

BORGES, CLARICE, E O DESENVOLVIMENTO DA “NOVA NARRATIVA” LATINO-AMERICANA*

Borges, Clarice, and the development of latin america's "New Narrative"

EARL E. FITZ¹

¹Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, EUA.

E-mail: Earl.e.fitz@vanderbilt.edu

RESUMO

A “Nova Narrativa” latino-americana é rotineiramente associada à escrita de vanguarda de escritores hispano-americanos como Borges, Rulfo, Cortázar, García Marquez, entre outros. No entanto, é possível traçar uma outra história da narrativa experimental na América Latina, uma que tem sua origem no *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, publicado em 1880. Ao comparar o texto de *Ficciones* de Jorge Luís Borges e o romance *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector, percebe-se o desenvolvimento dessas duas histórias e de duas teorias da narrativa que se aproximam, respectivamente, do estruturalismo e do pós-estruturalismo, duas vertentes da teoria literária em muito posteriores à obra desses dois escritores. Pode-se, assim, atestar a complexidade do desenvolvimento da teoria da narrativa ficcional em solo americano, em suas diversas linhas de formação.

PALAVRAS-CHAVE: Nova Narrativa; narrativa interamericana; narrativa experimental.

ABSTRACT

Latin American “New Narrative” is commonly associated with avant-garde writing such as that practiced by Spanish American writers like Borges, Rulfo, Cortázar, García Marquez, among others. Nevertheless, we can outline a different history of experimental writing in Latin America, one that originates with *Memórias póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, published in 1880. By comparing *Ficciones* by Jorge Luís Borges and Clarice Lispector’s novel *Perto do coração selvagem*, we can perceive the development of both histories and of two theories of narrative that are related, respectively, with structuralism and post-structuralism, two branches of literary theory that come to being some time after Borges’ and Lispector’s works. We can, therefore, attest to the complexity of the development of the theory of fictional narrative in Latin American landscapes, in its multiple paths.

KEYWORDS: New Narrative; interamerican narrative; experimental narrative.

EDITORES:

Regina Zilberman
Rachel Esteves Lima

SUBMETIDO: 16.10.2021

ACEITO: 01.12.2021

COMO CITAR:

FITZ, Earl E. Borges, Clarice, e o desenvolvimento da “Nova Narrativa” latino-americana. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, n. 45, p. 112-120, jan./abr., 2022. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20222445ef>

* Tradução de Monica Chagas da Costa, a partir do original “Borges, Clarice, and the Development of Latin America’s ‘New Narrative’”. In: NEWCOMB, Robert Patrick; GORDON, Richard A. *Beyond Tordesillas. New Approaches to Comparative Luso-Hispanic Studies (Transoceanic Series)*. Columbus: The Ohio University Press, 2017. p. 109-118. Agradecemos à editora a liberação do texto para publicação.

Enquanto o campo da literatura interamericana continuar a se desenvolver, e enquanto a literatura latino-americana continuar a movê-lo, estudos comparativos entre escritores e textos brasileiros e hispano-americanos tornar-se-ão mais e mais importantes para pesquisadores que quiserem se engajar com essa nova e estimulante disciplina. E, dentro do contexto da produção cultural e da história literária latino-americanas do século XX, poucos tópicos são tão envolventes quanto o aparecimento da chamada Nova Narrativa, um conceito que, especialmente durante as décadas de 1960 e 1970, conecta escritores das Américas do Norte, Central e do Sul como poucas outras coisas o fazem. No entanto, porque ainda hoje a “Nova Narrativa” é quase sempre compreendida somente a partir da definição da “Nueva Narrativa Hispano-americana”, isto é, pelo trabalho de mestres hispano-americanos como Borges, Rulfo, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa e García Márquez, o que é preciso inquirir agora é se houve, de fato, uma outra “Nova Narrativa” emanada da América Latina, profundamente ligada à história da narrativa brasileira e um tanto diferente de sua célebre prima hispano-americana. Se, enquanto comparatistas latino-americanistas, estivermos dispostos a considerar que isso esteja certo – que a América Latina na verdade produziu não só uma, mas duas teorias da narrativa – então somos forçados a reconsiderar nosso pensamento já convencional sobre a história do desenvolvimento narrativo no Brasil e na América Espanhola.

Ao afirmar tal tese, recorro a dois focos: primeiramente, o ano de 1944, quando duas narrativas paradigmáticas, o *Ficciones* de Borges e o *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, surgiram, e, em segundo lugar, 1880, quando, na *Revista Brasileira*, o revolucionário *Memórias Póstumas de Brás Cuba*, de Machado de Assis, entrou em cena. Assim procedo porque procuro demonstrar que, enquanto as “ficções” de Borges rompem dramaticamente com uma tradição de escrita ficcional formalmente estável e rígida, os textos brasileiros estão diretamente conectados a uma sólida tradição de narrativas inovadoras. Ainda que, com certeza, textos formalmente inovadores tenham sido escritos na América Espanhola durante os primeiros anos do século XX, eles permaneceram, junto com o romance de Alejandro Tapia y Rivera, *Póstumo el transmigrado*, de 1872, como discretas ilhas de mudança em meio a um plácido mar narrativo. Em outras palavras, enquanto o *Ficciones* de Borges é em grande parte *sui generis*, o romance de Lispector é o produto lógico de uma literatura nacional bastante coerente e coesa, e de uma consagrada tradição de ficção experimental, que também apresentava uma nova visão de mulheres enquanto criadoras literárias e cidadãs do Brasil do futuro. A partir disso, podemos concluir que a “Nova Narrativa” original da América Latina – a variante brasileira – data da década de 1880, entre cinquenta e sessenta anos anterior à mais conhecida “nueva narrativa” da América Espanhola.

As “ficções” de Borges são praticamente desprovidas de mulheres e, como tal, requerem considerações a partir da perspectiva do gênero. Esses contos cerebrais e desenraizados se oferecem como problemas fascinantes em análises estilísticas e estruturais, mas invisibilizam as mulheres, tornando-as essencialmente insignificantes. Somente o último e um pouco distinto “La intrusa” inclui um papel mais substancial para uma personagem feminina, e mesmo assim de forma nitidamente problemática. Os textos de Borges apresentam, contudo, uma ampla variedade de personagens masculinas, algumas extravagantes ou “fantásticas” e outras historicamente críveis, ainda que muito poucas dessas sejam personagens “de carne e osso” da narrativa realista tradicional. A estranheza a respeito do gênero em *Ficciones* está ligada à esmagadora preponderância dos homens e à criação borgiana de um mundo

masculino. Ainda que nove ou dez mulheres sejam mencionadas em *Ficciones*, nenhuma chega a ser o que consideramos um protagonista ou mesmo uma personagem com um papel significativo.

O simples fato das mulheres estarem praticamente ausentes dos textos de Borges também chama atenção para o mundo binário tão intimamente associado ao estruturalismo, um mundo em que, no que toca a *Ficciones*, a masculinidade é a norma e a feminilidade é o “Outro” essencialmente supérfluo, um ser que não tem lugar no esquema hierárquico das coisas. Não é que as mulheres não tenham valor em *Ficciones*, mas seu valor não é igual ou proporcional ao das figuras masculinas. Em “Tema del traidor y del héroe”, por exemplo, a tarefa de Calpurnia, a esposa de César, é estabelecer um paralelo histórico com o que acontece com a narrativa do protagonista masculino e sua luta contra “alguma *forma secreta do tempo*” – novamente a importância da forma ou da estrutura – “concebida como linhas repetidas” (*Collected Fictions*, 1998, p. 144, grifo nosso). Mesmo que algumas mulheres façam papéis coadjuvantes nas “ficções”, elas são, com efeito, “invisíveis”, à moda do *Invisible Man* de Ralph Ellison, isto é, alguém que está “aqui” mas não é “visto”, nem valorizado dentro da estrutura em vigor. Talvez o problema mais embaraçoso apontado aqui seja que, nesse mundo, as mulheres não têm papel, nem estatura intelectual alguma. Não há uma Pierre Menard, uma versão feminina de Eric Lönnrot ou de um Juan Dahlmann.

Em um contraste radical com o mundo dominado por homens, senão necessariamente masculino, das *Ficciones* de Borges, Clarice Lispector se apresenta, em *Perto do Coração Selvagem*, como uma mulher escrevendo sobre mulheres em uma cultura dominada por homens. Contudo, será que a questão central do romance de Lispector é realmente a dominação masculina? Ou seria, mais fundamentalmente, uma interrogação sobre qualquer sistema ou estrutura que restrinja a liberdade do sujeito, seja ele masculino ou feminino? Em outras palavras, será que os problemas que viemos a conhecer como logocentrismo ou falogocentrismo reprimem e distorcem não só mulheres como também homens? A natureza peculiar da narrativa de Lispector nos leva a acreditar que sim. Enquanto suas personagens femininas (novamente em contraste com Borges) são as mais interessantes e desafiadoras, a principal personagem masculina, Otávio, é tão complexo quanto intrigante, pois ilustra o mal exercido pelo excludente pensamento estruturalista. Com o privilégio do *logos* e seu deslizamento na direção de um pernicioso (para todos) falogocentrismo, esse tipo de pensamento baseado em binarismos é por si mesmo sustentado por uma distinção espúria, ainda que rigidamente mantida, entre “ser homem” e “ser mulher”, dois modos ontológicos que as sociedades construídas em bases estruturalistas julgam ser mutuamente excludentes.

Nas discussões sobre o boom do romance hispano-americano durante a década de 1960, somente o *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, é rotineiramente mencionado, enquanto no Brasil, durante aproximadamente o mesmo período, os leitores têm acesso a uma pletora de maravilhosas escritoras, incluindo Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Dinah Silveira de Queiroz, Lya Luft e Nérida Piñon, todas em enorme dívida com Lispector. Por que tão poucas mulheres envolveram-se como escritoras com o Novo Romance na América Espanhola? Por que essa disparidade de números? No século XIX, a literatura da América Espanhola apresentou mulheres como personagens importantes, como podemos ver em romances como *La Quijotita y su prima* (1818), de Lizardi, *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Amalia* (1852), de Mármol, *Cumandá* (1871), de Mera, e *La cuarterona* (1878), de Tapia. Entretanto, as mulheres que aparecem nessas obras são de um tipo diferente daquelas

que aparecem em textos brasileiros canônicos como *A Moreninha* (1844), de Macedo, *Iracema* (1865) e *Senhora* (1875), de Alencar, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Assis, e *O Cortiço* (1891), de Azevedo. No que se refere ao desenvolvimento das mulheres como personagens, e a sua importância para a emergência de um “novo Brasil” durante a segunda metade do século XIX, algo diferente claramente estava acontecendo na narrativa brasileira. É possível, assim, arguir que as letras brasileiras do século XIX podem se orgulhar de uma tradição narrativa que ressaltava a inovação e a experimentação na forma, e que consistentemente incluía mulheres fortes, não (de início) necessariamente como escritoras, mas ao menos como personagens (criadas por escritores homens) que eram consistentemente retratadas de formas, em maior ou menor grau, complexas, empoderadoras e inteligentes¹.

É essa tradição que produz *Perto do Coração Selvagem*. Além da protagonista, Joana – que encontramos em quatro diferentes estados de existência: como menina, como adolescente passando pela puberdade, como mulher casada, e como uma mulher libertando-se de um casamento infeliz – Lispector também nos oferece a memorável tia de Joana, uma mulher brilhante e ironicamente caracterizada por seus seios fartos. Essa inominada senhora, engendrada por valores de uma geração anterior, serve de contraponto para Joana, que detesta tudo o que a tia representa. Narrando indiretamente, de dentro da turbulenta mente de Joana, Lispector fala do primeiro encontro da jovem Joana com sua robusta parente: “Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços” (LISPECTOR, 2015, n.p.). Quase imediatamente, Lispector segue a distintamente negativa recepção da tia, seu corpo, e tudo que isso significa com duas respostas mais, igualmente negativas: “Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê. [...] Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa! [...] os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida” (LISPECTOR, 2015, n.p.). Ao apresentar os seios da tia, não como fontes de subsistência ou como objetos do desejo e Eros, mas como sufocantes montes de carne propensos a esmagar e sepultar uma pessoa, Joana inverte estruturas convencionais de significado e força o leitor a considerar o gênero como um construto volátil, um sistema de valores situacionais e não mais uma apresentação de uma suposta verdade imutável à qual Joana deve aderir.

Para complicar ainda mais a questão, o tema dos seios femininos retorna mais tarde na narrativa para contrapor Lídia, a antiga noiva de Otávio (e, após o casamento com Joana, sua amante), a Joana, esta agora em meio à sua transformação física e psicológica como mulher e como ser humano em busca da liberdade, alguém que, nas palavras de James Joyce, encontra-se “só” e “abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” (LISPECTOR, 2015, epígrafe). Diferentemente da experiência que tivera com sua tia, a relação de Joana com Lídia aparenta ser parcialmente homoerótica, pois ela se encontra ao mesmo tempo atraída e repelida pela amante grávida de seu marido. Então, a partir da atração de Otávio por Lídia, Joana reflete que ele “nunca vê uma mulher de busto grande sem pensar em deitar a cabeça sobre ele” (LISPECTOR, 2015, n.p.). Não é que Lispector tenha meramente substituído o falo por seios femininos como significantes primários; ela também demonstra que, como significantes, os mesmos seios são semanticamente polivalentes. Enquanto signos poderosos mas instáveis, eles geram

¹ Podemos pensar, novamente, em *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, um texto largamente reconhecido como o primeiro romance formal do Brasil, mas também em *Iracema* (1865) e *Senhora* (1875) de José de Alencar, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *A Família Medeiros* (1892), de Júlia Lopes de Almeida, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899/1900) de Machado de Assis. A literatura brasileira do século XX continua com essa tradição de mulheres fortes, personagens e escritoras.

uma vasta gama de respostas e funcionam, no curso da narrativa, como significantes flutuantes, que (como demonstrado por Joana) são em si mesmos sujeitos a constantes flutuações de significado.

Seguindo a trilha libertária de Machado de Assis, Clarice Lispector torna possível que mulheres escrevam no Brasil em pé de igualdade com os homens em termos de criação, ou seja, que elas possuam e utilizem a linguagem. Em uma cena impregnada de simbolismo, por exemplo, Joana audazmente rouba um livro; ela pega o livro, confessando-o para um espectador espantado (e para um leitor semelhantemente surpreso), simplesmente porque quer. Assim, com o aparecimento de *Perto do Coração Selvagem* em 1944, a consagrada tradição brasileira de narrativas formal e tematicamente transgressivas (iniciada tão brilhantemente por Machado de Assis e suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1880) ganha uma nova vida, amplamente centrada no feminino, como também será o caso das obras de autoras como Nélide Piñon, Sônia Coutinho, Márcia Denser, Lya Luft, Marilene Felinto e Regina Rheda, entre tantas outras. Casualmente, a lista também inclui diversos escritores homens, entre eles Domingos Olímpio, Oswald de Andrade e João Guimarães Rosa.

Em contrapartida a Lispector e sua prole literária, Borges provocou uma geração de escritores homens inovadores (os gigantes do período do "boom", quais sejam, Rulfo, Fuentes, García Márquez, Donoso, Vargas Llosa, Cortázar, entre outros), mas quase nenhuma escritora mulher, com a exceção da já mencionada Elena Garro. No que diz respeito a questões de influência nas próximas gerações de escritores, portanto, a diferença entre o impacto de Borges no desenvolvimento da narrativa hispano-americana e o de Machado e Lispector na narrativa brasileira não pode ser maior.

Entretanto, se, no Brasil, por volta de 1880, Machado já havia libertado a narrativa das sufocantes restrições (para ele) do realismo com a conclusão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ele o faz prioritariamente ao oferecer uma visão pré-saussuriana da relação entre linguagem e realidade e entre texto e leitor. A prova está nas conclusões críticas a que chega Machado entre 1878 e 1879, anos que separam sua fase de formação de seu mais célebre período maduro. Em 1878, por exemplo, em sua crítica ao romancista português Eça de Queirós, Machado oferece o seguinte conselho a leitores e escritores brasileiros: "Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética" (ASSIS, s.d, p. 913). Seguindo essa linha de pensamento, ele declara pouco tempo depois (e na véspera de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) que "a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada" (ASSIS, s.d., p. 830). A teoria pertencente radicalmente à Nova Narrativa que Machado apresenta aqui, qual seja, que a arte literária é um exercício de verossimilhança e uma estrutura autorreferencial de signos linguísticos que não dependem de nenhuma realidade externa para sua eficácia e significado, é notavelmente similar ao proposto muito mais tarde pelo eminente crítico René Wellek, quando, em 1963, escreve que "a teoria do realismo é em última instância má estética pois toda arte é 'feita' e é um mundo em si mesmo de ilusão e formas simbólicas" (WELLEK, 1963, p. 255). Essa perspectiva – tão transformadora em seu impacto sobre os modos a partir dos quais a narrativa moderna seria compreendida e praticada – foi definitivamente utilizada por Borges na década de 1930, mas sua aparição mais antiga nas Américas se encontra nos romances e contos de Machado pós-1880.

Ao lermos *Ficciones* em contraste com *Perto do Coração Selvagem*, imediatamente damos conta de como, no texto de Borges, somos tragados pelo poder de muitas estruturas interconectadas que constituem suas narrativas (como em "La Biblioteca de Babel", por exemplo), enquanto que no mundo mais opaco e semanticamente fluido de Lispector a atenção do leitor volta-se para aquilo que

é, para a autora brasileira, a natureza deslizante e mercurial de cada signo linguístico e sua capacidade de criar um sujeito coeso. Tanto Borges quanto Lispector rejeitam o realismo (como o fez Machado anteriormente) e demonstram que a verossimilhança narrativa é uma ordem de mimese bastante distinta da pintura e da escultura. Ao rejeitar as normas realistas em favor das ambiguidades e incertezas da realidade, Machado efetivamente descobre o que Barthes, Derrida e Kristeva, entre outros, chamarão posteriormente de jogo de signos que caracteriza todo uso da linguagem, um jogo livre, de mais a mais, no qual o leitor deve aceitar uma nova responsabilidade na participação ativa da construção do significado textual, entendido como a interação de seus signos e significantes. A insistência de Machado sobre a importância do papel do leitor na atividade literária precede em cinquenta ou sessenta anos um argumento semelhante exposto (mais notoriamente) por Borges no conto de 1939, “Pierre Menard, autor del Quijote”: “Menard (talvez sem o querer) enriqueceu a arte fixa e rudimentar da leitura através de uma nova técnica: a do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 1998, p. 95). Apontando essa ênfase na leitura como “um dos pilares fundamentais da poética de Borges,” Monegal argumenta que, para Borges, é a leitura de um texto, e não sua escrita, que lhe dá vida e permite que cresça, se desenvolva e se expanda em termos da amplitude de significados e seu nível de aplicabilidade (MONEGAL, 1978, p. 77-78).

No entanto, em nossa nova história comparativa da narrativa latino-americana, sabemos que é o brasileiro Machado de Assis, através da constante importunação de seu leitor por parte de Brás Cubas – narrador morto mas ainda assim loquaz – o primeiro a apresentar essa ideia, insistindo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na criação de um “novo leitor” para sua “Nova Narrativa”. Como resultado do impacto do romance machadiano de 1880, o texto que é consciente de si mesmo, que é consciente de sua própria feitura, de seu próprio artifício, e que é agudamente sensível ao papel do leitor em seu consumo e na criação de seus significados, torna-se característico da narrativa brasileira, e, como escritora emergente em 1944, Lispector estava imersa nele.

Em termos de temática, a narrativa de Lispector toma o problema filosófico levemente esotérico do papel do leitor no texto literário e o desenvolve como o ingrediente principal na construção da identidade da protagonista. É impossível pensar em Joana exceto em seu papel como uma função do fluxo e refluxo da linguagem. No entanto, não vemos isso em *Ficciones* de Borges, no qual, ainda que certamente lidando com a natureza e a estrutura da linguagem, as narrativas refletem o poder da estrutura (cooperando com nosso desejo de encontrar ou criar estruturas) para controlar nosso pensamento. Além disso, elas tendem a se voltar para o lado cerebral e analítico das coisas, escapando às funções humanas que Lispector cultiva, dirigidas pelo corpo, caóticas e baseadas no desejo. Para a autora, a linguagem pode ser vista, em toda sua glória criativa e anárquica, como o sujeito primário. Ao contrário de *Ficciones*, que são um tanto sobrenaturais (mesmo quando lidam com tópicos com os quais estamos acostumados), a obra de Lispector, começando com *Perto do Coração Selvagem*, dá um rosto humano às características definidoras do pós-estruturalismo. Joana, pode-se dizer, é a primeira protagonista pós-estruturalista da literatura ocidental. Ela se desenvolve em um quadro de referências emaranhado, por vezes inconsistente, e permanentemente mutável, e contrasta profundamente com Eric Lönnrot, a “máquina de raciocinar” que utiliza as estruturas perfeitas, eternas e imutáveis da verdade geométrica axiomática para resolver seu caso. O que diferencia Lönnrot e Joana, portanto, é essencialmente o que distingue estruturalismo e pós-estruturalismo.

Quando John Sturrock escreveu, referindo-se à "Biblioteca de Babel", que era um "pesadelo de um estruturalista" (STURROCK, 1993, p. xviii), ele não estava simplesmente fazendo um comentário aguçado sobre um texto em particular. Mais que isso, ele alcançava um ponto fundamental e distintivo das *Ficciones* de Borges – e do pensamento do autor sobre a natureza da narrativa no momento de sua composição. Borges foi tão importante para os estruturalistas franceses, que se pode especular se ele teve influência direta sobre Roland Barthes, cujo ensaio "A atividade estrutural" define estrutura em termos de seu status enquanto "artifício", um conceito chave para Borges e título ("Artifícios") da segunda parte de *Ficciones*. Tampouco é sem interesse o fato de que o renomado crítico estruturalista Gerard Genette escreveu em 1964 um dos mais antigos e influentes ensaios, "La littérature selon Borges", sobre a natureza das *Ficciones* de Borges, que havia sido traduzido para o francês na década de 1950. Esse ensaio, e outros como ele, firma Borges como a menina dos olhos dos estruturalistas franceses (como se pode ver, por exemplo, na discussão de Foucault sobre o autor argentino em *Les Mots e les choses*), como o escritor cujos textos mais completamente exemplificaram o tipo de escrita criativa que os teóricos estruturalistas buscavam.

Para os estruturalistas, o significado é determinado pelo sistema, a estrutura linguística específica na qual palavras enquanto signos linguísticos ocorrem, e não pelas técnicas tradicionais do realismo narrativo. Que Borges tenha pensado sobre tudo isso já na década de 1930 é fortemente indicado pela publicação, na revista *Discusión*, de dois ensaios chave para, quando lidos em conjunto, expor as bases de uma nova poética narrativa profundamente antirrealista. Os ensaios em questão, "La postulación de la realidad" e "El arte narrativo y la magia", ambos de 1932, batem na velha tecla do problema da verossimilhança. Para Borges, como discute Monegal, "verossimilhança não é o que se conforma ao real, ou o que um certo período ou gênero literário chama de real. [] Verossimilhança tem menos a ver com a realidade do que com as convenções de certa cultura sobre como retratar a realidade" (MONEGAL, 1993, p. 248). Essas são questões já propostas por Machado de Assis cinquenta anos antes. Ao advogar pela superioridade estética de um novo tipo de ficção narrativa, dominada pelos ditames da magia ao invés dos ditames da realidade, Borges conclui que "em narrativas mágicas tudo é relevante; não há pontos sem nó. Uma estrutura perfeita força que cada parte corresponda ao todo," com a "causalidade", e não com nossas noções tradicionais de "realidade" e sua representação, emergindo finalmente como o elemento primal dessa dramaticamente nova "teleologia da narrativa" (MONEGAL, 1993, p. 248).

Mais produtivamente apreciado do ponto de vista da *écriture*, o romance de Lispector exemplifica não a busca pela "estrutura perfeita", mas a "textualidade", a ideia similarmente radical de que todo o uso da linguagem envolve um jogo desestabilizante, e é um processo aberto de significação e apagamento que resiste a todas as tentativas de fechamento. Para Lispector, esse processo se manifesta mais claramente, à la Kristeva, em sua sintaxe desagregadora. Essa distinção primária entre o *Ficciones* de Borges e o *Perto do Coração Selvagem* de Lispector revela-se, assim, como um problema relacionado à verdadeira natureza do signo linguístico de Saussure. É ele um signo estável, existente em uma relação binária, como os dois lados de uma folha de papel, ou, como o próprio linguista suíço o definiu, uma função da sintaxe? Está o signo sempre em fluxo, modificando seu significado e suas implicações enquanto se expande e contrai, em uma perene troca semântica entre autor, texto (ou seja, outros signos) e leitor? Ao concentrar-se na natureza multifacetada do signo, ao invés da estrutura maior e mais estável na qual ele ocorre, Lispector se interessa exatamente pela qualidade do estruturalismo (a suposta estabilidade

do signo linguístico) que Derrida apontaria posteriormente como seu erro essencial, a fraqueza que os pós-estruturalistas queriam explorar. Começando em 1944 com *Perto do Coração Selvagem*, a escritora brasileira inaugura a criação de um tipo de escrita que se exultaria no que Derrida chamaria de *différance* e, depois, Hélène Cixous (referindo-se especificamente ao *Água Viva* de Lispector) celebraria como a forma mais pura, mais prototípica da *écriture féminine* (CONLEY, 1990, p. vii), um pronunciamento que nunca poderia ser feito sobre *Ficciones*.

A aporia, as tensões e os conflitos existentes dentro de Joana proporcionam o frisson erótico que sentimos ao ler *Perto do Coração Selvagem*. A caracterização de Joana é obtida tão completamente através do jogo semântico, através do *plaisir* (tanto do *texte* quanto do corpo barthesiano), e pelo *supplément*, que sua formação enquanto adulta é retratada, em seu desenvolvimento progressivo, em três cenas intensamente líricas que parecem envolver tanto o uso da linguagem quanto a masturbação, com o momento do orgasmo servindo como a fusão da linguagem e do ser que Joana tão ardentemente busca. Das três, a primeira cena é a mais dramática em termos de sua importância para o processo de autorrealização de Joana, e, portanto, para o desenvolvimento do romance:

À noite, entre os lençóis, um movimento qualquer ou um pensamento inesperado acordava-a para si mesma. Levemente surpreendida dilatava os olhos, percebia seu corpo mergulhado na confortável felicidade. Não sofria, mas onde estava? – Joana... Joana... – chamava-se ela docemente. E seu corpo mal respondia devagar, baixinho: Joana. (LISPECTOR, 2015, n.p.).

Essa linha de interpretação ganha crédito adicional quando consideramos que Lispector referiu-se certa vez ela mesma à sua própria *écriture* como semelhante a “um orgasmo” (VARIN, 1990, p. 70). Já no distintamente ginocêntrico *Perto do Coração Selvagem*, vemos como o “significante flutua para longe do significado, a *jouissance* se dissolve em significado, o semiótico rompe o simbólico, a *différance* insere uma lacuna entre significante e significado, e o poder desorganiza o conhecimento já estabelecido” (SELDEN, 1985, p. 102).

Para concluir, podemos afirmar que a "Nova Narrativa" da América Latina moderna tem, na verdade, duas grandes vertentes, cada qual resumindo o tipo de escrita associado com as duas teorias literárias dominantes no século XX, estruturalismo e pós-estruturalismo. Essa conclusão é de enorme importância para o desenvolvimento da literatura interamericana como nova disciplina emergente, e pela aceitação da literatura brasileira e hispano-americana no palco mundial. Ela instantaneamente eleva nossos escritores do status de meros imitadores ao de iniciadores, e demonstra que eles eram verdadeiros pioneiros no que diz respeito à relação entre linguagem e realidade, à natureza da representação literária e ao processo de produção e consumo da ficção narrativa. Esse é um argumento que os estudiosos da literatura comparada latino-americana podem, e devem utilizar, quando integram seus autores, textos e histórias literárias a outros escritores das Américas e de todo o mundo.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A nova geração. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Volume 3. [S.l.: s.d.]. p. 809-836
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Eça de Queirós: O primo Basílio. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Volume 3. [S.l.: s.d.]. p. 903-913
- BORGES, Jorge Luís. *Collected fictions*. Tradução Andrew Hurley. Nova Iorque: Penguin, 1998.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956.
- CONLEY, Verena Andermatt. Introduction. In: CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1990. p. vii-xviii
- GARRO, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Mexico City: Joaquín Martí z, 1963.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2015. Edição digital.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Jorge Luís Borges: a literary biography*. Nova Iorque: Dutton, 1978.
- MONEGAL, Emir Rodríguez, with the assistance of Thomas Colchie. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, vols. 2. New York: Alfred A. Knopf, 1993
- SELDEN, Raman. *A reader's guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington: University of Kentucky Press, 1985.
- STURROCK, John. Introduction. In: BORGES, Jorge Luís. *Ficciones*. Nova Iorque: Knopf and Everyman's Library, 1993. p. xi-xxiv
- VARIN, Claire. *Langues de feu: essais sur Clarice Lispector*. Québec: Éditions Trois, 1990.
- WELLEK, René. Realism in Literary Scholarship. In: WELLEK, René. *Concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963. p. 222-255.