

**CALOR HUMANO:
a Máscara Rubra do Instinto**

**HUMAN WARMTH:
the red masque of instinct**

Isabella Cristina Lopes Rocha¹

“O homem como homem, em sua condição, não é trágico”.
(BORNHEIM, 1969, p. 72)

RESUMO

Designo a este ensaio o objetivo de analisar a estrutura semântica e morfossintática da crônica “*Calor Humano*” de Clarice Lispector, publicada originalmente em 13 de janeiro de 1968 pelo *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro. Para tal, há de se recorrer a bases teóricas linguísticas como as de Maria Beatriz Decat, acadêmicas, de Yudith Rosenbaum e Simone Curi, e vertentes psicanalíticas diversas. À vista disso, amparo a análise no pressuposto de que a relação oracional no texto, em que predomina o desgarramento, espelha o movimento e a sinestesia articulados poeticamente na narrativa, e são essenciais para a construção do efeito de sentido.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Calor Humano. Morfossintaxe. Maria Beatriz Decat. Desgarramento.

ABSTRACT

I assign to this paper the purpose to analyze the semantic and morphosyntactic structure of the chronicle “*Human Warmth*” by Clarice Lispector, published on January 13th, from 1968, on the *Jornal do Brasil*, from Rio de Janeiro. For this intent, I resorted to linguistic theorists such as Maria Beatriz Decat; academics as Yudith Rosenbaum and Simone Curi, in addition to a diverse psychoanalytic basis. Accordingly, I sustain this analysis on the premise that the phrasal relation on the chronicle, in which predominates the detachment, mirrors the movement and cinestesy poetically articulated in the narrative, and are essential to the constructed meaning.

Keywords: Clarice Lispector. Human Warmth. Morfossintaxe. Maria Beatriz Decat. Detachment.

**“E AQUI ESTÁ A MULHER, DE PÉ NA PRAIA, O MAIS INTELIGÍVEL DOS
SERES VIVOS.”²**

Desnecessário dizer que Clarice Lispector narra a realidade e sua reverberação no indivíduo, demonstrando uma sobriedade singular. A autora que, frequentemente, aborda questões como a maternidade, a própria mortalidade e a culpa, é a mesma que pede desculpas

¹ Graduanda do bacharelado de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC MINAS. E-mail: lopesr.isabella@gmail.com

² (LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. 1999, p. 470).

para existir (1999, p. 116) e se renova através da palavra - seu “domínio sobre o mundo” (1999, p. 101). E que, apesar de se referir à escrita como um modo de fracassar (1999, p. 58), em sua busca pelo pertencimento, afirma ter nascido para tal.

Clarice nasceu em 1920, e se naturalizou brasileira após emigrar da Ucrânia com a família. A autora descobriu a literatura logo ao aprender a ler e, tendo o português como sua língua materna, e de escolha para a escrita, desejou que, por suas mãos, essa língua alcançasse seu máximo (1999, p. 100). Na década de 1960, sua construção estética marcada por lacunas, epifanias e inclinações filosóficas, colocou-a como um dos autores mais influentes da ficção latino-americana e, a partir de 1970, conferiu-lhe atenção e reconhecimento internacional (ROSENBAUM, 2002).

Entre suas contribuições para o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, destaca-se a crônica *Calor Humano*, cuja publicação data de 13 de janeiro de 1968. Nesta, a rearticulação lírica de abstrações filosóficas permite que o texto vá além de si mesmo, e que a construção de sentido perpassasse tópicos interdisciplinares. Assim, Clarice nos concede uma representação plurifocal da realidade, tecida - com uma destreza e honestidade características - na interseção da dimensão animal e humana do ser social.

Não obstante, visando uma ampla compreensão dos recursos estéticos-textuais adotados pela autora, a proposta é desenvolver uma possibilidade de interpretação literária a partir da análise da trajetória enunciativa da crônica e seu efeito de sentido, por meio de outras referências possíveis. Para tal, é imprescindível o embasamento teórico em, principalmente, Curi (1998), Decat (2019) e Rosenbaum (2002).

“A PALIDEZ ME TOMA E NÃO É POR MEDO: É QUE TAMBÉM ESTOU SOB A INFLUÊNCIA DA TEMPESTADE QUE SE FORMA. A INTRANQUILIDADE DO MUNDO. OS PÁSSAROS FOGEM.”³

Em sua trajetória jornalística, enquanto cronista para o *jornal do brasil*, Clarice Lispector estabelece uma variedade de instâncias na qual sua voz autoral se confunde com a voz do narrador em primeira pessoa, mas, em “*Calor Humano*”, o relato fugidio é elaborado, sobretudo, a partir do olhar de um(a) narrador(a) onisciente, como quem narra uma tentativa de se distanciar de si, se distanciar da consciência do eu. Nesta crônica, a autora articula uma composição discursiva dúctil, dotada de um tom metafórico e sinestésico, que faz da Mulher,

³ (LISPECTOR, 1999, p. 464)

cujas únicas características cedidas são seu sexo e sua angústia, um pretexto para a narrativa. A personagem, subjugada não apenas à voz narrativa, mas à inquietude contextual, tem em sua condição o objeto temático.

A despersonalização dessa Mulher tece contornos imprecisos entre esta e o(a) narrador(a), o que culmina em um processo progressivo e temporário de simbiose entre ambos. A partir do penúltimo parágrafo, no entanto, a voz narrativa assume traços tradicionais de onisciência. A princípio, o contexto discursivo é estruturado a partir da terceira pessoa do singular e verbos no pretérito imperfeito do indicativo - por exemplo, “*a mulher não conseguia transpirar*”, todavia, as referências diretas a uma personagem alheia dão lugar a pronomes possessivos ambíguos - “*seus olhos*” - e oblíquos átonos - “*a humanidade lhe era como uma morte eterna*”. Em seguida, a trajetória textual transita entre uma voz reflexiva com indeterminação do sujeito oracional - “*não se sente nada*” - e verbos na primeira pessoa do singular - “*nem quero*” -, e logo revelam-se informações para além da consciência de um personagem com recém concedida “autonomia” - “*ela não percebe, a mulher, que o tremor é seu.*”

Em um notável exemplo da “consciência estética” (ROSENBAUM, 2002, p. 21) que permeia a literatura da autora, a realidade contemplada na narrativa aborda o exterior com o qual o sujeito de fato se depara e se desampara, a partir e em meio ao âmago do individual, tal qual um simbolismo lírico da “separação ontológica”. E como tal, descreve, de forma abstrata e fragmentária, uma operação errática mais psicológica que factual, na qual se desenrola o (des)encontro da Mulher com o “instinto”. A Mulher aparece vulnerável, à mercê de um estado apático e ambivalente, situada em um contexto ao qual é impossível reagir de forma coerente - ou de sequer compreender que reação seria essa. A Mulher aparece à mercê de uma *cólera*.

Nesse contexto, fundam-se duas noções principais, a de calor e a de movimento, ambos intrinsecamente relacionados, que aludem à ideia da intuição, tanto quanto algo que retoma um momento pré-reflexivo, a angústia da reflexão. Ao calor se atribui a ambiguidade da consciência que, por “causar-se a si mesma”⁴ como uma expressão da *substância* de Espinosa, é a matriz da noção da vida e da inquietude; é o que possibilita a assimilação de si e do peso moral do intelecto. Tal ambiguidade é transfigurada na imagem idônea dos animais: as cigarras com seu “*canto avermelhado*”, os pássaros de “*penas empalhadas*” e os elefantes “*doces e pesados, de casca seca, embora molhados no interior da carne por uma ternura quente quase*

⁴ (ESPINOSA *apud* CHAUÍ, 2011, p. 59)

insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados.”

No que diz respeito ao movimento, Clarice o desenvolve sintática e semanticamente: o método linguístico permite potencializar o liricismo da narrativa que, por sua vez, simboliza, na caminhada lenta dos elefantes secos, no “voo” dos pássaros empalhados, nas crianças que não se balançam “à ausência de vento”, o peso da condição humana que imobiliza a personagem. Além disso, o seu tremor - individual e intuitivo - é o indício de um momento de “mudança” que a conecta com seu ambiente; através deste “se atribui ao mundo exterior aquilo que de maneira evidente surgiu no eu e que este teria de reconhecer” (FREUD, [1930] /2010, p. 45). A Mulher percebe uma movimentação súbita e inexplicável, como alguém que se depara com uma emoção após um momento de apatia e tem que distinguir se isto a define ou a aliena. Como na crônica “Lição de Filho” LISPECTOR, 1999, p. 138): “você não sabe diferenciar uma emoção de nervosismo? Você está tendo uma emoção.” entendi, aceitei e disse-lhe “não vou tomar nenhum calmante e vivi o que era pra ser vivido.”

Assim, a narrativa é conduzida de forma esquematizada, sobretudo, a partir de uma justaposição de “unidades informacionais” independentes, em prol da prosódia. Tal conceito, cunhado por Chafe (1984, *apud* DECAT, 2005), refere-se ao agrupamento de palavras sob um único e coerente contorno informacional, sem necessariamente se encaixarem, ou se subordinarem a uma oração matriz. A ausência de “vínculo formal” entre essas unidades, isoladas por pontos finais, indicam o “desgarramento” oracional que delineia a estrutura lírica e a “relação retórica” (DECAT, 2019, p. 25) que a unifica - como em “*Estava seca e límpida*”; “*Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé*”; “*E Deus? Não. Nem mesmo a angústia*”; “*Nada escorria*”. Em suma, nas palavras de Decat (2005, p. 81): “as orações não constituem um único ato de enunciação, mas cada uma realiza uma unidade de informação à parte, mesmo com a manutenção do elo semântico com a oração anterior.” Além disso, percebem-se diversos sintagmas nominais soltos, e a falta de verbos parece aludir, sobretudo, às ausências na própria personagem: “*E nem ao menos a vontade*”; “*Nem mesmo a angústia*”; “*Nenhum sinal de lagrima e nenhum suor. Sal nenhum*”.

Tal estratégia discursiva traz a fragmentação sintática, com pausa entoacional e intencional, como meio de ressaltar o viés subjetivo e existencialista, em um dedicado esforço de se aproximar dos mistérios da experiência humana sempre inatingíveis pela palavra. A autora dispensa uma formatação estativa em detrimento de um tom epifânico e particular, valendo-se de orações que fogem à estrutura canônica, mas que encontram seu sentido no contexto lógico da crônica. A partir da coordenação de orações e da repetição de termos e

expressões, tem-se inclusive certo contraste entre a independência das cláusulas e o impasse emocional da personagem. Como dito por Curi (2001, p. 90), “Na procura de capturar o instante em integridade, reservar em si a intensidade do acontecimento (do pensamento, da linguagem), ela (Clarice) oferece um desenho borrão.”

Não obstante, em desacordo ao afirmado por Moisés (1989), Clarice não dispõe do recurso da metáfora apenas como perspectiva, mas sim como único intermédio possível entre a consciência individual e a realidade sensível, com o anteparo semântico da sinestesia. Tais figuras de linguagem tornam-se o eixo que sustenta a rearticulação poética das amarras do sistema de significações intersubjetivo ao sujeito - apenas a partir do qual se tem noção da própria subjetividade, bem como do momento potencialmente desencadeador de mudança na personagem. Similarmente, a mescla de sensações distintas, na narrativa, situa a abordagem psicológica e emocional no campo dos sentidos físicos, em uma inevitável convergência paradoxal. Essa mescla alude ainda à teoria de Lacan sobre a formação da identidade, pela convergência dos movimentos linguístico e visual.

De modo mais focal, a negativa que inicia a crônica, “*não, não fazia vermelho*”, revela a inversão sintática da estrutura textual, conferindo-lhe qualidade do que é avulso. No entanto, é possível recuperar o diálogo proposto, pela relação entre as partes, que também possibilita uma formulação textual parafrástica no significado que se intenciona atribuir ao vermelho. Ao eleger o “não” como interjeição e tópico frasal, a autora articula, através da repetição, uma preterição semântica ao nível subjetivo e figurativo, que se ancora na sinestesia para tecer o constante desencontro da personagem com seu exterior.

Nesse sentido, a negação - tanto em “*Não, não fazia vermelho*” quanto “*Não, a mulher não conseguia transpirar*” - é utilizada como indicativo da presença de dois âmbitos imagéticos distintos em conflito, o psicológico e o real, a consciência do indivíduo narrada de forma simultânea e em contraposição ao contexto em que esse está inserido. A sinestesia denuncia que o contexto não coincide com a representação imagética do sentimento da personagem, em uma desarmonia entre o ser e seu horizonte existencial, e do ser em si mesmo: há uma desarmonia na articulação interna do indivíduo, em “*suas operações corporais e psíquicas*” (CHAUI, 2011, p. 65). Expressões como “*boca voraz de nada*”, “*Ah, e a falta de sede*” aludem às questões mais básicas da constituição física, porém, o anseio desta personagem que não tem sede, fome, nem consegue transpirar, é por algo intangível que está além do seu controle ou alcance; de forma rasa, é por uma ordenação dos sentidos físicos e psicológicos.

Nesse momento, torna-se inevitável pautar o vínculo familiar da autora à religião judaica, uma vez que o vermelho não apenas remete a conceitos que tomam forma no imaginário popular, mas também alude àquela crença, em suas representações simbólicas. Ao vermelho se associa o sangue, a vida, o calor e o pecado (GUERTZENSTEIN, 2018). Vale ainda associar sua relação com a figura feminina e a menstruação em sua própria dualidade, comumente tido como o que dá a vida e o que corrompe; entre a virtude e a luxúria. Na crônica, o vermelho é tomado como sinônimo de calor, que não tendo sido referenciado anteriormente, encontra seu efeito de sentido na associação entre o título e a cor enquanto sensação. O calor não tinha o vigor do vermelho, a realidade não está em conformidade com o anseio interior, na realidade, *“era um calor de luz sem cor”* e sem movimento. E a menstruação se torna a (im)possibilidade de renovação e transformação - *“os ovários são duas pérolas secas”*.

Em *“Ainda era cedo para acender as lâmpadas, o que pelo menos precipitaria uma noite. A noite que não vinha, não vinha, não vinha, que era impossível”*, a claridade pode ser compreendida como a possibilidade de contemplação da liberdade de sua “condição pequena” (LISPECTOR, 1999, p. 165), humana, o que, naturalmente, não é alcançável, mas garante que suas divagações tenham substância. Para além, a narradora declara que, neste ponto específico, ainda seria prematuro conceder ao indivíduo um sinal da intuição, o seu tremor, sem antes percorrer a trajetória reflexiva enigmática, tal qual um percurso de formação simultânea da personagem e do leitor.

Desse modo, apesar de sua capacidade intrínseca de afetar e ser afetada (ESPINOSA *apud* CHAUI, 2011), enquanto um ser social, a Mulher está tomada por imobilidade, apenas submetida às pressões externas. Em sua assimilação subjetiva, ela se encontra suspensa em um íterim absurdo, com “o estranhamento tomando-a como um esclarecimento de si” (CURI, 2001, p. 88). A todo momento tem-se a incoerência contextual: *“Era quase de noite e ainda estava claro”*; *“E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada”*; *“E às seis horas da tarde fazia meio-dia.”* E esse momento pouco definido, esse espaço medial é também onde, na narrativa, a linha que separa o narrador e a personagem se torna tênue, e a autora lança mão da primeira pessoa do singular. A consciência é o que possibilita interpretar e designar a qualidade do que é mal ou não, mas o meio da narrativa, o que precede o tremor e é o ápice da inconformidade, *“É nessa hora que o bem e o mal não existem.”*

No excerto *“E “eu te amo” era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé”*, percebe-se a responsabilidade imposta pelas relações sociais. A esse sentido, pode-se associar o amor materno e o amor à humanidade. Àquele, relaciona-se a crônica *“As Três Experiências”* (LISPECTOR, 1999, p. 101), na qual a

autora reconhece “*sofrer dores de parto todos os dias*” perante as dificuldades da maternidade, a qual denota, na Mulher de “Calor Humano”, uma tentativa de sair do anonimato imposto pelo estranhamento - “*Filhos? Quinze filhos dependurados, sem se balançarem à ausência de vento*”. À humanidade, seu amor “*aos outros*” (LISPECTOR, 1999, p. 101), sentimento que ela afirma ser a única coisa na qual se pode ter garantia.

É possível perceber ainda uma recorrente alusão ao sentido visual, não só em conjunção com o sensorial denotado ao vermelho, mas em uma noção catártica, intimamente intrincada à consciência humana. Assim, infere-se na narrativa, “a potência mágica do olhar” (NUNES *apud* OLIVEIRA, 2019, p. 45), como uma alegoria platônica, e é a partir desse sentido que a Mulher percebe no animal - que em suas quatro patas⁵, são lentos e pesados, mas se movimentam suportando seu peso moral - uma simbologia da vivência calejada, do “automatismo e conformismo das práticas sociais” (OLIVEIRA, 2019, p. 43).

Em contraste, os que se mantêm “erectos”, os pássaros *empalhados*, os pardais secos, o voo deles é impossível, o que “contradiz”, de certa forma, sua natureza. O empalhamento, por instância, é algo realizado *post mortem*, “embrulhar em palha” significa envolver em algo insignificante e efêmero, são sentidos que remetem à morte. Em um contexto tempestuoso, que não termina em chuva, que não oferece nenhuma perspectiva, a morte é tomada como sinônimo de uma angústia constante. E esse “viés fatalista” também é recuperado à frente, em “*Um cheiro de cravos de cemitério*”⁶.

A narradora anuncia “*seus olhos abertos e diamantes*”, e a pedra em questão, que muitas vezes ligada à pureza, alude ao brilho e à afetividade. Seu emprego aparenta ser proposital e o excerto “*Eu vos amo, pessoas*” e “*No céu absolutamente azul, nem uma nuvem de amor*” sugere que o objetivo é sua sonoridade homônima “de amantes”. Nesse sentido, pode-se relacioná-la ao cheiro de jasmim “*da casa ao lado*”, definido na crônica “Dicionário” como “É dos namorados: eles andam de mãos dadas balançando, e se dão beijinhos suaves, eu diria ao som odorante do jasmim.” (LISPECTOR, 1999, p. 339). Dessa forma, em meio aos sentidos visuais e olfativos, a audição também é enfatizada. E a audição é o primeiro indício de mudança na personagem - “*E exatamente então ela ouve alguma coisa. É uma coisa também enxuta que a deixa ainda mais seca de atenção. É um rolar de trovão seco, sem nenhuma saliva, que rola, mas onde?*”

⁵ A autora CURI (2001) foi quem elaborou em sua tese a distinção entre a representação simbólica dos animais que caminham com duas e quatro patas em obras de Clarice Lispector.

⁶ Em “Dicionário”, Clarice define: “Cravo - Tem uma agressividade que vem de certa irritação. [...] O perfume do cravo é de algum modo mortal. Os cravos vermelhos berram em violenta beleza. Os brancos lembram o pequeno caixão de criança defunta; seu cheiro então se torna pungente.” (LISPECTOR, 1999, p. 338).

Ainda que se intente colocá-lo no plano físico, o calor que ela sente é intrínseco e não externo. O calor não se encontra como efeito do corpo, mas como representação de uma ideia de essência, cuja assimilação, ainda que rasa, é refletida em autonomia no tipo de narração - “A urgência é ainda imóvel, mas já tem um tremor dentro. Ela não percebe, a mulher, que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era a tarde encalorada e sim o seu calor humano”. A Mulher é e se define enquanto um sujeito dos contrastes existenciais⁷. E seu estado inquieto se assemelha à ânsia de se conformar, de pertencer ao ambiente exterior com genuinidade infantil⁸, uma vez que o ápice da articulação lírica alude à capacidade de atender ao comportamento mais básico, que remete à primeira forma de linguagem e de exteriorização sentimental humana, o choro. A expressão de humanidade que ela conquista, sai de seus olhos, “E enfim o céu se abranda.”

“MINHA EXPERIÊNCIA MAIOR SERIA SER O ÂMAGO DOS OUTROS: E O ÂMAGO DOS OUTROS ERA EU”⁹

Em “Calor Humano”, Clarice Lispector tece um contexto de atividade enunciativa dotado de rupturas e passível de interpretações diversas, que utiliza estratégias linguísticas para potencializar a literatura e seu efeito de sentido. A autora concede a seu leitor instâncias segmentadas para enfatizar a dicotomia entre o interior, particular, e o espaço exterior, real, intransponível ao querer individual. E, em face de tal impasse, a personagem é submetida a um movimento de retorno “às instâncias que são mais fundamentais e profundas no comportamento humano, ou seja, às dos instintos” (OLIVEIRA, 2019, p. 43).

Desse modo, percebe-se que a crônica é característica da construção estética de Clarice, dotada de um tom intimista, autobiográfico, que remete à “gratuidade” do próprio gênero literário em questão, por conduzir o fluxo da narrativa “como a de um monólogo interno”¹⁰. Se, historicamente, é designado à literatura o fardo da representação das inquietações coletivas e individuais, Clarice Lispector o toma, pesado e inominável, com uma delicadeza maternal, e oferece ao leitor o resultado de seu esforço: um vislumbre sutil, mas visceral, das angústias do ser.

⁷ “A pessoa primitiva apela como que histericamente para tantos sentimentos contraditórios que o sentimento libertador termina vindo à tona apesar da ignorância da pessoa.” (LISPECTOR, 1999, p. 254)

⁸ FREUD, [1930] /2010.

⁹ (LISPECTOR, 1999j, p. 385)

¹⁰ “[...] like the internal monologue.” (PEIXOTO, 1994, p. 18, tradução nossa)

REFERÊNCIAS

- BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva. 1969.
- CÂNDIDO, Antônio *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAUÍ, Marilena. **Desejo, Paixão e Ação na Ética de Espinosa**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2011.
- CURI, Simone Ribeiro Costa. **A Escritura Nômade em Clarice Lispector**. Orientadora: Ana Luiza Andrade. 1998. 183 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Centro de Comunicação e Expressão, 1998.
- DECAT, Maria Beatriz Nascimento. O ‘Desgarramento’ como Estratégia de Focalização em Língua Portuguesa. **Anais do Grupo de Pesquisa CCO-Conectivos e Conexão de Orações**, v. 2, 2019.
- DECAT, Maria Beatriz Nascimento. Orações Relativas Apositivas: SNs ‘Soltos’ como Estratégia de Focalização e Argumentação. **Veredas: Revista de Estudos Linguísticos**, v. 8, n. 1 e 2, 2005.
- FREUD, S. **O Mal-Estar na Cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM. 1930, 2010.
- GUERTZENSTEIN, Daniela Susana Segre. As Cores das Escrituras Hebraicas na Literatura Rabínica. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 12, n. 22, 2018. p. 57-67.
- LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de Males**. v. 9. 1989. p. 153-160.
- OLIVEIRA, Nicolas Pelicioni de. O Espírito Livre e a Crítica ao Conceito de Consciência em Nietzsche Relacionados à Concepção do Mundo Presente na Obra de Clarice Lispector. **Olho d'água**. v. 10, n. 2, 2019.
- PEIXOTO, Marta. **Passionate fictions: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector**. University of Minnesota Press, 1994.
- ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. [S. l.]: Publifolha, 2002.
- TOMLIN, Russell S. (ed.). **Coherence and Grounding in Discourse: Outcome of a Symposium**, Eugene, Oregon, June 1984. John Benjamins Publishing, 1987.