
A ELOQUÊNCIA DO SILÊNCIO LITERÁRIO EM CLARICE LISPECTOR E SUNYATA

Igor ROSSONI¹

RESUMO: O silêncio no discurso literário de Clarice Lispector se constitui em um dos elementos mais significantes de sua proposta de auto-conhecimento por intermédio da arte. Neste estudo busca-se associá-lo à prática Zen Budista da "Teoria do Vazio" ou "sunyata" visando a estender, entre eles, um eixo similar de atitudes.

UNITERMOS: Clarice Lispector; Zen Budismo; silêncio; sunyata; enunciação; atividade prática; experiência pessoal.

○ discurso literário não é um mero fato retórico, mesmo que aparente simplicidade de sentido. Em *A Coragem de Criar*, Rollo May (1975, p.87) acena para o fato de que "o poeta casa-se com a linguagem e desse casamento nasce o poema. A observação faz da linguagem um elemento *ativo* na criação do poema. Não se trata apenas de um instrumento de comunicação, ou usado só para exprimir idéias; ela *nos usa*. A linguagem é o repositório simbólico da experiência do homem através da história, e como tal nos envolve para a criação de um poema. É significativo o fato de que as palavras hebraicas e gregas para 'conhecer' têm também o sentido de 'ter relações sexuais'. Na Bíblia lemos que 'Abraão *conheceu* sua mulher e ela *concebeu*'. A etimologia do termo demonstra o fato prototípico de que o conhecimento – como a poesia, a arte e outros produtos da criatividade – origina-se do encontro dinâmico do pólo subjetivo com o objetivo". Há, então, no texto literário uma organização interna que o estrutura e o confere como capaz de se fazer compreender de maneira mais

¹Prof. Dr. da UNESP – Univ. Est. Paulista – FCL - Câmpus de Assis. 19.800-000, SP, BR. Assis

ampla, e antes de mais nada, de proporcionar prazer, entendido aqui como instrumento estético impregnado de conhecimento. Isso ocorre, porque a palavra, unidade primeira e fundamental de todo texto, além de evidenciar sua faceta exterior, o atributo da significação – que potencializa sua capacidade de construir/"des-construir" – ainda estampa interiormente seu poder de silêncio. Aí, acreditamos residir sua maior fortaleza. O silêncio que toda palavra engendra é mais que momentâneo de expectativa ou premonição: vai além do simples ato de antecipar. O silêncio parece ser uma instância que abrange, ao mesmo tempo, tudo o que a palavra pode agir ou registrar ao contato com as coisas do mundo. O silêncio da palavra antecede a própria palavra e confere-lhe *status* de soberania e validade. A palavra se perde com o tempo. A razão de silêncio dela a conserva presente e duradoura. O tempo não o destrói. E aí a consciência textual se fixa na mente de seu produtor. E o texto literário se organiza. Vejamos excerto recolhido de *Um Sopro de Vida* (Lispector, 1978, p.138):

Deus me perdoe, creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras.

Se por um lado há o caráter intelectual e intencional do texto, por outro, esse qualificativo só se concretiza, efetivamente, na medida em que é contactado por um receptor. Neste sentido, escrever é um "ato para" e não uma ação retida a si mesma. Daí a comunhão proposta pelo texto, o ponto de encontro ou distanciamento de visões e entendimentos.

O texto destina, interfere, molda e estimula idéias, imagens, solidifica modificações. Está para a vanguarda da história. Romanticamente perigoso, reflete o caráter ideológico que se aloja no silêncio das palavras. Explode, então, o silêncio com sua imponderável potencialidade. Assim, o que se entende por silêncio, no âmbito da palavra, é uma instância de origem e base; oceano que embala toda a manifestação lingüística. Por isso não palpável. Trata-se do espaço de fundamento que possibilita todo o "poder de fogo" das palavras. Na origem não há palavra ainda, só o prenúncio dela

em estado de nascedouro. Está-se, então, no âmbito da "coisa", do que se define como "referente" de qualquer signo. Assim, em estado de "referente", o signo ainda não o é. O que é, então, nesse estágio, é o silêncio que embala e gera o momento crucial de sua explosão/natividade. A palavra se constitui e, com ela, sua força de ação. O equívoco parece ser o de restringir somente à palavra, enquanto matéria que é, toda qualidade e quantidade de explosão. A palavra é somente o "corpo", o veículo ao qual toda significação adere. A palavra é, pois, tão somente a demarcação da essência de um ato primordial que se manifesta. Passado o instante de ocorrência, a matéria – a palavra em si – não permanece, esvai-se no tempo. O que fica é o poder de significação dela, que não é ela e, sim, o seu "espírito" gerado pela instância original do silêncio que a envolve. Por isso, o estado de silêncio é aquele que está no "por- vir" da palavra. Repetindo, não num sentido de previsão ou antecipação expectante sobre ele, nem de consequência após a sua deflagração. Se o fosse, o silêncio seria uma prática de constância e estaria sujeito a seu oposto, quer dizer, aos efeitos de inconstância e perderia seu atributo mais real: o aspecto de duração e invariedade. O silêncio independe da ação ou da natureza da ação. Ele pré-existe ao registro de fato. Muda o fato, mudam as palavras, não muda o vazio silente que as envolvem. Esse espírito se encaixa com propriedade no fazer literário de Clarice Lispector como também pode ser associado ao que o Zen Budismo experimenta por "Sunya" (vazio) do qual deriva o termo "sunyata" que designa vacuidade ou estado de tudo o que é vazio. Deste modo, a teoria do "sunyata" para o Zen é a que assinala a insubstancialidade de todo fenômeno aparente e visa a compreender – pela filosofia Mahaiana do Budismo – a experiência da Iluminação vivenciada, prática e espontaneamente por Siddharta Gautama – o Buda. Deste modo, "sunya" é um dos elementos mais importantes que sustentam a base do Zen. Em *Manual de Budismo Zen* (Suzuki, 1981, p.25) o autor menciona que para o Zen o conceito de "vazio" não se refere a "relatividade", "fenomenalidade" ou mesmo a "nada" "Vazio", então, volta-se para designar o estado do Absoluto. O estado que antecede, envolve e assiste latente em todas as coisas, em todos os fenômenos relativos às coisas. Portanto, para o Zen, a negação da relatividade do mundo nada mais é do que a afirmação do Absoluto e sua máxima expressão é o "vazio" de que é formado. Paralelamente, o efeito de silêncio na obra de Clarice Lispector é fruto de seu posicionamento frente a palavra. Isso ocorre porque a autora a propõe

inusitada, suspendendo-a acima da especulação racional, meramente constituída. Desmaterializa-a.

Clarice elege um universo como unidade de significação e, a partir daí, notabiliza o vazio que emana da relação expressão/conteúdo. Aí assiste o silêncio que seus títulos suscitam. Torna-se inevitável o assédio ao intervalo interposto entre o suspenso da palavra e o que dele nos desperta. Assim, a palavra perde seu sentido próprio e habitual, tomada inteira por uma imprevisível significação recodificada.

A autora pouco fala, age. Manipula sua substância de tal modo – estabelecendo uma relação de anti-receita – que subverte o universo, antes eleito, transformando-o em um terceiro, mais aprofundado, primordial e anterior ainda. Mescla, conscientemente, sons puros e ruídos inaudíveis. Apatia e voraz fertilidade. Portanto, parece que não são as palavras em si, mas os intervalos interpostos que geram o novo e o inesperado. É o vazio, a leveza do silêncio. Trata-se de um jogo de mãos intenso e ininterrupto que pulsa e trabalha e não se cansa. Revolve a vida e ultrapassa a noite escura para aclarar, serena e imperturbável, feito "brisa marinha" convulsionada: as palavras levadas pelo redemoinho de seu próprio espírito.

Em determinado trecho de *A Hora da Estrela* (Lispector, 1989, p.23) Clarice, por intermédio de Rodrigo, expressa:

O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (grifo meu)

Estamos diante de uma sistematização composicional que pode espelhar a ordem de criação/intuição praticada pela escritora ao engendrar seu tecido literário.

De acordo com Aurélio Buarque de Holanda, um dos significados de *fato* é aquilo que existe e que é real", e de *ato*, "ação". Assim, as palavras enunciadas por Rodrigo se apresentam sugestivas se tomadas segundo uma orientação metalingüística. Isto ocorre pois, a palavra – no caso de Clarice – é sempre um ato mas, nem sempre um fato. Daí o percalço mental que ela experimenta ao lidar com palavras. A palavra é um *ato*, pois está incutido nela um grau de potencialidade capaz de realizar

qualquer tipo de movimentação, seja ele físico ou mental. Nesse estágio a palavra serve como condutora de verdade ou falsidade, construção ou "des-construção". Portanto, a palavra possibilita o movimento e a ação contínuas das coisas e sobre as coisas que se apresentam aparentes. Neste sentido, pode-se graduar palavras quanto ao seu "poder de fogo" ou de abrandamento. Tomemos a seguinte passagem de *Água Viva* (Lispector, 1973, p.77) como exemplificação:

Calo-me.

Porque não sei qual é o meu segredo. Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós. Não é segredo difamante. É apenas esse isso: segredo. E não tem fórmula.

Selecionemos dois dos termos utilizados pela voz que narra em *Água Viva*: "calar" e "segredo". Embora o termo "calar" se posicione primeiro na seqüência narrativa, ele não passa de uma condição conseqüente de um estado de dúvida ou instabilidade que experimenta a voz que fala em *Água Viva*, todo centrado no sintagma "segredo". Portanto, no âmbito da impressão lingüística, "segredo", embora não possuindo o peso fonético que recai sobre "calar", concentra em si a razão do própria ato de emudecer, graduando-se por isso, nesse contexto, com potencial mais contundente que seu par. Clarice incrementa ainda mais esse sucesso na medida em que o desponta pela repetição: cinco vezes num período de apenas quatro linhas.

Por outro lado, a palavra em Clarice nem sempre é um *fato*. Ela se caracteriza como meio para ser negada a si própria – âmbito da não-palavra – através de um jogo que a desqualifica como empreendedora de sensações exteriores para dinamizar o fomento de estados interiores modalizados pelo inexprimível, pelo inefável, pelo indizível. Neste caso, o valor da palavra parece não estar nela, nem no fato ao qual ela se reporta e, sim, na não formulação da própria palavra. Com isso, não estamos dizendo que a palavra não esteja lá, grafada. Dizemos que a palavra, neste caso específico, não é um "fato" pois nela reside um estado de coisas que transcende ela própria como matéria lingüística e sua significância ultrapassa o sentido que aquele "rabisco" sobre o papel possa, aparentemente, designar. Está-se assim diante de um mundo de

sugestões. Não de determinações. Neste âmbito está-se frente a frente com as lacunas silenciosas e vazias que dominam e antecedem a formulação primeira da palavra e guardam latente seu estado de referente, de coisa primeira, originária, que reside no Absoluto além de poder remeter a um princípio Zen no que diz respeito à sua imponderabilidade. Trata-se de um universo de significações que não se registra pelo fator lingüístico da grafia e, sim, por fator extra-lingüístico da própria palavra, contudo inerente a todas elas: o silêncio inenarrável. Não há palavras para significá-lo, na medida em que ele está em todas as palavras. Quando isso ocorre no texto de Clarice, a palavra não é mais um fato, visto "não estar mais ali"; evoluiu-se para dentro num tempo/espaco diverso, que independe dela própria.

Retornando, agora, ao trecho de origem, a dúvida permanece e a busca mais se intensifica. Repentinamente, numa só golfada, Clarice por Rodrigo, retoma seu posicionamento vital e convence e se permite convencer sobre o inefável das palavras: "*Juro que este livro é feito sem palavras*". Essa afirmação vem a corroborar com nossa argumentação sobre o fazer intuitivo da autora. Há aqui, por um lado, uma gradação sintagmática elevada pela utilização do verbo "jurar" – atitude solene de compromisso firmado – e, por outro, num primeiro momento, a negação do próprio fazer literário. Quer dizer, no momento de grafiação desse enunciado, o agente está se lançando muito mais além do que os limites das palavras que o compõem. Assim, grafar por intermédio de palavras, ao mesmo tempo em que o ato do escrever registra uma não-escrituração, é o modo de que Clarice se vale para remeter o texto a outro nível vibrante e superar opostos para ascender a outro sentido inesperado: ao cerne do indizível. Ou como mencionara G. H. (Lispector, 1988) – "voltar com as mãos vazias". G. H. ainda experimenta dessa sensação espacio-temporal quando relata:

E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama. Eu que pensava que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata.

Deste modo, o percurso de retorno a si mesmo é a tônica que experimenta todos os personagens engendrados por Clarice, por ser o seu próprio percurso, enquanto buscadora de si mesma.

Berta Waldmam (1983, p.58), apoiando-se em Benedito Nunes, menciona que quando a personagem retorna ela volta com a revelação de sua própria natureza e traz na bagagem a dimensão de seus limites. Pensamos um pouco mais além. Em nosso entendimento os personagens claricianos e ela própria, nesse jogo de se lançarem ao inesperado, adquirem a experiência de que não existem limites para as coisas, uma vez que o limite é o entrave que impossibilita a realização plena da vivência nessas mesmas coisas. Isto parece se tornar claro quando G. H. (Lispector, 1988) professa: "Eu que pensava que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata". Não. A viagem se deu sem a interferência ou mesmo a "contribuição" de qualquer elemento exterior. G. H. revisita-se no âmago de si mesma e, conscientemente, continua.

Quando a voz internalizada no texto profere: "*este livro é feito sem palavras*", num segundo momento, está-se superando a condição de palavra ao mesmo tempo que de não-palavra. Assim, assume um estado de pura identidade na qual se anula a diferença de palavra e não-palavra. Pois as superou por inteiro. No estado de plenitude pura – de identidade absoluta consigo mesma – explode a identidade do ser e dele recai o silêncio inenarrável que "in-gendra" o texto e a vivência de Clarice por intermédio da vivência de seu texto. Daí a validade do texto de Lispector se perpetuar no intervalo e não na grafiação lingüística dele próprio. No contexto do Zen significa que quando não se vivencia a unidade absoluta das coisas, tanto a negação como a afirmação não passam de visões parcializadas e unilaterais da realidade, tornando-a realidade relativa. Deste modo, a constância na prática Zen evita o erro a unilateralidade, que abarca tanto o realismo como o niilismo, e auxilia o praticante a superar sua condição de perda constante no sistema dualista por se ver entregue às intempéries inconstantes das paixões e das variações impermanentes. Se o pensamento sobre as coisas do mundo ocorre de um modo unilateral, ele se afasta cada vez mais da "Essência" na qual reside o "Absoluto". Por isso o Zen afirma que "tudo é vazio".

Na seqüência, continua Rodrigo: este livro "*é uma fotografia muda*". Ao ler essa afirmação, penso repentinamente: olho para essas páginas como quem olha para velhas fotografias; e elas me dizem sim.

O aspecto de interesse é que o jogo fotográfico, embora fixador aparente de imagens, culmina por fixar a mobilidade. Portanto, há algo no complexo fotográfico que registra o que não se modela esteticamente pela paralisação do tempo no espaço. A foto não cristaliza, não "mata" o fato retratado e, sim, atualiza-o, expondo-o a um *continuum* visual que explode numa temporalidade que se perpetua no movimento dos olhos. Em *Um Sopro de Vida* (Lispector, 1978, p.75) observamos:

A câmera fotográfica singularizou o instante. E eis que automaticamente sai de mim para me captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade. E esse encontro da vida com a minha identidade forma um minúsculo diamante inquebrável e radioso, indivisível, um único átomo e eu toda sinto o corpo dormente como quando se fica muito tempo na mesma posição e a perna de repente fica "esquecida".

O jogo fotográfico intensifica o movimento e os componentes mentais do observador. Neste sentido, o trabalho dinâmico recai sobre ele (observador) e possibilita-lhe ir para frente ou para trás, a partir do momento captado no papel. Por esse motivo, o jogo fotográfico "fala", apela, confessa, transgride, comunica. No entanto, no âmbito vivenciado por Clarice, o livro é "*uma fotografia muda*". A autora ao reverter o sentido de significação da linguagem fotográfica, subverte a própria imagem nela estampada e o papel do observador dessa foto "transvertida" cessa, na invariabilidade de sua significação: não comunica nada. Ou melhor, o livro é o *nada* – fato que traz à lembrança a afirmação de Hui-neng² : “desde o princípio nada é” – que se comunica, pois é "mudo". É vazio como vazio é o silêncio que dele se acerca e o toma por inteiro, fazendo dele nada mais que a efervescência feérica do próprio ser silente, fato este que faz com que, na terceira afirmação, a autora confirme: "*Este livro é um silêncio*". Mais do que isso. A escritura clariciana é o próprio silêncio que a envolve, muito mais do que o que registra. Isso nos traz à memória excerto de "Fundo de Gaveta" (Lispector, 1964): "Mas já que

² Hui-neng (638-713) – sexto patriarca Zen da linha de transmissão chinesa.

se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas". O silêncio é a nota tônica que possibilita a intenção primeira de Clarice se realizar, pela busca do "in-escrito", ao inefável, ao inexprimível. E esse fato por mais caustico que aparente suceder, em Clarice se processa de maneira espontânea. Entretanto, a pseudo-agressividade desse ato confere uma acomodação passiva que vem como fruto de uma explosão composicional, convulsionada e devastadora. Depois do turbilhão de evoluções imagísticas uma calma parece perenizar-se no próprio ato e, espontaneamente, a coisa se torna viva e acontece segundo a mais simples naturalidade: o texto construído, a vida alinhavada.

Esse procedimento a aproxima do agir no Oriente. No texto de *O zen e a arte de conduzir a espada* (Kammer, 1975, p.79) o autor discorre sobre o "saber" e o "saber intuitivo" de modo tal que, por similaridade, vem a esclarecer o desenvolvimento da questão encaminhada: "designamos como saber (*chi*) a clareza do coração iluminado, aquilo que intui o correto e o incorreto, o verdadeiro e o falso, de modo a serem permeados de modo prodigioso pelo céu, pela terra e pelas divindades. Todavia, o homem comum é obscurecido pelos movimentos do fluido opaco e sua iluminação é falha. E o que ele percebe através de uma fenda estreita num pequeno círculo designa-se como o conhecimento intuitivo (*ryochi*). Trata-se de conhecer com toda a alma o que é certo, trata-se de reconhecer o que é incorreto, de tomar consciência do que é correto para os outros e, ao fazer alguma coisa errada, trata-se de sentir certo mal-estar interior". Por analogia identificamos o sentido de "saber" com a manipulação obsessiva de Clarice sobre a linguagem, numa tentativa de, cada vez mais, buscar os limites que ela oferece; e o sentido de "saber intuitivo" com aquilo que extrapola o próprio sentido das possibilidades da linguagem e adentra no campo do indizível – "uma fenda estreita num pequeno círculo". Enfim, a eclosão da imagem criada através dos intervalos – silêncios – latentes ao discurso literário da escritora.

Entretanto, na validade de seu texto, a questão parece não findar por aí. Algo mais ocorre para que o efeito de sentido consiga transmitir sua potencialidade. O clima textual, em momentos-chaves, se reveste de uma conseqüência "física", por sua praticidade, que transcende à própria "metafísica", tantas vezes imputada ao exercício criativo da autora.

Assim, o personagem é sempre submetido a um estado de *susto*, seguido de um abrandamento. Após o impacto inicial, ele passa a vivenciá-lo de forma *calma* e *atenta*. Hélène Cixous (1962, p.17) menciona: "*e de espanto em espanto* (grifo meu), às vezes totalmente espantada e sem nenhum espanto, Clarice infância deixa-se levar, conduz-nos ao jardim de tempo primário, onde crescem todas as variedades de *instantes* (grifo meu). E há nele o tesouro dos acontecimentos. Basta-nos amar, ficar à espreita do amor, e todas as riquezas nos serão confiadas. A *atenção* é a chave (grifo meu). A atenção de Clarice faz desabrochar. Sob seu espanto, precipitações se *acalmam* (grifo meu) o tempo se deixa capturar, momentos duram, crescem, e *vêm à luz inesperados nascimentos* (grifo meu). E Encontros se produzem: há um quarto e dentro dele, uma barata. E Clarice entra, passando pela barata...". Faz-se necessário este jogo de contrários em conjunção para que o resultado do processo possa se concretizar: primeiro a convulsão, a explosão, o susto; depois o abrandamento modalizado por um sentido de calma, de passividade e, a partir deste estado de espírito, permanecer continuamente atento. Aí parece residir a técnica mestra para a obtenção da clarividência. Em passagem de *A Paixão Segundo G. H.* (Lispector, 1988) capta-se a intensidade desse sentido:

... estava atenta, eu estava toda atenta. (...) nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera (...) e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida.

A passagem do estado de susto, repentinamente, ao de calma se reveste de um fator primordial, de espontaneidade, de ocorrência por si, sem interferência direta do protagonista ou mesmo de qualquer outro fato exterior. Deve, então, ser um estado mutacional regido pela alma. O filósofo alemão Eugen Herrigel (1989, pp.58/9) reproduz um diálogo com mestre Kenzo Awa acerca do disparo com arco e flecha que expressa de maneira precisa o que tentamos evidenciar em Clarice, no trato com o texto e com a vida: "deixe de pensar no disparo!, exclamava o mestre. Assim não há como evitar o fracasso!. Eu não consigo evitar, repliquei. A tensão é insuportavelmente dolorosa. Isso acontece porque

o senhor não está realmente desprendido de si mesmo. Contudo é tão simples... Uma simples folha de bambu pode ensiná-lo. Com o peso da neve ela vai se inclinando aos poucos, até que de repente a neve escorrega e cai, sem que a folha tenha se movido. Como ela, permaneça na maior tensão até que o disparo caia: quando a tensão está no máximo, o tiro tem que cair, tem que desprender-se do arqueiro como a neve da folha, antes mesmo que ele tenha pensado nisso". Ou ainda a passagem descrita por Reinhard Kammer (1975, p.65), sobre "inquietação na quietude e imobilidade no movimento": "quando não sentimos serenidade nem raiva, nem tristeza nem alegria, o coração está completamente vazio, sem cargas que lhe pesem (...). Então não há nada que oponha fronteiras à sua função. (...) Seu ser consiste em permanecer sereno, muito claro, participando do Princípio de todas as coisas. Sua função consiste em ficar imóvel, em seguir as leis celestes e em fazer jus a todos os fenômenos deste mundo".

Deste estágio abre-se o horizonte para uma atenção sobre todas as coisas ao redor. O protagonista vivencia uma espécie de torpor sublime em que, para cada novo nascimento – imagem –, há uma atenção renovada e expressiva que propicia objetivar o intuito primeiro de Clarice por intermédio da atuação de seu personagem ficcional. Ainda nos valendo de R. Kammer (1975, p.57), destacamos: "ao seguirmos as suas próprias leis celestes, não incorremos mais nos enganos de um conhecimento artificial. Permitimos que as coisas sejam coisas. Não nos deixamos atrelar a elas, e nos submetemos aos acontecimentos do modo como eles ocorrem, já não desejamos nada, e a nada odiamos. Então o homem pode estar plenamente atento o dia inteiro, pois não sendo prisioneiro de si mesmo, não proporciona nenhuma desventura ao próprio coração". Por esse motivo, pensamos, o fenômeno da causalidade não pode ser imputado ao estado "essencial" das coisas, nem ter sua característica de fundamento: atributo da Iluminação. O mundo da causalidade é o mundo das aparências e das visões limitadas e limitantes que geram as oposições. Pelo contrário, "a essência é independente de todas as formas e idéias. É o vazio absoluto e, exatamente, por essa razão as coisas são possíveis nela" (Suzuki, 1981, pp.64/5)

Hélène Cixous (1962, p.16) constrói uma frase sobre a recorrência do signo "ovo" no texto de Clarice que, encarada sob esta seqüência de

entendimento, impregna-se enormemente de plurissignificação reveladora: "quem souber contemplar um ovo saberá contemplar um sorriso". Com a mesma intensidade de sentido pode-se observar em *Introdução ao Zen Budismo* (Suzuki, 1969, p.84): "ao compreendermos uma pequena flor brotando de uma fresta da parede, compreendemos todo o universo com todas as coisas que existem dentro e fora dele". Aí parece residir, então, a importância prática que a teoria Mahayana do "Vazio" busca representar pela inteligência filosófica. No entanto, na vida cotidiana, essa busca é o viver pura e simplesmente sem qualquer sorte de antecipação ou conceitualização sobre as coisas. O pensamento segue seu curso como o rio segue seu caminho para o mar. A sabedoria não está no seguir – que o conduz para cá e para lá de acordo com as variações determinadas por condições geográficas exteriores – e, sim, no ser – tão somente – "rio", independente do seguir para qualquer lugar. Sendo nada mais que "rio", o pensamento reside no vazio absoluto e não habita na dualidade que o exterior lhe imputa. Assim, vaga entre montanhas como se não vagasse entre montanhas. O praticante, como o rio, tão somente vaga na amplitude ilimitada de seus próprios pensamentos absolutos, embalados pelo "vazio" perene e invariável. Vive-se a unidade na totalidade de coisas que, segundo esse princípio, são um e só elemento. No "vazio", tudo é, porque "desde o princípio nada é". Assim, ser e não-ser perdem suas referencialidades e se amalgamam na afirmação superior do Absoluto que congrega um ato ao outro sem a intervenção de qualquer consciência discriminatória. Recordar-se a atitude vivenciada por Takuan, mestre Zen na arte da esgrima, que diz que o sucesso na arte com a espada – conservar a vida diante do oponente – é fazer desaparecer qualquer apego sobre a vitória e sobre a derrota. Assim, ao ataque deve seguir a defesa e à defesa o ataque, sem que haja interrupção do movimento pela ação do pensamento ou da consciência. Manter-se no "vazio" é manter-se na dinâmica do acontecimento e aí não há possibilidade de fracasso ou perda (a vida na lâmina do oponente). Mais ainda, na verdade Zen, nesse caso, não há nem oponente, só o movimento e sua pulsação.

Portanto, vivenciar o "vazio" é se entregar à plenitude das coisas pela experiência do satori³ que coloca as coisas em seu verdadeiro estado e

³O Zen define Satori como um choque espiritual intuitivo, emotivo ou estético que possibilita transformar por completo o sentido da vida daquele que o experimenta.

onde se fixa a raiz de todo movimento. Assim, o silêncio envolvente que embala o texto de Clarice é o mar por onde vagam suas investidas inquisitivas e circularmente recurvadas sobre si. Então, Clarice fecha o ciclo como encerra o parágrafo, nele sintetizando seu modelo composicional: “*Este livro é uma pergunta*”. Que também a autora deixa no ar, no vazio, no ôco do próprio perguntar. Retomando o texto de *Água Viva* (Lispector, 1973, p.23), encontramos:

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por quê e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo exista a grande resposta para mim. E depois saberei como pintar e escrever, depois de estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e, sim, outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas de um caleidoscópio.

No entanto, pergunta e o perguntar é sempre, em si, a insatisfação de uma dúvida. Com isso a fração destacada do texto de *A Hora da Estrela* (Lispector, 1989) chega a seu final, porém, recurva sobre si mesma e retoma o início do enunciado, repetindo-se sucessiva e concêntrica. Assim, a cada nova investida se aprofunda cada vez mais para dentro do texto e de si mesma: “*O fato é um ato?*”. E o silêncio entre o final e o recomeço, o silêncio que envolve toda organização textual, é que vai conduzir e possibilitar a reflexão íntima e pungente que faz com que emerja deste complexo uma atitude investigativa, exasperada, contundente e verdadeiramente viva para a vida.

É neste sentido que buscamos aproximar a potencialidade do silêncio que eclode da literatura de Clarice Lispector ao “vazio” pleno que engendra todo o procedimento Zen ao encarar as coisas do mundo. Ambos constituem o caldo etéreo que possibilita a ocorrência de todas as coisas, inclusive as aparentes e exteriores. Por um lado a palavra

escrita – "o que te falo nunca é o que eu te falo, e sim outra coisa" (Lispector, 1973, p.14) – e, por outro, a vida vivida na inconstância do sofrimento e da momentânea e passageira felicidade.

Vejamos o seguinte conto Zen extraído de *A tigela e o bastão* (Deshimaru, "Uma tigela e o vazio", 1995, pp.13/4):

Eis aqui uma anedota famosa concernente ao mestre "rinzai" Ikkyu, que viveu, aproximadamente, há três ou quatro séculos.

Ikkyu era, então, um monge muito jovem que vivia num templo Zen, onde vivia também seu irmão; um belo dia, este último deixou cair no chão uma tigela da cerimônia do chá, que se quebrou; a tigela era ainda mais preciosa porque fora presente do imperador. O chefe do templo admoestou-o severamente, fazendo chorar o mongezinho.

Ikkyu, todavia, recomendou-lhe que não se preocupasse:

— Tenho sabedoria. Posso encontrar uma solução.

Juntou os pedaços de cerâmica, colocou-os na manga do seu "kolomo" e foi descansar no jardim do templo, enquanto esperava, pachorrento, o regresso do mestre. Tanto que o avistou, foi ao seu encontro e propôs-lhe um "mondo":

— Mestre, os homens nascidos neste mundo morrem ou não morrem?

— Morrem, decerto – respondeu o mestre. – O próprio Buda morreu.

— Compreendo –olveu Ikkyu –, mas no que respeita às outras existências, os minerais ou objetos também estão destinados a morrer?

— É claro – respondeu o mestre. – Todas as coisas que tem forma devem morrer necessariamente, quando surge o momento.

— Compreendo – disse Ikkyu. – Em suma, como tudo é perecível, não deveríamos precisar chorar nem lastimar o que já não existe, nem sequer zangar-nos com o destino.

— Está visto que não! Aonde queres chegar? — Inquiriu o mestre. Ikkyu tirou da manga do "kolomo" os destroços da tigela, que apresentou ao mestre. Este ficou boquiaberto.

Deste modo, Clarice caminha por sobre seus próprios passos. Fixa no solo branco a impressão de seus passos quase-ausentes. Ara campos e pastagens e nos brinda com a eloquência de seu silêncio e seu ritmar.

Silêncio. Nada. Nem o menor ruído. Nada. Silêncio e poeira rastreada. A hora entre os ponteiros é o silêncio despertado. Repete continuamente o movimento de seu traçado original. Conclui-se, assim, a obra e a vida.

O silêncio a tudo embala e abre braços acolhedores como solução permanente para todos os "males" e se deixa fluir como se deixa existir. Cabe [acreditamos] ao homem – tanto no texto como na vida – despertar-se para ele.

ROSSONI, I. *The eloquence of literary silence in Clarice Lispector and Sunyata*. INSTRUMENTO CRÍTICO. Vilhena, 2: 87-102, 1999.

Abstract: The silence in the Clarice Lispector's literary discourse is considered to be one of the most significant elements in her self knowledge proposal through art. This study tries to associate it to the Zen Buddhist practice of "Teoria do Vazio" or "sunyata" in order to extend a similar attitudes axis between them..

Key-words: Clarice Lispector, Zen Buddhism, silence, sunyata, enunciation, practical activity, personal experience.

Referências bibliográficas

- CIXOUS, Hélène. "A aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por Clarice Lispector - A Paixão segundo C L" in: Rev. Tempo Brasileiro, v.1, no. 1, 1962.
- DESHIMARU, T. *A tigela e o bastão*, 10. ed., São Paulo: Pensamento, 1995.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, 9. ed., São Paulo: Pensamento, 1989.
- HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- KAMMER, Reinhard. *O Zen na arte de conduzir a espada*, 10a. ed., São Paulo: Pensamento, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Circulo do Livro, 1973.
- _____. *A hora da estrela*. 16a. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Clarice Lispector — A paixão segundo GH*. Ed. Crítica, Benedito Nunes - coordenador, 1988, (Coleção Arquivos - 13).
- _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964. Incluindo "Fundo de Gaveta".
- _____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- SUZUKI, Daisetz T.. *Manual de budismo zen*, 3a. ed., Buenos Aires: Kier, 1981.
- _____. *Introdução ao zen budismo*, São Paulo: Pensamento, 1969.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.