavra poética. Os temas sociais, em Clarice, geralmente, não estão diretamente ligados à luta de classes ou à revolução social, mas estão impregnados de crítica ao viver da classe média urbana brasileira, com o seu sistema de valores, simulações e dissimulações. A infância, como tema, também não se encaixa facilmente na noção de inocência, mais um construto cultural da mentalidade de classe média, sendo, nas narrativas de Clarice, uma fase complexa e dolorosa.

Mas é em *Água viva*, uma de suas obras mais experimentais, fragmentadas e metalinguísticas, pois discute a natureza da criação artística, na pintura e na poesia, que ela revela um dos temas fulcrais de sua obra: o instante.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do que é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o

presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.  
(LISPECTOR, 1973, p.4)

A grande preocupação de Clarice com a temática do tempo, em seus desdobramentos como o tempo-mistério, tempo-medo, tempo-dimensão, tempo-perda etc não nos autoriza a dizer que ela cultivou uma poética do tempo, no sentido dos românticos. Nela o tempo é tema e não a base, o lastro cronológico onde se desenrolam os sentimentos. Interessa-lhe o tempo dos objetos, para que se lhe revele o tempo do sujeito. O seu tempo é relativo, einsteiniano, não-pacífico, não-newtoniano, imensurável.

Interesso-me pelos aspectos parafilosóficos ou metafilosóficos contidos na obra de Clarice Lispector. Seus filósofos preferidos são aqueles de uma filosofia da simplicidade poética, como Heryn-David Thoreau, um dos poucos que ela cita textualmente. O seu interesse em buscar (e não necessariamente em achar) a decifração do mistério das coisas é que a tornou a escritora que interroga. Considero reducionista a explicação biográfica para a sua obra, interpretando-a como uma compensação para uma paixão não correspondida por Lúcio Cardoso, como é insinuado na biografia do norte-americano Benjamin Moser (Moser disse pretender “apresentar Clarice Lispector ao estrangeiro”, mas ela já foi apresentada ao mundo de língua francesa por Hélène Cixous e Claire Varin). Se todas as mulheres que tiveram paixões não correspondidas se tornassem escritoras, teríamos milhares de Clarices e não apenas uma. Como defendo em *Clarice Lispector comparada: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Susan Glaspell, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, A. S. Byatt*, a obra de Clarice contém elementos de uma fenomenologia centrada na relação sujeito-objeto, em que o sujeito, diferentemente da fenomenologia de Husserl, está tateando no escuro, intuitiva e não racionalmente, em busca da visão do real. A gênese da obra clariceana pode estar na sua necessidade de expressar o que ela mesma chama de “pensamento complexo” para fazer frente à complexidade do mundo.

As ligações entre as obras de Clarice e Virginia não são tão óbvias quanto poderia parecer. As duas escritoras construíram poéticas diferentes, com diferentes desdobramentos. A racionalidade de Virginia a conduz a uma poética do espaço, nos termos da técnica da arte modernista, e sua visão da sociedade e da mulher é constituída cientificamente. Clarice adota estratégia diversa em sua obra: parte do não-conhecimento da realidade, da humildade diante de qualquer saber, para construir uma poética da busca, e nunca uma epistemologia. Tempo e espaço se conjugam na poética de Clarice, mas na perspectiva mística, transcendental, para

além de qualquer conhecimento seguro. Não se trata mais de uma poética do espaço, como uma programação estética modernista para erradicar qualquer possibilidade de sentimentalismo, mas de uma atração pelo mistério que se esconde por detrás do passar de cada segundo e as modificações sutis no espaço que isto sempre produz.

## JUDITH GROSSMANN: POESIA PARA DAR SENTIDO AO MUNDO

*As pessoas que não escrevem nada sabem sobre o escrever, exceto o que lêem, sabem, os que sabem, sobre o ler. Escreve-se sempre morto, embora, como é sabido, sejam admitidas pausas, quando se visita o mundo e se vive com uma intensidade somente permitida aos que estão mortos e o visitam, porque, o tempo todo, seria impossível mantê-la. (GROSSMANN, 1999, p. 109)*

*Atrás do que existe, existe o que não existe. Como antes do ruído, o raio, o antes. Na Ladeira da Barra, a manhã que progride, se prepara, no ar, suspensa, uma taça. No trecho posto em questão tudo está disposto para o que venha, o preparado cenário.*

*(GROSSMANN, 1977, p.23)*

Nos últimos anos, a maneira de se ver a literatura mudou radicalmente. Não que a própria literatura tenha mudado tão substancialmente, mas sim a sua posição relativa no painel das artes e outras expressões e linguagens culturais. Antes, tinha ela um lugar privilegiado de arte da palavra, devido ao sistema de hierarquias que caracterizava a cultura dominante, de matriz européia e racionalista. A literatura pertencia à alta cultura e outras produções culturais do campo das narrativas, como o filme enquadrava-se no rótulo de “cultura de massa”. Hoje, a cultura icônica avança impiedosamente sobre a cultura letrada. Isto é bem representado no desenho animado *Beavis and Butt-head*, uma criação do americano Mike Judge, em que os dois jovens anti-heróis, vivendo entre as cinzas de uma cultura arrasada “pós-tudo” definem com rudeza e pureza tudo o que tem texto e muitas palavras como “sucks” (é maçante, está por fora) e tudo que tem imagem, som, movimento e violência como “cool” (jóia, legal, está por dentro).

Com a globalização do capitalismo e a ascensão da cultura do consumismo, a figura do consumidor, uma entidade difusa, mas poderosa na visão economicista do mundo, “empodera-se” (termo traduzido às pressas e derivado do inglês *empowerment*: tudo ocorre

tão depressa que não há tempo de se inventar um equivalente linguístico), isto é, passa a ter direito de consumir os produtos culturais que lhe agradam e pertencem a sua própria cultura. É preciso, então, que a indústria cultural se diversifique para atender à demanda reprimida desses consumidores que, antes, estavam marginalizados. Esta guinada cultural nas artes possui relações com a forma de composição multiétnica das grandes metrópoles do mundo, resultante das migrações e das reacomodações populacionais no cenário pós-colonial. Atualmente, as instituições universitárias começam a reconhecer e convalidar essas culturas e saberes, incluindo-se aí a literatura, que recebem diferentes denominações: locais, periféricas, subalternas, minoritárias, emergentes, negras, marginal, underground etc. Em seu afã de categorizar, talvez um resquício dos tempos da linha dura do estruturalismo, a academia cria rótulos para setorizar o estudo da literatura, como literatura negra, literatura de gênero, literatura queer, e outros.

Considerada, atualmente, como uma categoria não privilegiada dentre as demais produções culturais associadas às novas tecnologias – cinema, vídeoclips, séries e novelas de TV, *cartoons*, videopoemas, letras de música – a literatura se vê forçada a compartilhar o seu espaço, principalmente como arte da narrativa, e busca dialogar com essas formas da cultura de massa. Não se trata da decadência da literatura, da sua falta expressividade ou criatividade; trata-se de uma revolução tecnológica que abre novas opções de comunicação artística. Os escritores que iniciam a sua produção no final da década de 1950 e continuam produzindo, como Judith Grossmann, atravessaram e ultrapassaram todas essas mudanças no modo de conceituar o literário, de reinseri-lo como produto cultural e, finalmente, na maneira de acessar o texto em meio virtual eletrônico.

Revisitando o livro teórico de Judith Grossmann *Temas de Teoria da Literatura*, publicado em 1982, percebo o quão atilada é a percepção da autora sobre a natureza do literário, que pode ser resumida nas quatro dualidades citadas na página 8: “particular/geral, ambiguidade/univocidade, abertura/fechamento, conotação/denotação”. Faço, apenas, uma breve observação, a qual não é um reparo: na dicotomia apontada, à página 47, entre criação literária e criação científica, como sendo o dado descrito na primeira totalmente extrínseco, parece emergir um conceito ainda influenciado pelo mito da objetividade do discurso científico (prefiro entender a relação entre ciência e poesia como a concebe Stephen Wilson, em seu livro *Information Arts*, isto é, como discursos complementares e intercambiáveis). Quanto ao modo um tanto formalista-semiótico de

interpretar os poemas, adequado para a análise do conceito modernista de literatura, no final da obra, ao invés de uma abordagem mais cultural e aberta para o público leitor, entende-se que se trata de um texto para estudantes de letras e artes, sendo, portanto necessário um certo conhecimento da semiose do texto literário. Penso que o livro ainda representa uma fonte confiável de conhecimento sobre a literatura, apesar de sua linguagem bastante técnica, bem ao gosto da Teoria da Literatura nos anos setenta.

O livro *Temas de Teoria da Literatura* marca claramente os laços institucionais da escritora Judith Grossmann com a academia, o que a distingue de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Entretanto, a obra ficcional e poética de Judith Grossmann, às vezes, não se submete exatamente ao que ela apregoa em seu livro teórico: as pulsões da vida, às vezes, mostram-se mais fortes em sua obra do que a programação poética de recriar a linguagem ao extremo, praticando o que Victor Chkloviski denominou de “estranhamento”. A linguagem, em algumas obras ficcionais de Judith Grossmann é clara e límpida, como nessa passagem de *Cantos delituosos: romance*:

O melhor seria sair, a chuva impede. Ademais é domingo e não gosto de sair aos domingos, dia em que todos saem. Gosto dos dias de semana, nos quais as pessoas estão trabalhando, e eu então saio. Levo a mão ao cabelo e este simples gesto me diz que é domingo, o trabalho da semana novamente se corta. Uma semana amotinada, da qual é impossível reter qualquer lembrança. Chuva, vento, névoa, borrifos impedindo o meu trabalho. Um homem miniatura vem com seu enorme anel no anular, falando dos seus filhos que cresceram de um metro e oitenta. De suas viagens a Bonn, Roma, Nova Iorque. Dos quatro litros de bebida, quantas horas de vôo, seus altos rendimentos, seu patrimônio. Veste-se de ternos, com extrema elegância. Delira, mas fala como se estivesse fazendo um discurso. (GROSSMANN, 1985, p. 31)

Em outras, como em *A noite estrelada: estórias do íterim* a linguagem é espessa, opaca, um tanto Roseana:

No meio, obviamente como se diz, cartesiana, a rua. Cada ponto do planisfério, destinado, nada havendo de gratuito, calamidade! Desligado, a si mesmo entregue. (GROSSMANN, 1977, p. 23)  
Baqueiam as crianças, assustam-se. O velho, então, o longuíssimo apontador, a curvíssima unha, aponta para o outro lado aos que estão no Ford. (GROSSMANN, 1977, p.25)

Judith adota, ainda, outros artifícios para inovar: o solilóquio, em que os pequenos fatos narrados são torrencialmente justapostos, onde as personagens surgem de repente. Na

passagem acima, é uma dessas pessoas que entram e saem da narrativa, desaparecem, mas funcionam para exprimir como a narradora vê, sente e julga as pessoas em suas ações vazias. A descrição serve para ajudar a compor a personagem-narradora, Amarílis, aquela que ouviu o seu nome em um sonho, e não uma nova personagem. Esse estilo um tanto proustiano de narrar desnorteia o leitor do romance convencional, o romance de enredo. Tampouco se trata de um romance de personagem clássico, pois pouca tensão dramática existe em *Cantos delituosos: romance*. A que existe, está diluída em passagens fragmentadas. Diferente dos romances de Virginia Woolf, onde os homens são sempre retratados como fracos, indecisos e dependentes das mulheres, algumas personagens masculinas de Judith Grossmann, como W. (um diálogo com o modo de designar personagens como se fazia nos romances do século XIX, ou como Clarice faz com a narradora de *A paixão segundo G.H.*), de *Cantos delituosos: romance*, são geralmente galantes, embora ausentes, representando a figura do pai, alguém por quem uma mulher sempre pode ter uma recaída de amor, mesmo apresentados como sombras projetadas pela narradora solitária.

A personagem Amarílis, de *Cantos delituosos: romance*, narra sua história como em delírio, em que às vezes não se sabe se suas palavras estão no sentido figurado ou denotativo, onde os traços de um vago enredo transparecem: Roque, o filho, que morre de um inesperado engasgo, teria havido um homem usurário chamado Artur, seu algoz e explorador, sua prostituição, o assassinato dele, a sua prisão (e ao mesmo tempo libertação), onde faz sua própria defesa e absolvição e, no final, um inventário de sua vida amorosa. Os momentos grandiloquentes das narrativas clássicas – casamentos, separações, mortes, assassinatos – são, portanto, esmaecidos e ressaltados os detalhes, onde assomam os efeitos psicológicos dos eventos. A memória é a matéria de Amarílis, mas mesmo esta não parece confiável e não se sabe se ela está rememorando ou fantasiando, em puro delírio. A obra investe na construção bem cuidada de uma personagem complexa, psicologicamente profunda, a qual, mesmo destruída pela solidão, e pelos ressentimentos, ainda preserva sua altivez feminina. Assim, Amarílis tem largos momentos de serenidade e poeticidade, e se define como uma abelha, isto é, aquela que é doce, mas pode picar.

Como Virginia Woolf, em *To the Lighthouse*, a personagem-narradora de Judith Grossmann, em *Cantos delituosos: romance* lê livros literários, cita obras, autores, pintores, como Lautréamont, Rimbaud, William Carlos William, Fernando Pessoa, Salvador Dali. Essas referências remetem a um estilo de arte e a um gosto de classe média, demarca e limita

a concepção de arte da personagem, circunscreve o universo estético da obra, instaura uma ligação com uma arte canônica. Esse processo intertextual, o qual é, ao mesmo tempo, metalinguagem, também se encontra nos poemas de Judith Grossmann, como em “Promised land”, poema do livro *Vária navegação: mostra de poesia*:

Dalí fez para Gala uma namoradeira  
Forrada da mais pura seda rosa.  
Eu a transportei à Walt Whitman  
Para lugares de passagem  
Aeroportos gares avenidas bulevares shoppings  
Para que nela todos os amantes do mundo  
O seu amor professassem.

.....  
(GROSSMANN, 1996, p. 73)

Um dos romances mais intrigantes e criativos de Judith Grossmann é *Meu amigo Marcel Proust: romance*, de 1995, onde a narradora rememora proustianamente suas relações amorosas, como forma de aprendizagem e transformação. A narradora se posta em um shopping Center para narrar, em uma atitude bem contemporânea, isto é, quando o shopping Center se torna a referência, o refúgio e o lugar de todos os fazeres.

Essas referências à literatura e à arte dentro da própria literatura, uma tradição desde William Shakespeare, é uma marca da obra judithiana. É como se o seu *locus* no mundo fosse a própria poesia, de onde ela sai, mas retorna sempre. Neste aspecto, sua afirmação teórica de que “a arte literária é a própria dramatização do drama da linguagem” (GROSSMANN, 1982, p.21), se concretiza na sua obra literária, como se o mundo, o real, fosse insuportável, a não ser através da poesia.

Com o passar do tempo, a escrita Judithiana parece abrandar um pouco o retesamento da corda do arco da recriação poética em relação ao real, como sucede na narrativa de *Nascida no Brasil: romance*, publicado em 1998, talvez a sua obra de maior continuidade com o real, onde o esqueleto de um enredo realmente aparece, ordenando os fatos e eventos dentro de uma certa cronologia. Em 1999, porém, *Fausto Mefisto Romance* retoma a temática da metalinguagem, narrando e discursando sobre a aparição de um novo Fausto para discutir ao limite máximo a questão da expressividade das linguagens artísticas, como a literatura e o cinema.

## ÚLTIMAS (IN)COMPARAÇÕES

Comparar objetos assimétricos ou de contextos esbarra no incomparável. Mas as três escritoras possuem, ao menos alguma coisa em comum, como um compromisso com a abertura e ampliação de espaços e técnicas da linguagem poética. As três contribuíram, de maneiras diferentes, para a consolidação da literatura feminina do século XX, assumindo, de formas e níveis variáveis, algum compromisso estético com o que se chamou imprecisamente de modernismo literário. Certamente, Clarice Lispector e Judith Grossmann ultrapassaram a programação do modernismo típico e incorporam aspectos do que se denomina, também precariamente, de pós-modernismo. Apenas Virginia Woolf assume abertamente, em sua obra, uma bandeira política de luta e militância pela libertação da mulher, como explicamos, devido a sua posição histórica. As outras duas assumem um compromisso com a construção de uma autonomia da escrita feminina e praticam essa militância implícita ao longo de suas carreiras literárias. Outro aspecto que dificulta a comparação entre essas escritoras é o fato de Virginia Woolf ter escrito a sua obra em inglês, uma língua internacional, e a partir da literatura inglesa, já consagrada secularmente, enquanto as brasileiras escreveram em língua portuguesa, a partir de um país cuja literatura só bem recentemente passou a ter reconhecimento internacional.

A obra de Judith Grossmann ainda enfrenta um empecilho adicional, pois está editada de modo disperso, com repercussão e distribuição desigual dos livros, e ainda aguarda a sua publicação integral e divulgação através de uma editora de circulação internacional. A obra judithiana requer, também, traduções para línguas estrangeiras, para ser apreciada de fora da sua cultura, com o devido afastamento, assim como um tratamento mais profissional para a reunião e divulgação da sua fortuna crítica. Espera-se que as universidades brasileiras contribuam para um melhor conhecimento da obra de Judith Grossmann, de modo a garantir a sua continuidade para as próximas gerações de leitores. Ainda, a obra de Judith Grossmann necessitaria de adaptações cinematográficas e teatrais, para a ampliação do seu público e penetração no reino das outras artes, tão favorecidas no seu próprio interior.

Diante de tantas assimetrias, resta acreditar que a linhagem de escritoras de linguagem e temática complexas tenha continuidade no Brasil, estimulando as novas poetisas e ficcionistas a

investirem em um estilo de arte que desafia o presente e se concretiza no futuro, através de um paciente processo de leituras e descobertas. Finalmente, sobre essa demora em se descobrir a beleza, disse Virginia Woolf, em uma de suas máximas, em *Three Guineas*: “I can only note that the past is beautiful because one never realises an emotion at the time. It expands later, and thus we don't have complete emotions about the present, only about the past”<sup>6</sup>

#### REFERÊNCIAS:

GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Vária navegação*: mostra de poesia. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1996.

\_\_\_\_\_. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *A noite estrelada*: estórias do ínterim. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 2.<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

\_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.

\_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. San Diego, U. S.: Harvest-Harcourt, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Orlando, U.S.: Harcourt and Brace, 1982.

\_\_\_\_\_. *Three Guineas*. Sydney, Austrália. eBooks@Adelaide. Disponível em <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91tg/>. Acessado em 20 de julho de 2012.

---

<sup>6</sup> Só consigo notar que o passado é bonito porque ninguém é capaz de compreender uma emoção no momento. Ela se expande depois, e assim nunca temos emoções completas sobre o presente, mas apenas sobre o passado. (Tradução Nossa).

---

\_\_\_\_\_. *To the Lighthouse*. Orlando, U.S.: Harcourt and Brace, 1981.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012  
APROVADO EM: 15 de junho de 2012