

Oswald de Andrade e o legado lúdico

*Nilze Maria de Azeredo Reguera**

RESUMO

Analisa-se em que medida a autorreferencialidade e o lúdico, recursos consagrados de modo particular pelas vanguardas modernas, são articulados na produção de Oswald de Andrade, e como os mesmos se constituem elementos a ser redinamizados posteriormente na literatura brasileira, como nos casos de Guimarães Rosa e de Clarice Lispector.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade; Guimarães Rosa; Clarice Lispector; Lúdico; Autorreferencialidade

ABSTRACT

This paper analyzes the extent to which self-referentiality and playfulness, literary resources acclaimed by modern vanguards, are articulated in Oswald de Andrade's work, and how such elements are later reformulated, in Brazilian literature, by Guimarães Rosa and Clarice Lispector.

KEYWORDS: Oswald de Andrade; Guimarães Rosa; Clarice Lispector; Playfulness; Self-referentiality

*Professora Doutora da UNILAGO, São José do Rio Preto, SP, Brasil. nilzereg@gmail.com

O trato com a materialidade da obra de arte, um legado de artistas modernos, foi ganhando significativo destaque na literatura brasileira ao longo do último século. Oswald de Andrade parece ser um dos autores que, inicialmente e com maior amplitude, se valeu de certas estratégias consolidadas pelos vanguardistas europeus, como a autorreferencialidade, a autocrítica e o jogo. *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, *Pau Brasil*, de 1925, e, como veremos, *Serafim Ponte Grande*, escrita na década anterior e lançada em 1933, seriam obras que se destacariam quanto a esses procedimentos, apresentando “um vasto potencial de usos da língua, em diferentes níveis e registros” (FONSECA, 2008, p. 106), que em muito contribuiriam para um processo de reversão, “subverte[ndo] a ordem e provoca[ndo] uma situação de rebaixamento, desqualificando hierarquias” (FONSECA, 2008, p. 109).¹ Note-se, por exemplo, *Serafim Ponte Grande*: se não bastassem referências à vida e à obra, trazendo à tona um sujeito (textual) que delineará ao leitor certos fatos por ele “transpost[os]”, bem como a ambivalência do prefácio, dada por um viés irônico em relação à recepção, o qual ao longo da obra vai rompendo com qualquer “seriedade” ou “aconselhamento” ainda pressupostos, o trato lúdico, autorreferencial, mostra-se um dos veios pelos quais se dá o processo de reversão andradiano, visto desde a abertura do livro.²

¹ A fortuna crítica e o próprio escritor modernista salientaram a influência de Gregório de Matos, como exemplificada no poema “Relicário”, de *Pau Brasil*. Em certo sentido, a noção de “jogo” e o trato lúdico com a linguagem/a arte fariam do poeta seiscentista uma espécie de precursor, instituindo certos procedimentos que a modernidade intensificaria e/ou redimensionaria. É desse viés que: “Ludicidade e jogralidade representariam, portanto, elementos fundamentais e inseparáveis na estrutura do verso de Gregório, em cuja tessitura localizamos não só os expedientes comuns a toda a técnica da poesia barroquista — as paranomásias, as aliteraões, as assonâncias, os quiasmas, as elipses etc. —, porém uma vontade maior de jogo, diríamos até um indomável ímpeto jogralesco, traduzido na vivacidade rítmica da frase, na exploração dos contrastes e dos efeitos de dissonância e correspondência sonora as palavras” (ÁVILA, 1971, p. 96). Assim, “para uma época que sanciona como elementos da estrutura da obra de arte [...] o insólito, o aleatório, o informal, o lúdico, é certo que paradigmas a recolher-se do passado criativo do homem já não poderiam ser senão aqueles mais consentâneos com [...] o modo de ver, o modo de expressar de nosso tempo. Daí o significado que, sob tal aspecto, assume o barroco, arte que antecipou [...] muito da formatividade da arte moderna, ao introduzir na criação plástica a perspectiva em diagonal e a ilusão do movimento, estendendo à criação literária [...] uma idêntica diagonalidade de linguagem e uma equivalente sugestão cinética no dinamismo das imagens.” (ÁVILA, 1971, p. 99).

² Se Gregório de Matos poderia ser considerado um precursor do trato lúdico, Machado de Assis e Manuel Antonio de Almeida também o seriam na medida em que o uso do prefácio e um diálogo supostamente “avisador” no primeiro, e a aparente e recorrente inadequação de um herói às avessas, malandro e sedutor, no segundo, tornar-se-iam matéria a ser explorada e redinamizada em Oswald de Andrade.

OBJETO E FIM DA PRESENTE OBRA
(SERAFIM PONTE GRANDE)

Quem conta com a posteridade é como quem conta com a polícia.

Aliás, minha finalidade é crítica. A obra de ficção em minha vida corresponde a horas livres, em que estabelecido o caos criador, minhas teorias se exercitam com pleno controle.

O que é a obra de arte? Fenômeno social ou antissocial. Ciclos. Caráter coletivista, caráter individualista. Classicismo e pesquisa. Romantismo e decadência.

[...] O novo mundo produziu o homem serafiano cuja riqueza é mal adquirida.

[...] No mundo atual, Serafim traz duas razões: o bom câmbio e a ignorância audaz. Bisneto de conquistador, avesso do bandeirante, é filho pródigo que intervém na casa paterna porque viu mundo, travou más relações e sabe coisas esquisitas. Choque. Confusão. Regresso inadatável.

O que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? Não há regras. É sempre diferente.

Os retardatários — você com certeza, leitor — pensam que têm gosto porque aprenderam umas coisinhas. São mantenedores do gosto. O que sai das coisinhas é de mau gosto. Mas nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam.

Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residiu o meu equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade da natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição.

O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve — e nunca o que houve (ANDRADE, 2007, p. 47-8).

Se há uma advertência ou um ordenamento em relação ao que será apresentado por parte desse emissor, há, ainda, um olhar que coloca em foco a própria matéria verbal (linguagem e tema), e não somente a sua moldura ou o seu suporte, caracterizando um ludismo, ou seja, um jogo entre o cômico e a seriedade, o “bom” e o “mau” gosto, a tradição ou a retardação e a inovação, que não deixaria de lançar um olhar face àquela contemporaneidade. Eis, então, a “transposição” oswaldiana: um jogo autocrítico e autorreferencial, que se vale de rupturas e de quebras de expectativas, empreendido desde os momentos iniciais da (sua) obra. É, pois, por meio desse processo que o percurso do protagonista Serafim ganha corpo — na sua infância e mocidade, no seu casamento e nas suas aventuras, até o seu singular fim:

PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A – e – i – o – u

Ba – Be – Bi – Bo – Bu

Ca – Ce – Ci – Co – Cu (ANDRADE, 2007, p. 63).

O “primeiro contato”, que se aproxima consideravelmente de outras produções oswaldianas, como *Pau Brasil* e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, claramente se baseia no jogo com a língua e as suas potencialidades. Ao inserir por meio da inversão o jocoso ou o obscuro em seus textos, Oswald opera com o trânsito de estilos, registros, gêneros, indo do esperado ao inesperado, do sério ou do trágico ao cômico ou ao risível, da tradição à sua reinvenção. É nesse sentido que:

O filão da comicidade passa pelo procedimento artístico, pelas ações das personagens, pela crítica aos falsos padrões sociais. O discurso sério-cômico em *Serafim* em muitos aspectos está permeado pela deformação e pela bufonaria circense. *O exagero verbal e a desmedida comicidade* gestual contribuem para essa subversão do mundo da personagem (FONSECA, 2008, p. 130, grifo nosso).

Não são somente o autor Oswald, a sua reverberação num eu textual ou a personagem Serafim que se colocam em cena; é a própria linguagem, que é evidenciada em sua corporeidade, nos usos que dela são feitos. Exemplar disso é “Folhinha conjugal, ou seja, Serafim no front”, um singular diário em que o protagonista, tentando ascender socialmente, registra as suas relações com a esposa Lalá, os amigos e as amantes, como também a sua visão de escritor e as suas predileções ou prováveis influências no meio literário:

Quinta-feira

Partida de bilhar com o Manso da Repartição. Joguei mal. Pequena emoção guerreira.

Lalá quer passar o inverno em Santos. Já fiz os cálculos e vi que o ordenado não dá, mesmo com os biscates.

No entanto, deve ser muito bom mudar de casa e de ares, de objetos de uso familiar e de paisagem cotidiana. Seria excelente para mim, homem de sensibilidade que sou. E quem sabe se também mudar de paisagem matrimonial. *Sed non pos-su-mus!* como se canta no introito da missa.

Terça-feira

Ando com vontade de escrever um romance naturalista que está muito em moda. Começaria assim: “Por todo o largo meio disco da praia de Jurujuba, havia uma vida sensual com ares gregos e pagãos. O mar parecia um sátiro contente após o coito.”

Nota: Não sei se escreverei a palavra “coito” com todas as letras. O arcebispo e as famílias podem ficar revoltados. Talvez ponha só a sílaba “coi” seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com “bunda”.

(ANDRADE, 2007, p. 71)

[...] Terça-feira

Vou tomar chá, hoje, às oito horas, em casa do Comendador Sales. É o Manso quem me reboca. Um dia, hei de comprar um Ford a prestações.

Domingo

Miserável despertar de sensualismo. Releio as apimentadas memórias de Jacques Casanova (ANDRADE, 2007, p. 74-5)

[...] Segunda-feira

Afinal a criada foi uma decepção. Compursquei o meu próprio leito conjugal, aproveitando a ausência de Lalá e das crias. No fim, ela gritou!

— Fiz um peido!

Travessuras de Cu... pido! (ANDRADE, 2007, p. 77)

Serafim Ponte Grande, ao explicitar com veemência procedimentos que “desarticula[m] [tanto] a forma romanesca tradicional” (CAMPOS, 2007, p. 14) quanto a temática referente à burguesia paulistana, a um almejado comportamento ou à moralidade, o contraste entre o velho e o novo, e o por vezes aclamado progresso, contribuiu para instituir na literatura brasileira o espaço e a tradição do lúdico, de um jogo com a materialidade e os vários níveis de sentidos — o das palavras, o dos gêneros literários, o do livro-objeto artístico e o do livro-suporte. Apesar de essa experimentação do e com o lúdico mormente enfatizar aspectos verbais ou metalinguísticos, ela não deixa de explicitar a de Serafim em sua identidade, em suas relações sociais, em sua corporeidade, enquanto “filho pródigo” (ANDRADE, 2007, p. 48), herói às avessas, personagem e cidadão:

As onze badaladas da torre de São Bento furam a cinza assombrada do dia, onde as chaminés entortadas pelo bombardeio não apitam.

É a hora em que eu, Serafim Ponte Grande, empregado de uma repartição federal saqueada e pai de diversas crianças desaparecidas,

me resolvo a entregar à voracidade branca de uma folha de papel, minhas comovidas locubrações de última vontade.

Hoje posso cantar alto a Viúva Alegre em minha casa, tirar meleca do nariz, peidar alto! Posso livremente fazer tudo o que quero contra a moralidade e a decência. Não tenho mais satisfações a dar nem ao Carlindoga nem a Lalá, diretores dos rendez-vous de consciências, onde puxei a carroça dos meus deveres matrimoniais e políticos, durante vinte e dois anos solares!

Requiescat oh ex-vaca leiteira que Deus e a Sociedade fizeram a mãe de meus filhos! Requiescant castrados da Repartição que diariamente me chamavam de “Chocolate com ovos”!

Nem um cão policial nas ruas encarvoadas. Apenas um gozo voluptuoso de pólvora penetra das ruas que escutam como narinas fechadas por essas janelas afora! (ANDRADE, 2007, p. 95)

Se, por um lado, a noção de “jogo” pressupõe conhecimento das regras e adesão às mesmas por parte dos participantes, por outro lado, o deslocamento, o inesperado, a informalidade ou a coloquialidade, e o rebaixamento, elementos da “afasia” (ANDRADE, 2007, p. 48) oswaldiana vão recorrentemente se constituindo na diretriz dessa obra, abalando, num primeiro momento, o pacto estabelecido entre os jogadores (emissores e receptores; autor, eu textual e leitor). Contudo, à medida que o “desregramento”, numa espécie de efeito colateral, vai se tornando esperado ou previsível³, ter-se-ia outra noção relacionada ao “jogo” — a de “fracasso” ou “perda” —, que, no projeto literário do autor, intensificaria a transposição: a inadequação de Serafim naquilo que é social e moralmente esperado relaciona-se direta e fortemente a uma inadequação que é também da língua, cujas palavras podem não se restringir aos sentidos esperados, cujas diversidade e potencialidade são acentuadas em sua proficuidade ou em sua burla. Isso não se daria somente no nível microestrutural, como apontado por Haroldo de Campos (2007), nas combinações dos vocábulos, nos deslocamentos semânticos, nas divisões ou nas rupturas das molduras ou dos gêneros textuais. Homologicamente, na macroestrutura, *Serafim Ponte Grande* triunfaria em seu fracasso, constituindo-se num “grande não livro”, ou seja, “[n]um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou “amostras” de vários livros possíveis, todos eles propondo e

³ A previsibilidade que pode advir do uso recorrente, por vezes incessante, de certos procedimentos ou de temáticas permite que se delineie um possível diálogo entre a obra de Andrade e a tradição. Tanto Serafim Ponte Grande quanto Leonardo-pai e, em particular, Leonardo-filho, de *Memórias de um sargento de milícias*, vagueiam pela inadequação àquilo que lhes foi imposto. Se, contudo, como aponta a interpretação de A. Candido (1993), Leonardo Pataca acaba se inserindo no sistema e em seus deleites, adequando-se sem maiores questionamentos, a volta ao lar de Serafim acentua, mais uma vez, o fracasso, o seu “anarquismo enrugado” (ANDRADE, 2007, p.194), a sua incansável capacidade de não se adequar, mesmo aparentando o oposto — a reversão andradiana.

contestando uma certa modalidade do gênero narrativo ou da assim dita arte da prosa” (CAMPOS, 2007, p. 18).

Se, no contexto da literatura brasileira, o lúdico de/em Oswald de Andrade, moldado, sobretudo, na plenitude das vanguardas modernas, poderia caracterizar um primeiro trato com a materialidade, seria a partir de meados da década de 1940, com João Guimarães Rosa e com Clarice Lispector, que ele ganharia outro dimensionamento, por potencializarem, sob vieses distintos, a corporeidade das personagens, dos espaços, da língua, em meio a oposições ou a homologias entre a exterioridade e a interioridade. Ao trazerem, respectivamente, o ritmado e justaposto encadeamento de vocábulos, sintagmas e gêneros literários/textuais, e a concepção de “dramatização” ou de “encenação” (NUNES, 1989) que contrasta a experiência e a sua apreensão, Rosa e Lispector:

[...] retomaram o esforço de invenção da linguagem, coisa rara e perigosa, que quando dá certo eleva o perfil das literaturas [...] Para eles, o problema parecia consistir em obter um equilíbrio novo entre tema e palavra, de modo que a importância de ambos fosse igual. [...] Como para os dois romancistas do Modernismo dos anos Vinte, a palavra literária readquiria na prosa o seu status soberano. (CANDIDO, 1996, p. XVIII)

Se, em Oswald, os primeiros movimentos de uma dramatização se davam, até com uma projeção do autor se fazendo ver por vezes de maneira veemente, seria com Clarice e Guimarães que o corpo textual, reiteradamente, passaria a se mostrar o grande palco onde se encena a saga de um sujeito e a da própria língua, numa tentativa de apreensão do real, da experiência, do verbo e dos seus significados. É o caso de “Cara de bronze”, integrante do volume *Corpo de baile*, publicado por Rosa em 1956, em que a revisitação do passado e a busca pela essência empreendidas pelo protagonista homônimo, um senhor à beira da morte, recluso em seu quarto e que almeja “o **quem** das coisas” (ROSA, 1976, p. 101, grifo do autor), são concomitantes a uma singular e intensificada experimentação com os gêneros, as sequências e os registros:

No Urubuquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. A casa — avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendur de bacía. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grés. Mas, por cima, azulal, ao norte,

fechava o horizonte o albardão de uma serra. No Urubuquaquá. A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara de Bronze”. (ROSA, 1976, p. 73)

Se, em outros textos rosianos, como nos de *Sagarana*, de 1946, a focalização do narrador matizava um percurso que oscilava do exterior — as tão comentadas paisagens, os deslocamentos espaciais — ao interior — os conflitos, as vivências e as transformações por que passavam as personagens —, com o uso do discurso direto e, principalmente, do discurso indireto livre, em “Cara de Bronze” ela passa a ser deslocada de seu patamar tradicional e/ou demiúrgico, sendo entrecortada por uma série de sequências dialogais que colocam em conjunto todas as dimensões da corporeidade — a do texto e a do que é externo ao mesmo/a do processo de criação; a da folha em branco ou do corpo do livro; a das Gerais; as das personagens, em especial os vaqueiros, que tanto fantasiam ou especulam a respeito dos fatos que levaram o velho senhor à referida condição:

(A chuva.)

Iô Jesuino Filósio: Ninguém sabe aonde esse Grivo foi? Não se tem ideia?

O vaqueiro Adino: É de ver... De certo, danado de longe.

O vaqueiro Tadeu: Nas Províncias...

O vaqueiro Cicica: Saiu daqui escoteiro, faz dois anos. Em tempo das águas.

Moimeichego: Tão lonjão foi?

O vaqueiro Manarte: Meava-se um janeiro... O Velho mandou. Chuvaral, desdizia d'ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem.

O vaqueiro Adino: Cara de Bronze, uê. Foi os mil macacos!

O vaqueiro Sãos: De mim, bobagens... Acho que foi só no Paracatu que ele foi...

Cantando, o CANTADOR:

*Buriti, minha palmeira,
toda água vai olhar.
Cruzo assim tantas veredas,
alegre de te encontrar...*

O vaqueiro Sãos (a Moimeichego): O senhor já esteve no Paracatu?

O vaqueiro Tadeu: Paracatu — cidade dos refúgios...

O vaqueiro Cicica: Bestagens. Seguiu em cima com rumo para um dos nortes: que levou bogó de carregar água e trajava terno todo de couro, modo de passar a caatinga alta... (ROSA, 1976, p. 81-2, grifos do autor).

Nessa toada enredada no espaço exterior de texto e de contexto, apresentados em seus pormenores, e no espaço interior, que é a do processo de criação e a que suscita tanto a experiência da personagem Grivo em suas andanças, designado a buscar pela essência, quanto o mudo conflito de Cara de Bronze, que, sempre à espera de seu subordinado, pouco aparece, configura-se um paradoxo que vai acentuando a tensão intransponível entre o “máximo” e o “mínimo”, isto é, entre a rica transformação interior e a impossibilidade de traduzi-la ou de transmiti-la aos demais, entre a profícua ou prolixa experimentação verbal e a concisão ou o silêncio. Dessa perspectiva, as notas de rodapé, que poderiam desempenhar mera função acessória ou secundária, saltam aos olhos por apresentarem uma marcação ou uma corporeidade horizontal no território gráfico e discursivo, acentuando uma aproximação ou um contato de corpos e fomentando um entrecruzamento de discursos, vozes, espaços, temas — de uma complementação ou elucidação do enredo a um desdobramento de histórias e de vozes; de um trato referencial do narrador com os substantivos que traduzem a paisagem percorrida a uma almejada e onipotente apreensão da experiência e do gesto nomeador:

— *E que as árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas ele topou?*

A ana-sorte. O joão-curto. O joão-correia. As três-marias. O sebastião-de-arruda. O são-fidelis. O angelim-macho. O angelim-amargo. O joão-leite. O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A belacorista. O barabu. A gorazema. A árvore-da-vaca. A ciriba. A nhaíva. O oiti-bêbado. O carvão-branco. O pau-de-pente. O sete-casacas. A carrancuda. O triste-flor. O cabelo-de-negro. O catinga-de-porco. A carne-de-anta. O bate-caixa. A bolsa-de-pastor. A chupa-ferro. O gonçalo-alves. A casca-do-brasil. O calcanhar-de-cutia. O jacarandá-mimosim. A canela-atoa. A carne-de-vaca. A rama-de-bezerro. A capa-rosa-de-judeu. A maria-pobre. A colher-de-vaqueiro. O jacarandá-muxiba. O grosso-aí. A combuca-de-macaco. O pente-de-macaco. O macaqueiro. A árvore-de-folha-parida. O castiçal. O malmal. O frei-jorge. A cachaporra de gentio. O açoita-cavalos. O amansa-bestas. O rosa-do-norte [...] (ROSA, 1976, p. 108, grifo do autor).

— *Dito completo?*

— Falta muito. Falta quase tudo.

(Do que certo viu. Os gravatás tantos. O angelim — a altíssima! O angico-vero, sempreflóreo. O mamoeiro-bravo, obtruso. A barriguda em venação: a barriguda, sementes leves. O belo jenipapeiro versiforme. A lobeira, cimátil, que se inventou um verde. E a caraíba — gnomônica.)

— *Dos verdes viventes, cada um, por chuva e sol, pelejando no seu lugarim?*

Tanto também não falou de outras árvores: desde o cedro que está no Líbano até ao hissopo, que nasce nos paredões... (ROSA, 1976, p. 111, grifo do autor).

A citação anterior, que traz as primeiras e as últimas linhas de uma nota de rodapé que se estende ao longo de quatro páginas, imprime no corpo do texto/do livro um rico repertório de vozes justa e sobrepostas, marcando não apenas o sugestivo abalo da estrutura narrativa, mas também a concomitância de temas, espaços, tempos. Esse recurso aponta:

A diversidade de temas e faturas ancorada no desenredo [que] revela-se constante em *Corpo de baile*, variando, apenas, seus meandros de composição. “Cara de Bronze”, por exemplo, constitui um trabalho em que as formas literárias se mesclam quase vertiginosamente: em meio a aspectos narrativos, líricos e dramáticos — representados por coplas, cantigas, recitações, ladainhas e amplos diálogos — aflora um *roteiro* que funciona como “quadros de montagem” ou de “filmagem” (p. 92), ao lado de instruções técnicas — espécie de *didascália* fornecida a atores — e notas de rodapé que rompem a linearidade da leitura, obrigando-nos a acompanhar, simultaneamente, a ficção e o seu *fazer artístico* (GALVÃO, 2001, p. 27, grifos do autor).

Esses procedimentos, que não deixam de revisitar o próprio estilo do autor, acentuando ou reformulando tendências de outras obras suas⁴, também potencializam aquele paradoxo, numa espécie de radicalização em abismo do “lance” mallarmiano, do jogo com a materialidade do texto e do objeto artístico. As notas de rodapé revelariam, por um lado, um desejo até obsessivo do autor ou do eu textual pela apreensão do real, ou um didatismo que poderia alegorizar a extensão dos caminhos percorridos por Grivo e a sedimentação de suas experiências; por outro lado, elas explicitariam, em seu excesso, a condição falaciosa deste desejo ou gesto nomeador, pois, afinal, “falta quase tudo” (ROSA, 1976, p. 111).

⁴ E. Nascimento (1997) mapeia o processo de criação rosiano, destacando os procedimentos de registro empregados pelo autor e aqueles relativos aos mecanismos de funcionamento da língua portuguesa e, em certos casos, de outras línguas, e de produção de sentidos. Entre eles estão: “termos da flora, [...] da fauna, [...] do folclore, [...] populares, brasileirismos, termos eruditos, [...] arcaicos, [...] técnicos, xenismos, regionalismos, expressões, provérbios, textos” (NASCIMENTO, 1997, p. 73-4). Observa, ainda, “os processos ou as matrizes morfológicas utilizados por ele para burlar a norma vigente atualizar novos vocábulos [...]: derivação sufixal, [...] de palavras compostas, [...] regressiva – nominal, prefixal, composição [por] justaposição, aglutinação, parassintetismo, onomatopeia, reduplicação, abreviação, anagrama, associação paradigmática” (NASCIMENTO, 1997, p. 76).

Ter-se-ia, novamente, o fracasso, que, nesse texto de Rosa, seria atrelado a um reiterado didatismo, isto é, a uma almejada apreensão e sua apresentação, e à sua experimentação poética que não deixariam de rearticular o “exagero verbal” (FONSECA, 2008, p. 130) oswaldiano. A pulsação verbal, sonora e plástica, que foi eleita pela fortuna crítica como um dos principais matizes da produção rosiana, por meio do lúdico performa o desnível entre a máxima significação ou apreensão e a sua impossibilidade ou o seu fracasso — paradoxo este também desenrolado na produção lispectoriana. Se, em Guimarães Rosa, a relação, por vezes homológica, entre exterioridade e interioridade fomenta a saga de toda uma gama de personagens pelo espaço das Gerais e pelo corpo da palavra em seu intuito nomeador, é com Clarice Lispector que o silêncio e a frustração vão paulatinamente adquirindo não apenas uma indagação existencial, mas também um acentuado tom irônico e autocorrosivo que marcaria, principalmente, a sua produção das décadas de 1960 e 1970. Não é sem razão que foram lançadas num mesmo período *A paixão segundo G. H.*, que corporifica a (tentativa de) apreensão ou perquirição da existência e do verbo, e *A legião estrangeira*, que em sua hibridez original traz o sugestivo e rico “Fundo de gaveta”, cuja abertura em muito aprofunda e performa a reversão da moldura prefacial sugestionada em *Serafim Ponte Grande*:

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca assaz citado Otto Lara Resende, de “Fundo de gaveta”. Mas por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? Vide Manuel Bandeira: para que ela me encontre com a “casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”. Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “a pecadora queimada”, escrita apenas por diversão, enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão (LISPECTOR, 1964, p. 127).

Se, no escritor modernista, a jogralidade trazia à tona a transposição, iluminando o polo oposto, em Lispector, a tensão se dá por meio do quiasma, em cuja estruturação um elemento se reverte no seu contrário simultânea e ininterruptamente, sem reduções

ou aprisionamentos — é assim que “o que presta também não presta”.⁵ É por meio desse processo paradoxal que a figura ou a voz do autor, ou daquele que narra, é reiteradamente projetada no texto, redimensionando o deslocamento em relação à realidade ou ao referente visto em Oswald, corroborando uma profunda ficcionalização que faz emergir a atuação ou a encenação de quem detém a palavra, bem como os seus possíveis mascaramentos — uma escritora em crescente aclamação, uma mãe, uma chefe de família, uma mulher de classe média, uma mulher que não quer, não é ou não pode ser compreendida.

Tal como numa das voltas de uma espiral, o jogo entre o sério e o cômico, entre aparência e essência, visto na literatura brasileira do começo do século, chega com Clarice Lispector num ponto fundamental, em que a autocorrosão metalinguística problematiza, inclusive, a voz de quem narra, inserindo-a no fluxo quiasmático de realidade e imaginação, crença e descrença, aproximação e distanciamento, texto e contexto. Paradigmáticos disso são “A língua do ‘p’” e “Antes da ponte Rio-Niterói”, de *A via crucis do corpo*, de 1974, em que uma aparente objetividade ao apresentar trágicas e cotidianas histórias de amor e traição revela(-se) algo mais profundo, isto é, uma lúdica, “confusa” e profusa reflexão a respeito do contar e de seus possíveis desdobramentos, como o do esperado papel ou lugar do artista ou da arte. Observem-se os primeiros parágrafos desse segundo texto:

Pois é.

Cujo pai era amante, com seu alfinete de gravata, amante da mulher do médico que tratava da filha, quer dizer, da filha do amante e todos sabiam, e a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de cor e ele não entrava.

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar. As realidades deles são inventadas. Peço desculpa porque além de contar os fatos também adivinho e o que adivinho aqui escrevo, escrevã que sou por fatalidade. Eu adivinho a realidade. Mas esta história não é de minha seara. É de safra de quem pode mais que eu, humilde que sou. Pois a filha teve gangrena na

⁵ N. Gotlib (1988) e O. de Sá (1993) analisaram esse processo na produção clariciana. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, no qual a relação amorosa entre Ulisses e Lóri é também uma relação de e por meio da linguagem, a primeira estudiosa reconheceu esse procedimento, afirmando que: “Trata-se da série dupla, de contrários invertidos, [...] como o desenho de um X, o “X” da questão, que tem no vértice o seu “ponto crítico”. Uma imagem é a predominante; e é o simulacro da outra, o seu reflexo invertido. Uma sub-verte a outra. E tende a dominá-la, assumindo o plano da predominância. Jogo de imagens. Jogo de poder de imagens. Jogo de sedução. Dos homens em relação às mulheres e vice-versa: devoração. Destes, em relação às linguagens com ou sem sentido: decifração.” (GOTLIB, 1988, p. 19).

perna e tiveram que amputá-la. Essa Jandira, de dezessete anos, fogaosa que nem potro novo e de cabelos belos, estava noiva. Mal o noivo viu a figura de muletas, toda alegre, alegria que ele não percebeu que era patética, pois bem, o noivo teve coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado, que aleijada ele não queria. (LISPECTOR, 1998, p. 57-8).

“Antes da ponte Rio-Niterói” é, desde o seu início, marcado por dois movimentos em torno da relação entre realidade e imaginação: um, no primeiro parágrafo, que indicia o olhar da narradora em direção à sua recepção, e que numa espécie de “constatação” ou de proximidade fática simula uma maior proximidade com o leitor. Outro, a partir daí, que ressalta o ato da “escrivã por fatalidade” em coser relato e invento, “complicando” o “descomplicado”, abalando essa aparente proximidade com os sujeitos e a matéria verbal.

A ruptura com a ordem tradicional do sintagma, dada, por exemplo, pelo pronome relativo “cujo” no seu início, alegoriza o processo de construção do texto clariciano em sua tecedura quiasmática: aquilo que seria simples ou descomplicado é também o seu oposto. Se o jogo com a língua se valia de uma quebra de expectativas de ordem semântica, como em Oswald de Andrade, ou de uma potencialização que poderia até parecer redundante ou ser paradoxal, como em Guimarães Rosa, em Clarice Lispector a ruptura é tanto de ordem sintagmática, na concatenação de fatos em relatos, quanto paradigmática, num mergulho espiralado e autorreferencial na corporeidade de personagens e da palavra. É dessa maneira que as suas produções da década de 1970 trazem com maior ênfase uma série de protagonistas em contato com as vertigens ou os limites de seus corpos, ou com um fluxo inestancável e rico, que, mesmo assim, ainda é impassível de traduzir ou apreender a experiência.

O ímpeto jogralista e o “exagero verbal” oswaldianos, que moldam o seu legado lúdico e ensinam um deslocamento em relação a um campo semântico ou a um paradigma, iluminando os caracteres burlesco e sério da linguagem, constituem-se, pois, matéria a ser redimensionada na prodigalidade rosiana, que suscita, até paradoxalmente, as infindas possibilidades de relação e de atribuição de sentidos, e na corrosão irônica e autorreferencial clariciano, que coloca em cena o corpo da palavra e o da personagem, em meio às noções de “fracasso” e de “ironia”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. de. *Serafim Ponte Grande*. 9.ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CAMPOS, H. de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, O. de. *Serafim Ponte Grande*. 9.ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 13-46.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- _____. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, ALCA XX, 1996. p. XVII-XIX.
- FONSECA, M. A. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.
- GALVÃO, W. N. O contar desmanchando... artifícios em Rosa. In: DUARTE, L. P; ALVES, M. T. A. (Org.) *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, PUC Minas, 2001. p. 21-35.
- GOTLIB, N. B. Três vezes Clarice. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro, n. 7, 1988. p. 21-35.
- LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- _____. Antes da ponte Rio-Niterói. In: _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 57-60.
- NASCIMENTO, E. M. F. S. O texto rosiano – documentação e criação. *Scripta*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 71-9, 1997.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- ROSA, J. G. Cara de Bronze. In: _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 71-127.
- SÁ, O. de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2.ed. São Paulo: Anablume, 1986.

Data de submissão: 09/02/2014

Data de aprovação: 01/04/2014