

Carlos Mendes de Sousa

Clarice Lispector

Figuras da Escrita

Centro de Estudos Humanísticos
coleção poliedro

Universidade do Minho



Clarice Lispector

Figuras da Escrita

Colecção POLIEDRO

1. *VER. ESCREVER – José Régio, o texto iluminado*
EUNICE MARIA DA SILVA RIBEIRO
2. *Los Escritos Portugueses de San Francisco Javier*
EDUARDO JAVIER ALONSO ROMANO
3. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*
CARLOS MENDES DE SOUSA

Carlos Mendes de Sousa

Clarice Lispector

Figuras da Escrita



Colecção POLIEDRO

3



UNIVERSIDADE DO MINHO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

2000

Título **CLARICE LISPECTOR. FIGURAS DA ESCRITA**

Autor **CARLOS MENDES DE SOUSA**

Edição **UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS**

Colecção **POLIEDRO 3**

Depósito legal **158855/00**

ISBN **972-98621-6-8**

Data de saída **20.12.2000**

Tiragem **500 exemplares**

Execução gráfica **Barbosa & Xavier, Lda., Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
Tel. 253 263 063 - 253 618 916 • Fax 253 615 350
4700-385 BRAGA**

Quero exprimir ao Prof. Doutor Vítor Manuel de Aguiar e Silva a minha gratidão pela amizade, incentivo e permanente disponibilidade na orientação deste trabalho.

À Fundação Calouste Gulbenkian agradeço a bolsa de estudo que me permitiu a deslocação ao Brasil, onde pude iniciar as pesquisas sobre a obra de Clarice Lispector.

Pela interlocução ou pelo apoio bibliográfico o meu mais grato reconhecimento a Abel Barros Baptista, Álvaro Iriarte Sanromán, Ana Gabriela Macedo, Aníbal Pinto de Castro, Berta Waldman, Carme Villarino, Eliane Vasconcellos, Eucanaã Ferraz, Eunice Ribeiro, Gilberto Mendonça Teles, Leodegário A. de Azevedo Filho, Lucia Helena, Maria Aparecida Ribeiro, Olga Borelli, Orlando Grossegese, Osvaldo Manuel Silvestre, Rogério Pacheco, Rosa Oliveira, Teresa Cristina Montero Ferreira e Urte von Rekowski. Agradeço à Anabela Leal de Barros a revisão do meu texto.

Uma lembrança particular para a Margarida Vasconcelos Cardoso, interlocutora inestimável, pela sua presença constante.

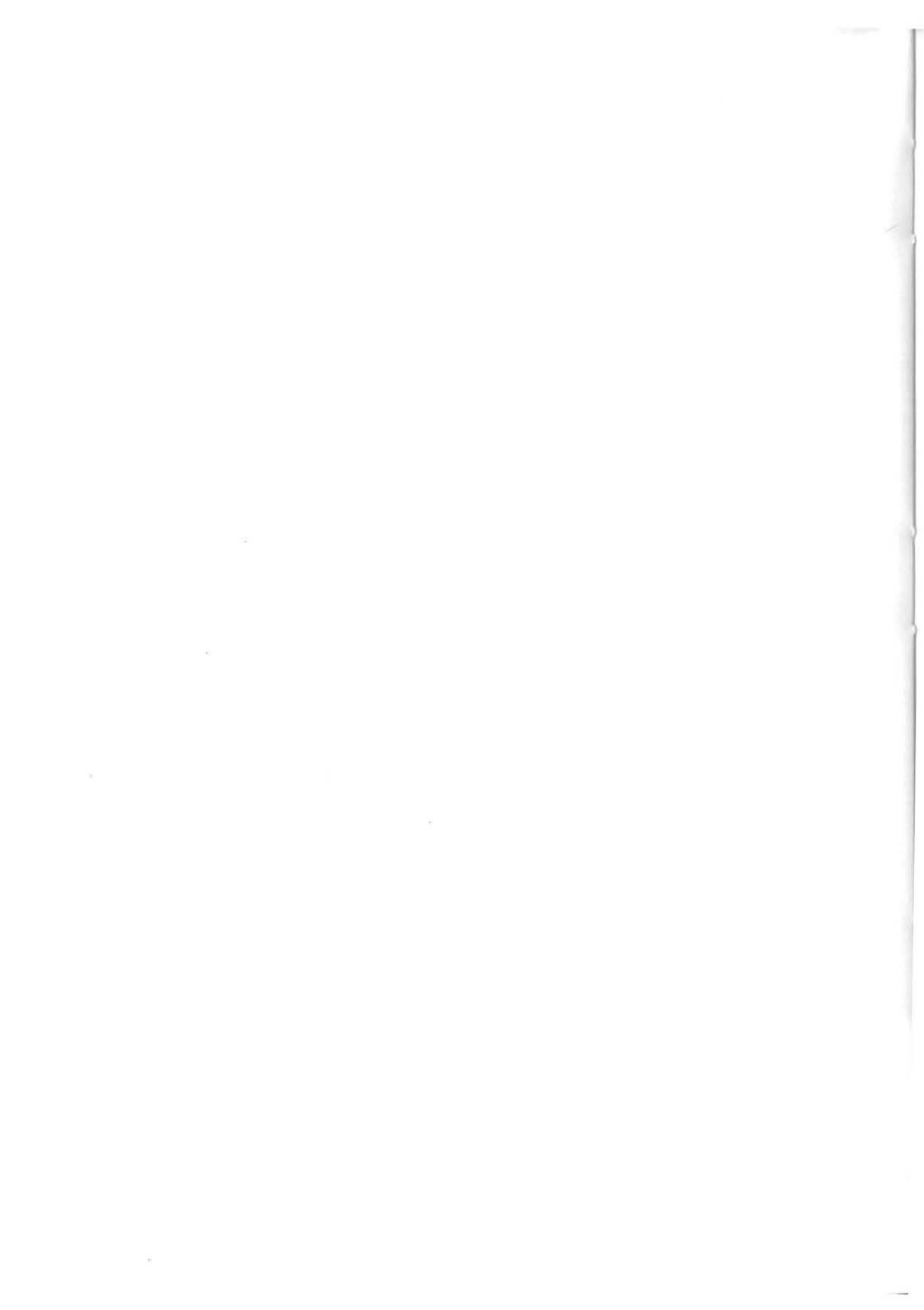


ÍNDICE

PRÓLOGO, PROF. DOUTOR VÍTOR AGUIAR E SILVA	13
LIVROS DE CLARICE LISPECTOR: SIGLAS UTILIZADAS E EDIÇÕES MANUSEADAS	17
INTRODUÇÃO: FIGURAS DA ESCRITA	19
1. O não-lugar	21
2. Da leitura	34
2.1. Trânsitos	37
2.2. Ritmos	43
3. Figurações	45
CAPÍTULO I. O TEXTO SITIADO	57
1. Ovação	59
2. A autora e a crítica	71
3. A cidade: o texto	81
4. O quê? A literatura? (autojustificações)	89
5. Heranças e legados (contextualizações)	97
CAPÍTULO II. FIGURAS FUNDADORAS	107
1. Do caos (o informe)	109
2. A interrogação. Da fábula à figura	118
3. Figura bíblica	131
3.1. O domingo	131
3.2. A maçã	137
4. Figura animal (do ovo e da galinha)	143
5. Figura arquitectónica (a cidade)	151

CAPÍTULO III. A NOITE DA ESCRITA	167
I.	
1. Sombras	169
2. Do efeito-personagem à noite das personagens	171
2.1. Joana	172
2.2. Virgínia	175
2.3. Lucrecia	183
2.4. Martim	188
2.5 G.H	191
2.6. Lóri	198
II.	
1. A linha de mistério	203
2. A figura do professor	208
3. Intervalos	211
4. Direcções	213
5. Imobilidades	216
6. Sobre a cegueira	221
7. O escuro, a matéria, a noite da escrita	226
CAPÍTULO IV. DOS ANIMAIS	231
1. Dos animais	233
2. A galinha	239
3. Cenas à mesa, canibalismos e outras devorações	243
4. O relincho de glória ou a imposição do canto	256
5. O texto placentário	263
CAPÍTULO V. DO DESENHO, DA ESCULTURA E DA PINTURA	269
1. Do desenho	271
2. Da escultura	283
3. Da pintura	286
4. <i>Água Viva</i>	294
5. O diário do pintor	301
6. Os "quadros" de Clarice	309
7. As dobras da alma	315

CAPÍTULO VI. O TEXTO EXPOSTO	323
1. A máquina de escrever: escritores falidos, dactilógrafos, anotadores	325
2. O texto exposto	347
3. Contínuo/descontínuo (circulações, ecos)	354
4. O todo e os restos	357
4.1. As superfícies, o menor	358
4.2. O gaguejo, o sussurro, a garatuja	361
5. Inspiração vs. ordenação	367
5.1. A nebulosa	368
5.2. A ordenação	374
 CAPÍTULO VII. FIGURAS DO EU (O NOME, A ASSINATURA)	 381
I.	
1. Escrita autobiográfica	383
2. Devir-animal	388
3. Devir-mãe	393
4. O acidente (o corpo, a ferida, a escrita)	403
5. <i>Persona</i>	408
5.1. O rosto, a máscara	408
5.2. O outro, o mesmo	414
6. Construções do eu	418
7. Escrita da morte	423
II.	
1. O nome ou a fundação da literatura	431
2. Apropriar/expropriar	434
3. O nome, os nomes	440
3.1. A procura do nome: o processo da nomeação	440
3.2. Variação/jogo; motivações do nome	446
3.3. Do ponto de vista das personagens ao nome oculto	451
4. O encontro com o nome	460
5. Assinatura	464
 REVELAÇÃO DO ROSTO	 469
 BIBLIOGRAFIA	 481
 ÍNDICE ONOMÁSTICO	 499



PRÓLOGO

Quando, há pouco mais de uma década, tive a oportunidade institucional de escolher alguns assistentes para leccionarem na Universidade do Minho disciplinas das áreas de Teoria da Literatura, de Literatura Portuguesa e de Literatura Brasileira, tive a sorte e a alegria de poder contratar o Carlos Mendes de Sousa. Fora meu aluno no curso de mestrado de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, curso que viria a concluir, em Janeiro de 1989, com a defesa da dissertação sobre a metáfora na poesia de Eugénio de Andrade. Quer ao longo dos seminários do curso, quer ao longo da elaboração da referida tese, admirei nele a finura da inteligência hermenêutica e a emoção, discreta mas intensa, que fecundava o seu trabalho intelectual.

Foi por lhe reconhecer um conjunto incomum de qualidades de inteligência, que propus ao Carlos Mendes de Sousa um desafio que haveria de marcar o seu percurso universitário: realizar o seu doutoramento na área da Literatura Brasileira, de modo a assumir a responsabilidade, com a indispensável legitimidade académica, do ensino daquela disciplina no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

A sua dissertação de doutoramento, defendida com segurança no dia 29 de Fevereiro de 2000, e que agora se publica, foi a culminação de um projecto de investigação em que o Carlos Mendes de Sousa se empenhou profunda e demoradamente. Graças a uma bolsa de estudo proporcionada pela Fundação Calouste Gulbenkian, de Fevereiro a Agosto de 1992, pôde trabalhar em diversas bibliotecas e centros especializados de documentação do Rio de Janeiro, aí recolhendo um rico manancial de

informação que constituiu, digamos assim, a “pedra de canto”, sob o ponto de vista da scholarship, da construção da sua tese. Carlos Mendes de Sousa manifesta um conhecimento minudente, acurado e crítico, da bibliografia activa e passiva de Clarice Lispector, sabendo utilizar com pertinência textos e fragmentos textuais menos conhecidos de Clarice (entrevistas, cartas, notas esparsas, etc.) que a sua investigação naqueles centros e bibliotecas lhe dera a conhecer.

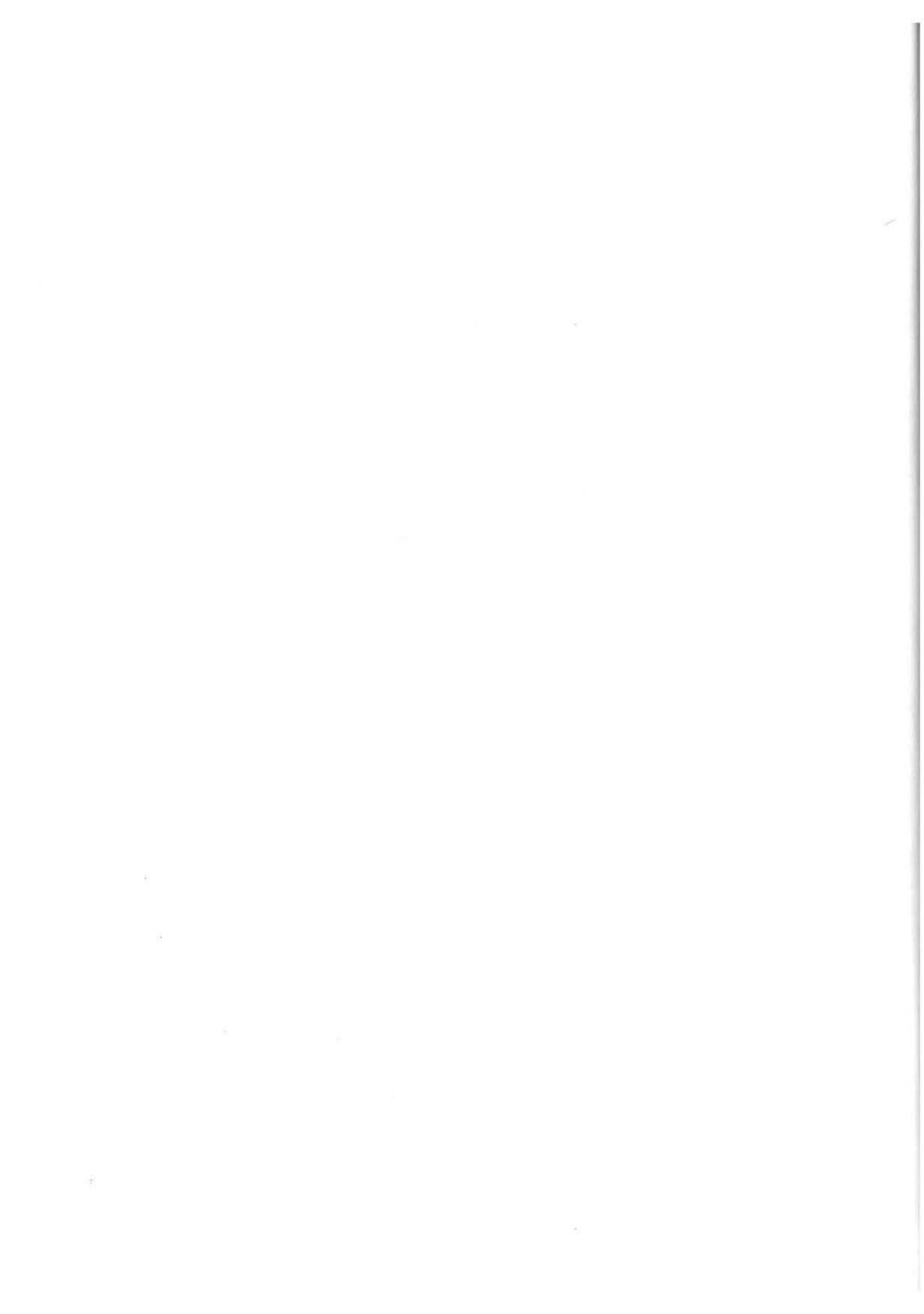
O objectivo central do projecto de investigação e da tese do Carlos Mendes de Sousa é de natureza eminentemente hermenêutica: a leitura dos sentidos dos textos de Clarice, a compreensão da sua obra literária e dos seus fundamentos e horizontes poetológicos. Na Babel da hermenêutica contemporânea, evita a errância radical da procura e da geração de sentidos, reconhecendo a relevância teórica e metodológica do “momento estrutural”, de filiação demaniana e de raiz ingardeniana, na arquitectura da investigação e da tese. A lógica do “momento estrutural” articula-se sem violência com a lógica da ratio textus que o último Umberto Eco contrapôs às aventuras e aos delírios da hiperinterpretação. O caminho hermenêutico assim escolhido é iluminado, na senda de algumas sugestões propiciadas por Eduardo Prado Coelho, por conceitos deleuzianos como devir, rizoma, multiplicidades, linhas de fuga, desterritorialização ou dobra. Trabalhando hermeneuticamente com dispositivos retóricos, com figuras, que se eximem a cálculos semânticos exactos e conclusos, a racionalizações perfeitas, o Autor sabe que não pode construir uma totalidade de sentidos, limpa de resíduos e, sobretudo, isenta de áreas turbulentas, obscuras e mesmo opacas. O labor hermenêutico é assim intrínseca e ine-

lutavelmente um ensaio, uma indagação, uma leitura que se sabe parcelar e precária e que, por isso mesmo, reforça e depura os seus próprios dispositivos de rigor.

O subtítulo desta obra, Figuras da escrita, poderia indiciar a inscrição deste estudo num domínio retórico-formalista circunscrito ao âmbito da elocutio. Seria criar uma expectativa de leitura transviada. Carlos Mendes de Sousa trabalha com um conceito retórico-poiético da figura e sabe — como todos deveríamos saber, depois de Freud — que as figuras retórico-poiéticas transportam uma energia fantástica, anímica e libidinal, que as torna irredutíveis a categorias retórico-formalistas. A esta luz, o trabalho da escrita é indissociável do trabalho do escritor sobre si próprio como pessoa, como sublinhou com angústia a própria Clarice, que desde muito cedo teve a consciência de que a sua entrega compulsiva à escrita, ao desejo da escrita, era a única possibilidade de escapar ao vazio e à loucura. A hermenêutica da escrita clariciana ganha assim a densidade ôntica e antropológica de uma indagação, também ela tecida no hermeneuta de desejo, ansiedade e espanto, sobre os enigmas, os segredos, as zonas informes e inomináveis, as vertigens e os êxtases, do ser e da existência.

Braga, 5 de Fevereiro de 2001

VÍTOR AGUIAR E SILVA



**LIVROS DE CLARICE LISPECTOR:
SIGLAS UTILIZADAS E EDIÇÕES MANUSEADAS**

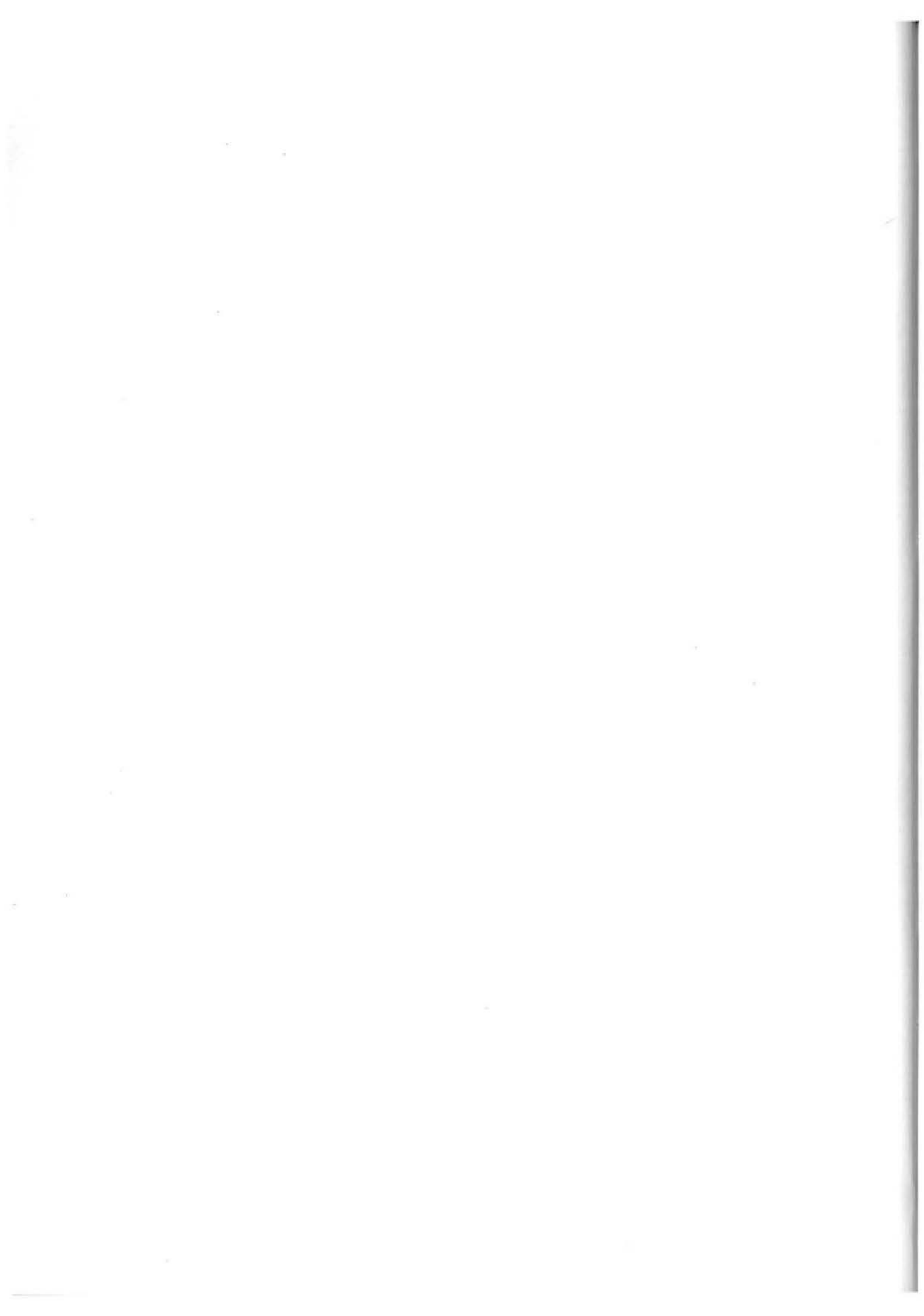
- PCS** *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990 (14.^a edição);
1.^a edição: 1943.
- L** *O Lustre*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (8.^a edição);
1.^a edição: 1946.
- CS** *A Cidade Sitiada*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (7.^a edição);
1.^a edição: 1948.
- LF** *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (24.^a edição);
1.^a edição: 1960.
- ME** *A Maçã no Escuro*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (8.^a edição);
1.^a edição: 1961.
- PSGH** *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (15.^a edição);
1.^a edição: 1964.
- LE** *A Legião Estrangeira*, São Paulo, Ática, 1989 (8.^a edição);
1.^a edição: 1964.
- PNE** *Para Não Esquecer*, São Paulo, Siciliano, 1992 (4.^a edição);
1.^a edição: 1978.
- UALP** *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira,
1989 (16.^a edição);
1.^a edição: 1969.
- FC** *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (7.^a edição);
1.^a edição: 1971.

- AV** *Água Viva*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990 (11.^a edição);
1.^a edição: 1973.
- OEN** *Onde Estivestes de Noite*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (6.^a edição);
1.^a edição: 1974.
- VCC** *A Via Crucis do Corpo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (4.^a edição);
1.^a edição: 1974.
- HE** *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (19.^a edição);
1.^a edição: 1977.
- SV** *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (9.^a edição);
1.^a edição: 1978.
- DM** *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987 (2.^a edição);
1.^a edição: 1984.
- BF** *A Bela e a Fera*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986 (3.^a edição);
1.^a edição: 1979.
- MCP** *O Mistério do Coelho Pensante*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987 (7.^a edição);
1.^a edição: 1967.
- MMP** *A Mulher que Matou os Peixes*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986 (9.^a edição);
1.^a edição: 1968.
- VIL** *A Vida Íntima de Laura*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (12.^a edição);
1.^a edição: 1974.
- QV** *Quase de Verdade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1978 (1.^a edição).
- CNE** *Como Nasceram as Estrelas. Doze Lendas Brasileiras*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
1.^a edição: 1987.
- CI** *De Corpo Inteiro*, Rio de Janeiro, Artenova, 1975 (1.^a edição).

INTRODUÇÃO: FIGURAS DA ESCRITA

*põem-se as salas ordenadas no compasso
das figuras, também se estabelece a noite idiomática*

HERBERTO HELDER



1. O não-lugar

Clarice Lispector era uma estrangeira. Sempre foi uma estrangeira — um pássaro vindo de longe, um pássaro vindo das ilhas que estão além de todas as ilhas do mundo para nos intrigar a todos com o seu vôo e o frêmito de suas asas. E a língua em que ela escreveu atesta belamente esse insulamento: um estilo incomparável, um emblema radioso, uma maneira intransferível de ser e viver, ver e amar e sofrer. Enfim, uma linguagem dentro e além da linguagem, capaz de captar os menores movimentos do coração humano e as mais imperceptíveis mutações das paisagens e dos objetos do mundo.

LÊDO IVO

Começou por ser estranho o aparecimento do nome e falou-se logo da estranheza dessa aparição — *nome desagradável, possivelmente um pseudônimo*¹. É sobretudo pelo primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (1943), que o nome da autora, inscrito na portada, se irá impor como diferença, pois o pequeno volume desceu “sobre o Brasil como um meteorito formidável e estranho, radiantemente brilhante, demasiadamente poderoso e luminoso para ser ignorado” (Severino, 1989b: 1304). O impacto da leitura vai decorrer do estranhamento como condição da existência revelada no interior do texto: não só o sobressalto e a noite do outro, mas também o desconhecimento do próprio eu, que levam às identificações abaladoras e se projectam no recinto da língua.

¹ Assim se lhe referiu Sérgio Milliet, e é a própria Clarice quem o lembra na entrevista à *TV Cultura* de S. Paulo (Janeiro de 1977).

Sobre a autora e sua obra perdurará por longo tempo a visão em que o espanto se misturava à reticência. E se é hoje absolutamente consensual o lugar de Clarice dentro da literatura brasileira, ver-se-á que, mesmo na década de 60, quando a sua produção alcançava o momento mais alto, circulava uma certa imagem feita que atingia o próprio modo de encarar a obra e cujos ecos podem encontrar-se nestas palavras: “acusam-na de alienada; escritor ‘estrangeiro’, que trata motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses. Lustre não existe no Brasil, nem aquela *cidade sitiada*, que ninguém sabe onde fica” (Brasil, 1969: 58). Esta visão reflectia uma incomodidade face a uma obra diferente cujo impacto, de vasto alcance, era à data difícil de prever.

Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não-lugar* na literatura brasileira. Toda a grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador, ainda que nele se não implique necessariamente uma direcção que anule a referência geográfica (lembre-se o caso magistral de Guimarães Rosa). É justamente o modo desreferencializador da escrita clariciana, a sua maior evidência diferenciadora, que lhe vai reservar um lugar na literatura do seu país. Isto é tão importante pelo facto de a escritora aparecer num período em que a afirmação se fazia pela via do localismo, o qual, mesmo quando em articulação dialéctica com o universalismo, fazia supor necessariamente a especificação da região. Só se perceberá o verdadeiro alcance desta afirmação sobre a realidade do não-lugar que é a obra de Clarice, se se tiver presente a impositiva obsessão pelo território (o influxo do conceito de territorialidade) num vastíssimo espaço cultural com implicações e razões de ser de ordem muito diversa, em que a literatura é, maioritariamente e em sentido forte, uma literatura do lugar.

Ao falar da formação do Brasil, Darcy Ribeiro assinala uma distinta configuração do território que, histórica e geograficamente, se foi delimitando através do modo de fixação de tribos indígenas de fala tupi. Assim se prefigurou, “no chão da América do Sul, o que viria a ser nosso país”, prossegue o estudioso, lembrando, a propósito, Jaime Cortesão, que em 1958 se referira à “ilha Brasil” (Ribeiro, 1997: 29). Esclarecerá imediatamente que tal fixação não irá ter qualquer tipo de consequências políticas unificadoras, pois estes povos jamais constituíram uma nação. Se as tribos convocadas pelas palavras de Darcy Ribeiro não conduzem à presença do índio, que não vamos encontrar na paisagem da escrita clariciana², atente-se antes de

² Postumamente será editado um pequenino volume com o título *Como nasceram as estrelas — Doze lendas brasileiras*, onde aparecem os textos que a autora escreveu por encomenda para acompanharem as ilustrações de um calendário de uma fábrica de brinquedos, circunstancial produção na qual se recriam, como refere o subtítulo, “lendas brasileiras”. Para cada mês do calendário, uma história reescreve um qualquer mito ou relato da tradição popular bra-

mais nos sentidos que a expressão “Ilha Brasil” convoca. Dir-se-á que se procura um desenraizamento que da terra faça ilha, num obsessivo desejo de erigir um subcontinente orgulhosamente delimitado. Releve-se a vastidão do território apresentado por muitos como verdadeiro bloco continental ilhado em relação ao resto do continente sul-americano — massa compactamente agregadora a despeito de todas as diferenças —, único país de língua portuguesa no meio de um vasto conjunto de países de fala espanhola. A essa vastidão e insulamento acrescenta-se o manifesto desejo de superioridade, factores que não são, com certeza, alheios à tendência dominante para a afirmação do princípio da territorialidade, sobre o qual muito se escreveu. Os contornos políticos e as pressuposições socioculturais que, na perspectiva do antropólogo, subjazem ao propósito aglutinador do que ele denomina como um “povo-nação”, unificado em torno de um “Estado uni-étnico”, impõem uma unidade edificada na base de um esforço que obrigou a fortes custos. O Brasil constrói-se enquanto nação à força do desejo de afirmar um insulamento procurado e politicamente necessário: uma *ilha* que é invenção romântica — “a importância do romantismo brasileiro não decorre principalmente da particular interpretação do Brasil que elaborou, mas do seu traço essencial, isto é, a invenção do Brasil como garantia de nacionalidade literária” (Baptista, 1991: 28). É neste quadro que se entende o aparecimento daquilo a que se pode chamar uma *literatura da ilha*, para a qual o Romantismo especialmente contribuiu. O nascimento da literatura brasileira decorre assim de uma imposição sintonizadamente direccionada para o futuro: “Uma vez adquirido o direito dos povos e nações a disporem de si mesmos, a literatura nacional é não só possível como inevitável. Em suma, o que este projecto pressupõe é uma harmonia sem falhas entre a modernidade histórica e a modernidade literária” (Baptista, *ibid.*).

O caso brasileiro deve ser encarado como um exemplo do particular relevo que, nas literaturas de países recém-saídos de um processo de colonização, é atribuído ao território, sendo este configurado como espectro modelizador o que se faz acompanhar, na maior parte das vezes, de um continuado e obsessivo discurso de legitimação da origem. Destaque-se ainda neste caso o reforço fornecido pela história literária, que, desde o Romantismo e sobretudo no início do século XX, nas suas tentativas de elaborar o cânone, vem sancionando e ditando a necessidade de uma literatura que cresça com a terra, que cresça em nome da terra — expressão construtivista de um discurso marcado pela demanda da brasilidade. Passa então a

sileira, desde o Saci Pererê e o Pedro Malasartes até aos índios. Torna-se muito claro que estes índios constituem uma casual e não representativa presença na obra da autora de *A Paixão segundo G.H.*

impor-se uma orientação consensual que dissolve alguns pontos de vista dissonantes e aponta para a tese de que a literatura nasce com a terra e não com a independência política. A formação, a sedimentação e a propagação da literatura brasileira vai, deste modo, erigir-se a partir da expansão e fortalecimento da ideia de território, a que não é alheio o impacto mais ou menos subliminar do discurso político. Lembre-se aqui o peso da tradição oratória de pendor literaturizante dos bacharéis letrados do século passado, a qual conduziu a um “estilo” que durante muitos anos contaminou as retóricas doxais parlamentares e afins.

Ainda hoje um forte enraizamento vem alimentando, nos mais diversos níveis, essa ideia de coesão territorial (a “noção de território reenvia para um conjunto de representações que um indivíduo ou um grupo tem de si mesmo”, Bernd, 1995: 13). Um princípio de unidade vem sendo forjado com uma força extraordinária através de mitos que celebram a exaltação do território (da invenção do índio às mais recentes mitificações dos futebóis e dos sambas negros), e a literatura vai cumprir um papel decisivo nessa missão.

Mostra-se, por conseguinte, absolutamente necessário ter em conta os contextos centralizadores, de ordem histórico-política e cultural, para se perceber em todo o seu alcance o lugar de Clarice na literatura brasileira, um lugar à parte nascido de um enfrentamento em relação às tendências dominantes. A absoluta novidade, quando surge, e o modo como se vai configurando o seu universo ficcional não podem deixar de se relacionar com a arrancada modernista de 22. Se, com o Romantismo, se presenciara um grande esforço de recuperação de lugares e sinais que pudessem fundamentar e mesmo “explicar” a literatura “à luz do conceito de nacionalidade” (Picchio, 1997: 18), o modernismo constitui um momento alto no que diz respeito a uma reflexão e questionação decisivas na linha contínua da descoberta por fazer, do caminho a seguir. Com o modernismo (e em particular com as lições de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade), vai impor-se um marco fundamental no desenvolvimento da literatura brasileira: o quadro dialéctico localismo vs. universalismo (primitivismo vs. cosmopolitismo). Clarice não ficou alheia a esta direcção. A partir da afirmação de um não-lugar, a sua experiência literária implicou uma superação e uma abstractização, uma visão não restritiva na linha do sempre tão citado texto de referência de Machado de Assis, de 1873: “O instinto de nacionalidade na literatura brasileira”, peça fundamental de uma lucidez projectiva onde não está em causa um renegar da importância do nacionalismo, mas um relevar a necessidade da afirmação da literatura por uma via universalista.

Complete-se ainda este painel contextualizador com um dos enquadramentos de que muitas vezes se socorre a história literária para situar a autora de *Perto do Coração Selvagem*, na diferença reveladora com que esta se apresenta no início da década de 40: trata-se de uma aproximação feita à série dos autores ditos *intimistas* que, nos anos 30, ao lado da dominante

focagem neo-realista, escrevem uma literatura de interrogação metafísica e psicológica (cf. Bosi, 1997: 478-481). No entanto, mesmo estes escritores, como acontece com Lúcio Cardoso, que tão próximo esteve de Clarice, não deixam de impor às suas ficções um nítido enraizamento territorial, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade. Lembre-se, por exemplo, como em relação ao primeiro romance de Lúcio Cardoso, *Maleita* (1934), a paisagem pode ser recortada de tal forma que se poderá dizer com propriedade que este é um romance do rio São Francisco, assim como em textos posteriores o universo mineiro reaparecerá claramente definido³. Também os romances de Otávio de Faria, igualmente próximo de Clarice, ao apresentarem um universo da interioridade como dúvida, estão bem enraizados na realidade delimitadamente reconhecível que é a da burguesia carioca. Da mesma forma se pode encontrar uma paisagem brasileira nos textos de Cornélio Pena, o intimista que não deixou de influenciar cada um destes autores.

Se em Clarice não encontramos as fazendas nordestinas e mineiras, os rios de Pernambuco ou os mares da Bahia é porque o caminho para a apresentação absoluta do puro sentir e da imanência é simplesmente a fazenda, é o mar simplesmente, ou seja, um modo radical de apresentar o vasto espaço da escrita. Vemos logo nos primeiros livros da escritora como os trânsitos das personagens no espaço esboçam o cenário da abstracção. O mundo da escrita é espacialmente apresentado por meio de figuras-territórios (cidades, mar, quintas, casas, quartos, montanha, deserto⁴) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. O trabalho de desterritorialização, enquanto abstracção desreferencializadora e enquanto mobilidade, é trabalho sobre a língua. Se a novidade de Clarice Lispector advém em grande medida daquilo para que

³ Lúcio Cardoso é indiscutivelmente o nome mais importante na primeira e mais decisiva ligação de Clarice à literatura (é a própria autora que em crónica, após a morte deste, o dirá — cf. *DM*, 243). É fácil de perceber o fascínio que o jovem inquieto e prolífico escritor despertou na aspirante à república das letras. Lúcio Cardoso já havia publicado seis obras de ficção até ao momento em que se dá a estreia de Clarice (*Maleita*, 1934; *Salgueiro*, 1935; *A Luz no Subsolo*, 1936; *Mãos Vazias*, 1938; *Histórias da Lagoa Grande*, 1939; *O Desconhecido*, 1940) e um livro de poesia (*Poesias*, 1941).

⁴ Assinale-se a alusão a lugares abstractos, topónimos mais ou menos motivados, numa direcção alegórica, como a "Granja Quieta" de *O Lustre*, terras sem nome (*Perto do Coração Selvagem*), espaços intensivamente desérticos em *A Maçã no Escuro* que figuram a própria abstracção. Das vagas alusões a cidades com existência empírica com uma função lateral, como acontece neste romance, passa-se a encontrar as personagens, nos romances seguintes, movendo-se na cidade do Rio de Janeiro, mas todas elas enfrentando-se a si mesmas e ao mundo num trabalho de despojamento desterritorializador (G.H. num lugar estranho dentro do seu apartamento, Lóri consumando o acto de entrega adiado na casa do outro, precisamente um espaço nunca visto, Macabéa perdida de si mesma na cidade dos outros).

insistentemente iremos chamar a atenção — a assunção do seu lugar a partir de um despaisamento territorial —, esse despaisamento projectar-se-á na afirmação do território-língua, território devindo escrita. Não se tratará tanto de propor uma rasura das paisagens empiricamente reconhecíveis enquanto propósito marcado por um projecto de anulação dos espaços, mas da magnificação de princípios que são novos no quadro da literatura brasileira: a subordinação da narrativa à personagem que devém escrita e, sobretudo, a atenção concedida à narração, mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e de digressões, mais do que de acontecimentos. O não-lugar também é a dominância desse pendor digressivo e impressivo, opondo-se aos acontecimentos localizáveis que estavam implicados nas visões realistas e neo-realistas.

*Dentro dela
o que havia de salões, escadarias,
tetos fosforescentes, longas estepes,
zimbórios, pontes do Recife em bruma envoltas,
formava um país, o país onde Clarice
vivia, só e ardente, construindo fábulas.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Em 1941, tendo-se deslocado a Belo Horizonte, a jovem Clarice escreve uma carta para o seu amigo Lúcio Cardoso. Não se havendo ainda concretizado a sua estreia no “palco literário”, apesar de ter publicado em jornais alguns dos contos até então escritos, projecta um imperioso desejo, ainda que vagamente percebido e nebulosamente anunciado (o “estado potencial”), no qual se pode adivinhar a busca da literatura:

Encontrei uma turma de colegas da Faculdade em excursão universitária. Meu exílio se tornará mais suave, espero. Sabe, Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou mais do que uma mulher. Eu sei que você não o crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu não sou senão em estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte.

O.K. Basta de tolices. Tudo isso é muito engraçado. Só que eu não esperava rir da vida. Como boa eslava, eu era uma jovem séria, disposta a chorar pela humanidade... (Estou rindo) ⁵.

⁵ in *Arquivo de Lúcio Cardoso*, Casa Fundação de Rui Barbosa.

Considere-se a referência ao *exílio*, tão passageira quanto circunscrita a um uso figurado, que irá assumir um papel determinante numa leitura do percurso da escritora. Atente-se igualmente na autodenominação que reenvia para as suas origens (“Como boa eslava, eu...”) e que, mesmo na pose irónica, não deixará de apontar para o modelo literário (pensa-se logo em Dostoievski, uma das referências decisivas no que respeita às primeiras leituras). Dificilmente se poderia tornar a encontrar uma auto-referência deste tipo ⁶. Acaba de atingir a maioridade quando, no início de 1942, Clarice faz o pedido de naturalização, um processo cujos trâmites suscitam a ansiedade relativamente à decisão do Presidente da República. Numa primeira carta que dirige a Getúlio Vargas solicitando a redução do prazo (ao abrigo de um decreto-lei), afirma que é, “casualmente, russa também” e termina dizendo: “um dia saberei provar que não a usei [a nacionalidade] inutilmente” (*apud* Ferreira, 1999: 89-90). Por outro lado, a partir do momento em que passa a tomar consciência da sua participação no campo literário, irá assumir a defesa da sua pertença ao território, apesar de a sua afirmação se assumir a contrapelo das dominantes tendências nacionalistas.

A saída do país num período determinante para a construção do nome literário — logo a seguir à publicação do primeiro livro — traz consequências para quem, à distância, em diferido, vai recebendo os ecos das impressões da crítica. Procuraremos interpretar as implicações que decorrem da escrita, em Berna, do terceiro livro, em grande parte movido pelo silêncio caído em torno do segundo, *O Lustre* (*cf.* capítulo I – “O texto sitiado”). Mas o que mais importa é mostrar que o exílio é, passa a ser ou sempre foi, sobretudo interior e não determinado por qualquer tipo de deslocções no espaço. É dentro de nós mesmos que existe a terra desconhecida. De Belém do Pará, onde residirá alguns meses antes de partir para o estrangeiro, escreve às irmãs: “Que contar a vocês, quando o que eu desejo é ouvir? A vida é igual em toda a parte e o que é necessário é a gente ser gente” (18 de Março de 1944; *in* Borelli, 1981: 106). E no início da viagem, que a levará até à Europa, envia estas palavras de Argel: “Na verdade eu não sei escrever cartas sobre viagens, na verdade nem sei mesmo viajar. É engra-

⁶ O depoimento muito conhecido do escritor Antônio Callado é um dos exemplos mais eloquentes relativamente à “rasura” em torno da condição judaica. Dez anos depois da morte de Clarice, lembra o espanto e a perplexidade por subitamente se encontrar num cemitério judaico quando do funeral da escritora: “Nunca, mas nunca me tinha passado pela cabeça que Clarice fosse judia” (Callado, 1987). Diane Marting, após referir que, “por diversas razões, Clarice se terá misturado com a maioria católica, em vez de ter mantido as suas raízes”, assinala que “só na década de 80 é que os críticos começaram a estudar as suas obras em busca dos sinais reveladores da herança judaica e ucraniana” (Marting, 1993: xxiv). A questão judaica deverá ser enquadrada no âmbito das derivas que levam à compreensão da obra de Clarice enquanto obra que se configura a partir das linhas de fuga.

çado como, ficando pouco em lugares, eu mal vejo. Acho a natureza toda mais ou menos parecida, as coisas quase iguais. Eu conhecia melhor um árabe com véu no rosto quando estava no Rio. Enfim, eu espero nunca exigir de mim nenhuma atitude. Isso me cansaria” (19 de Agosto de 1944; *in* Borelli, 1981: 106).

Com o regresso prossegue no caminho da perscrutação da interioridade. O exemplo maior pode encontrar-se no modo como se expõe a figura da exilada na fase inaugurada com a fixação no Rio, cujo início coincide com a maturidade da prosa clariciana no livro *A Paixão segundo G.H.* (1964). O texto que melhor reflecte esse trânsito é justamente o romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969). Em Lóri parece representar-se algo da Clarice instalada no Leme. Veja-se aqui a apresentação de um trânsito que será importante na escrita clariciana: a proposição retórica da escrita autobiográfica (*cf.* capítulo VII – “Figuras do eu”). Um ponto a destacar neste romance é a presença do telefone — o trecho presta-se à utilização desse recurso: na marcação ou na desmarcação de encontros ou, então, no pedir de conselhos. O aparelho, que não assume esta presença em mais nenhum dos seus textos, é uma das marcas dessa privilegiada situação dialogante que tem sido apontada ao romance. Mas também é, ao mesmo tempo, um dos mais dramáticos indicadores de uma solidão encapotada. Justamente ao lado deste livro, associadas à sua escrita, aparecem as muitas crônicas do *Jornal do Brasil* que apresentam as situações de conversa ao telefone.

“Nasci incumbida” — interprete-se esta asserção retirada de *Água Viva* (1973) como uma automitificação irónica. Leia-se, a partir daqui, uma tensão decisiva no modo como tacteantemente vemos a autora formular juízos sobre a sua arte da escrita. Pretendendo distanciar-se com veemência do mito do poeta artesão, também não chega a assentir no lugar romântico da magnificação do sopro inspirador que acabará por prevalecer. Reveja-se a citação acima transcrita em função do lugar de um destino procurado que tem implicações maiores no modo como a autora o encara. Numa entrevista que em 1969 concede ao amigo Paulo Mendes Campos para o *Diário Carioca*, referindo-se ao modo como foi acolhido o seu primeiro livro, Clarice diz o seguinte: “eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil; a circunstância de falarem no meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional” (*apud* Ferreira, 1999: 165). A apurada autoconsciência do ofício, para quem a incumbência não significa facilidade, vem assinalar a insistência na ideia de que o caminho escolhido não é o da habilidade, mas o de uma deliberada travessia da paixão: o grau de dificuldade é uma ordem imposta que pede surpresa.

À pergunta sobre se a ideia de abandonar a literatura havia sido uma atitude pensada ou se se tratava de uma decisão momentânea, responde em entrevista concedida à revista *Veja*: “Foi uma coisa muito pensada. Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só

gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre — não me lembro quem — disse, certa vez: ‘Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés’. Eu sigo este preceito” (30 de Julho de 1975). A difusa memória para um nome só vem, na resposta dada, acentuar a amplitude do exemplo. Veja-se como ele é introduzido em outros lugares. João Cabral, num poema, apresenta o nome do pintor Joan Miró⁷. Num ensaio, Lyotard cita o exemplo de Paul Klee que «dizia aos seus alunos: “Exercitem a vossa mão, e melhor ainda as duas mãos, pois a mão esquerda escreve diferentemente da direita, *é menos hábil e portanto mais maneável*. A mão direita corre com maior naturalidade, a mão esquerda escreve melhores hieroglifos. A escrita não é nitidez, mas expressão — pensem nos chineses — e o exercício torna-a cada vez mais sensível, intuitiva, espiritual”» (Lyotard, 1979: 231). Em nota, Lyotard diz que os sublinhados são dele e acrescenta que Klee desenhava com a mão esquerda e escrevia com a direita. A reflexão elaborada a partir do exemplo toca fundo nas zonas obscuras da natureza do acto criador. Opondo-se à mão que mostra, que se expõe nos sentidos da claridade previsível e controlada, e que opera no “registo do visível” facilmente reconhecível («mão que traça para o olho que ‘vê’»), a mão esquerda emblematiza o lado nocturno do imprevisível que abre à dificuldade produtiva. Lyotard associa a mão esquerda ao “olho que sente” — associação que permite uma abertura (uma libertação) e a irrupção da loucura. Fale-se então da justeza da apropriação para emblematizar a prática da escrita clariciana.

Uma entrega sem limites, a entrada num espaço sem retorno — assim é encarado o contacto com a escrita desde o primeiro momento. A sobrevivência só é possível no ensimesmamento insuportável desse mesmo lugar gerador. No início de Maio de 1946, escreve de Berna: “Aqui tudo é igual. Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive a coragem de publicar os outros dois? não sei nem como me perdoar a inconsciência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar esse desejo, não ficará nada. Enfim é isso mesmo” (in Borelli, 1981: 119). Nesse “exílio europeu” tornará a falar do processo, em detalhes que dão conta da compulsão: o acordar muito cedo e o ir trabalhar no romance para poder ter vida social à tarde; tornava-se imperioso cumprir o rito, pois sem a escrita diária sobrevinha o mau humor. Uma espécie de loucura, um pressentimento tão cedo

⁷ “Miró sentia a mão direita / demasiado sábia / e que de saber tanto / já não podia inventar nada. // Quis então que desaprendesse / o muito que aprendera, / a fim de reencontrar / a linha ainda fresca da esquerda. // Pois que ela não pôde, ele pôs-se / a desenhar com esta / até que, se operando, / no braço direito ele a enxerta. // A esquerda (se não se é canhoto) / é mão sem habilidade: / reaprende a cada linha, / cada instante, a recomeçar-se” (Neto, 1994: 298).

aparecido de que se não pode sair — o cumprimento da “incumbência”. Procurando explicar como o escrever cresce numa solidão radical só desaparecida no próprio acto da escrita, Marguerite Duras fala desse lugar: “Quando o ser humano está sozinho vacila para a loucura. Penso isso: penso que cada pessoa entregue a si própria, apenas, já foi atingida pela loucura, porque nada lhe pode impedir o delírio pessoal” (Duras, 1994: 39). Em Duras, mas sempre antes, em Rimbaud ou em Kafka, ou para sempre depois, em Herberto Helder ou em Clarice Lispector, se reencontrará na própria escrita a dolorida e poderosa lembrança dessa compulsão, o que eternamente irá fazer ecoar o inesquecível conselho rilkiano, em interrogações exemplares lançadas sobre o sopro inicial (cf. Rilke, 1966: 22).

Em relação à escritora brasileira, tem sido repetidamente assinalada a sua condição de “escritora que interiorizou o escrever como destino absoluto” (Haroldo de Campos *in* prefácio ao livro de Olga de Sá, 1979: 15). Dizer que a escrita reflecte a vida ou que a vida inspira a literatura é uma proposição que rasa a banalidade. Também não se poderá dizer que a vida é para esta escritora um epifenómeno da literatura, como acontece com o modo conceptualizador da escrita de Borges. Clarice encontra-se do lado desses autores que vivem a escrita no mergulho que não deixa intervalo e os torna a própria escrita. A literatura é desencadeada num processo em que a vida é compartícipe geradora de um território entre territórios. A intensidade da entrega pressupõe a inclusão da figura do eu (o trabalho sobre si mesmo) no processo de pesquisa que é a escrita. Esta mesma ideia foi veiculada na conferência sobre a literatura de vanguarda que Clarice iria repetidamente pronunciar em vários sítios: “É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa” (Lispector, 1965).

Na leitura apresentada por alguns estudiosos, Clarice Lispector teria feito uma literatura que daria conta do facto de a escritora ter nascido com outra língua, ter convivido na infância com outra língua. Grace Paley coloca a interrogação: “com que idade ela entrou na língua portuguesa? E quanto russo trouxe com ela? Algum ídiche? Às vezes penso que é sobre isto a sua obra... uma língua tentando fazer-se na casa de uma outra. Às vezes existe hospitalidade, às vezes uma disputa” (Paley, 1989: ix). Não deixará de se reconhecer alguma empatia (que leva ao *transfert*) da parte de quem apresenta estas indagações, na medida em que Grace Paley se reconhece numa vivência similar enquanto filha de emigrantes russos. É assim que, em parte, se deverá entender a interpretação intuitivamente projectada: “deve ter sido este encontro do russo com o português que produziu o tom, os ritmos que, até mesmo na tradução (provavelmente difícil) são tão surpreendentes e adequados” (*ibid.*). Se neste modo de colocar a questão não reside o essencial do problema, abre-se aí, no entanto, o espaço de uma

reflexão que parece ser decisiva. É a língua que é hospedeira ou é a autora a hospedeira da língua que trabalha? Há uma língua para ser esquecida: como se pode esquecer a língua ouvida na casa da infância? O que pode ficar como exemplo, como marca desse recinto da diferença?

Claire Varin, no livro *Langues de feu*, concede um destaque particular a algo que foi para ela uma revelação decisiva quando da sua pesquisa sobre a obra da escritora brasileira: o vir a saber por Elisa Lispector, a irmã mais velha de Clarice, que os pais falavam ídiche em casa e que Clarice compreendia essa língua apesar de a não falar (Varin, 1990: 25). Varin irá insistir no facto de o ídiche ter sido falado até à morte da mãe da escritora (*id.*, 58). Sabe-se também que Clarice frequentou um colégio judaico no Recife (o *Collegio Hebreo-Idische-Brasileiro*) “onde passou a ter aulas de ídiche, hebraico e religião” (Ferreira, 1999: 43).

Coloca-se aqui uma questão central: dir-se-á que é à volta da figura materna que gira a questão da origem da sua literatura. Com a morte da mãe, a necessidade de adaptação do pai — até pela profissão de comerciante — abre o espaço da aculturação. Digamos que, simbolicamente, a figura paterna surge como a representação da própria assimilação: é assim que vemos o pai a afastar-se do Recife e a dirigir-se para o Rio de Janeiro com as três filhas. A leitura de Claire Varin apoia-se na importância que concede à relação com a língua da mãe e às consequências advindas de tal relação. Terão sido as “experiências auditivas”, a circulação clandestina dessa “língua errante” a mergulhar a futura escritora «desde a mais tenra infância num estado de desestabilização de uma língua única ‘pura’» (Varin, 1990: 26). O corpo revela essa tensão justamente num dos lugares simbólicos que permitem sustentar a figura da estrangeira: “Ela esconde sob a língua presa um conflito psíquico convertido em sintoma corporal. Por não assumir a língua da sua mãe, ela torna-se parcialmente culpada pela sua paralisia. A língua ídiche semeia a desordem na sua língua falada tanto mais secretamente quanto o seu [r] estilo francês nos conduz a uma falsa pista. A linguagem do corpo materno ressoa na boca da filha” (*id.*, 64). Nas entrevistas desconstruía facilmente a situação referindo a razão de ordem física desse sotaque — a língua presa — sempre para sublinhar a sua pertença ao território; mas simultaneamente continuará a lançar dados que geram confusão. Diz Varin que “ninguém se entende sobre esse sotaque de Clarice Lispector” (*id.*, 63). De acordo com a opinião do amigo da escritora, o dramaturgo e médico foniatra Pedro Bloch, também nascido na Ucrânia e chegado ao Brasil com três anos, o defeito de dicção não se devia à língua presa mas poderia ter sido causado pelo facto de Clarice, em pequena, ter imitado a maneira de os seus pais falarem (*cf.* Ferreira, 1999: 229). Pedro Bloch teria mesmo conseguido corrigir a falha, mas “ao reencontrá-la meses depois o médico notou que ela tinha voltado a usar os ‘erres’. A razão desta

atitude, segundo Clarice, devia-se a seu receio de perder suas características, pois sua maneira de falar era um traço da personalidade” (*ibid.*).

O território da literatura passará a ser para Clarice Lispector um horizonte de busca nascido da tensão entre o efeito desterritorializador e a instauração de um espaço nos próprios limites da língua a que deseja, de facto, pertencer. Na tensão entre a existência do espaço da confinamento geograficamente referencializada e a procura do espaço da potencial amplidão que subsume toda a energia criadora é que ela é estrangeira procurando não o ser e sendo-o, em simultâneo (“A desterritorialização designa sempre uma tensão de um território face a uma dimensão não territorial”; Martin, 1993: 204). Esse trânsito nómada origina-se, pois, na zona conflitualmente habitável que é a língua — dir-se-á que no próprio trabalho sobre a língua é que o trânsito se funda.

Clarice escreveu um pequeno texto notável com o título “Declaração de amor” (*Jornal do Brasil* de 11 de Maio de 1968) no qual dá conta da consciência da tarefa. Sobre a língua portuguesa diz que, “como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor”. Tudo o que se diz nessa reflexão é acompanhado da função testemunhal — a sua relação com a língua — o que leva a que, evidentemente, este pequeno texto possa ser lido como uma poética. Daí que a reflexão apresente, nos termos propostos, um espelhamento do que são as dificuldades essenciais definidoras da busca clariciana: “a língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo”. Implica-se aqui um devir-outro que pressupõe um enfrentamento não pacífico — a língua deverá passar a reagir; do confronto nasce um desejo de aprofundar, um ouvir por dentro, um trabalhar as sutilezas seguindo o caminho do pensamento em formação. Estar na língua como uma estrangeira pressupõe um abalar das genealogias no modo de se inscrever num lugar que, ao mesmo tempo, pretende fazer seu também: “O que eu recebi de herança não me chega. Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida”. A proclamação do desejo de um lugar plano — uma língua como território chão — não pressupõe um ideal de pureza ou de cristalizadora intocabilidade. A estepe clariciana é criada na busca desse lugar raso, mas também emerge, sobretudo, na medida em que o combate dentro dele possibilite trazer para a arena da língua o modo louco do interior. Fazê-lo cantar ou sussurar na planura de uma exterioridade agressivamente diferenciadora.

Afirma José Gil que, quando se descobre que a pátria é a língua materna, também se há-de perceber que a “visão da pátria” é transformada pela língua, “que o país real é atravessado e transfigurado por múltiplos outros, feitos do ‘tecido de que são feitos os sonhos’. *Abriu-se um espaço diferente: o país natal da língua é uma estepe ilimitada que leva a regiões desconhecidas, onde o leitor reconhece em si rostos anónimos, por vezes excessivamente estranhos*. Aí ele descobre-se estrangeiro, negro, índio, branco, barata, baleia, árvore, pedra. Homossexual, transexual, ímpio e piedoso, blasfemador. O país natal compõe-se de infinitos territórios estrangeiros; a língua materna de inúmeras línguas outras, línguas mestiças e crioulos, calões, falares idiolectais, murmúrios inaudíveis, sons elementares” (Gil, 1994, sublinhados meus). Ecoa aqui a voz deleuziana. A multiplicidade e a heterogeneidade dos infinitos tecidos que compõem o território da língua repercutem na literatura. Eis o pensamento de Deleuze repetido vezes sem conta: a arte da literatura é ser-se estrangeiro na própria língua. A literatura é uma espécie de língua estrangeira que não é outra língua, “mas um devir-outro da língua” (Deleuze, 1993: 15).

Situando-se numa zona de fronteira, a literatura de Clarice implica a exclusão de qualquer tipo de hierarquizações e propõe a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir numa gravitação que é todos os lugares. O impacto da figura da errância (da não fixação) faz-se sentir profundamente nos domínios essenciais: da situação que biograficamente marca a vivência da escritora até às mais fundas consequências que se manifestam no plano da escrita. Nasce em trânsito numa terra que encontra na sua voz um nome estranho e mitificado, sem direito a nome no mapa das geografias físicas e políticas. Chegada ao Brasil criança de colo, vive os primeiros anos no Nordeste, lugar cuja presença se procurará fazer ouvir na fase final (adoptado como espaço necessário para uma infância reencontrada). Ao Rio de Janeiro da formação e precoce afirmação artística, da voz que se faz ouvir, segue-se, bastante cedo, o trânsito por países estrangeiros, e o regresso é um retorno ao assumido “exílio interior”. Nesse estar não estando, o seu mergulho cego é na língua. Não mental, mas anímico.

As fronteiras, que servem os territórios, impõem categorizações, distinções genológicas ou conceptuais. No universo lispectoriano, a heterogeneidade, a descontinuidade e a instabilidade conduzem-nos a um espaço do *entre*. Genologicamente a obra impõe-se por se situar entre a ficção, o ensaio e o poema. Digamos que, paradoxalmente, se pode falar de uma imobilidade em trânsito. A permanente autognose do lado da imobilidade associa-se ao ser em fuga, à problematização. A fundação do nome (da literatura) procurar-se-á no espaço da não-diferenciação — entre o exterior e o interior, o neutro. Parte-se da indistinção singularizadora em direcção ao aparecimento das figuras. Eis a singular gravidade que encerra a obra: do lado da imanência está a cidade onde o rosto há-de ser revelado.

2. Da leitura

Eviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. Tant d'écrivains morts ont dû pleurer de ce qu'on écrivait sur eux.

GILLES DELEUZE

Pode falar-se de um *efeito-Lispector*⁸ a propósito do modo como os textos da autora arrebatadoramente se impõem. Encontramo-nos justamente perante uma daquelas obras que suscitam reacções contraditórias — da incondicional adesão à liminar recusa (ou se passa a ser leitor de Lispector, ou não se gosta de Lispector); talvez provenha daí o apelo, o olhar que a torna presente, a forma como o *retrato de escritora* se vai configurando apoiado no fascínio de leitores fidelíssimos que chegam a agrupar-se em associações⁹. Se a leitura serve de base à construção do sujeito (somos o que lemos), ler Clarice Lispector passará a corresponder a incertas consequências que advêm do contacto com os seus textos; aquilo que se diz — que não se é o mesmo depois de uma determinada leitura, ou que se não fica impune após tal leitura — faz com que sejamos mais qualquer coisa seguramente da ordem do incerto. Se há um efeito-Lispector, é o de transportar os leitores para regiões que, percebê-lo-ão depressa, estão dentro deles mesmos, embora lhes sejam absolutamente estranhas. Deparam-se com a perturbante evidência de uma desconhecida vida interior, um lugar a que jamais pensaram poder aceder.

Atente-se numa afirmação à volta da especificidade da instância textual que surge com frequência, sob matizes diversos, no âmbito dos estudos de introdução à leitura do texto literário. Veja-se, por exemplo, o modo como essa afirmação é formulada por Cesare Segre quando, depois de contrapor o discurso oral (que tem uma realização irrepetível, porque o contexto nunca será o mesmo) ao discurso escrito, sustenta que a realização do texto se encontra “em estado de contínua potencialidade”, acrescentando

⁸ Numa leitura de Thomas Bernhard, Eduardo Prado Coelho utiliza o termo para falar do impacto produzido por determinados autores que decorre de uma espécie de energia contagiante que atinge o leitor a partir do primeiro contacto: “um nome próprio, o do seu autor, passará a designar uma espécie de efeito, como podemos dizer, na trama infinita dos textos que nos cercam, que existe um efeito-Musil, um efeito-Proust, um efeito-Borges, um efeito-Broch, um efeito-Duras ou um efeito-Kafka” (Coelho, 1988: 240).

⁹ Veja-se a *Sociedade dos Leitores e Amigos de Clarice Lispector* sediada no Rio de Janeiro.

que “o texto permanece uma matéria escrita, feita de linhas e de letras, inertes até ao momento em que voltam a ser lidas. O texto adquire significado apenas graças à intervenção do leitor”. Precisamente a partir desta constatação abrem-se possibilidades, agora menos consensuais, quanto ao âmbito das leituras. Do número finito de signos que se nos oferecem diante dos olhos às possibilidades intermináveis de na leitura os expandirmos, nesse jogo de infinitos em que actuam as teias intertextuais e os múltiplos códigos implicados, o leitor procurará ser um receptor activo dos feixes que o estimulam, num atento processo construtivo em que se jogará o olhar da precisão e os sentidos da intimidade (lento convívio de amoroso). Ao apresentar a distinção entre *interpretação* e *uso*, Umberto Eco propõe a intervenção de um olhar vigilante: não se pretende ler o texto “a fim de arranjar inspiração para as [...] próprias meditações”, mas respeitar “o seu pano de fundo cultural e linguístico” (in Collini, 1993: 64). As reflexões de Eco devem ser entendidas em função de uma perspectiva que dinamicamente reavalia a repercussão dos efeitos fáceis do seu famoso texto *A Obra Aberta*. Daí as cautelas quanto a essa necessidade de delimitação que se lhe impõe face àquilo que é cabível na interpretação e ao que nela não é sustentável. O estudioso destaca as dificuldades suscitadas por uma tal tarefa — uma vez que em certas leituras se tornam “muito frágeis os limites entre a interpretação e o uso” (Eco, 1992: 119) — para avançar no sentido de uma necessidade de princípios; no fundo, parece estar em causa uma clara demarcação face às teorias desconstrucionistas: “No processo de semiose ilimitada é possível ir de qualquer nó a qualquer outro nó, mas as passagens são controladas por regras de conexão que a nossa história cultural de qualquer maneira legitimou” (*id.*, 120).

Impôs-se, na presente leitura, uma consciência ordenadora, digamos um “momento estrutural”¹⁰ ditado pelo próprio plano (linha arquitectónica de uma busca orientada). Pensamos que o trabalho de Ingarden, em concreto *A obra de arte literária*, oferece um excelente enquadramento de leitura no dimensionar do “momento estrutural” da obra, que, na sua perspectiva, pressupõe uma articulação harmoniosa da heterogeneidade dos estratos considerados (Ingarden, 1973). Importa considerar o efeito delimitador no modo como actua sobretudo no eixo da leitura. O que pede essa delimitação é justamente o mapa de leitura que se vai tentar compor. Não se negará, contudo, a aleatoriedade que porventura venha a surgir na apresentação dos trânsitos, porque, apesar da tentativa de cartografar, fica afastada a intenção de procura de um sentido global sem resíduos. A opção por uma

¹⁰ “O momento estrutural, o momento de concentração no código em si mesmo não pode ser evitado, e a literatura engendra necessariamente o seu próprio formalismo” (de Man, 1989b: 24).

leitura englobante não pretende sublinhar uma totalização apoiada num eixo linear e determinístico. Ainda assim, e se bem que a leitura não possa ser autoritariamente delimitada, a perspectiva de abertura não obsta a que se proceda a um rigoroso trabalho de descrição e análise. Por exemplo, no que toca à busca das recorrências, não se pretendendo um trabalho baseado em exaustividades inventariantes, a análise não pode deixar de se fundamentar no impacto das repetições. Reportando-se ao papel do leitor e do próprio texto na construção de um sentido, de uma interpretação plausível, Umberto Eco, em “Sobreinterpretação dos textos”, põe em destaque a pertinência da “isotopia semântica relevante” (*in* Collini, 1993: 58) como factor fundamental na busca de uma coerência textual fundamentadora da própria interpretação. Com todos os cuidados face aos excessos e extrapolações interpretativas, lembra que “as apostas na isotopia são por certo um bom critério de interpretação, mas só enquanto as isotopias não se tornam demasiado genéricas”. Há, com efeito, erros que podem decorrer de uma estéril acumulação de linhas isotópicas, dada a evidência de que o menos dito é muitas vezes o mais importante. Precisamente para evitar a vaguidão do impressionismo, importa o recurso a um conjunto de instrumentos, conceitos e métodos de matriz estruturalista. Não podemos deixar de reconhecer, contudo, o influxo dos ensinamentos derridiano e demaniano — “O formalismo [...] só pode produzir uma estilística (ou uma poética) e não uma hermenêutica da literatura, e permanece deficiente ao tentar explicar a relação entre estas duas abordagens” (Man, 1989: 53). Ter-se-á em mente que qualquer leitura que se faça será sempre uma leitura diferida; por mais tentativas no sentido de ultrapassagem do excesso que a obra de arte em si comporta, a leitura irá deparar com novas resistências, advindas da própria inultrapassável demasia. Nenhuma interpretação exclui ou suplanta outra. O muito apontado lugar do inquietante fascínio que certas obras exercem nos leitores, conduzindo ao emudecimento no momento de sobre elas falar, não será também um lugar de fuga? Não se pretende sancionar para esta leitura qualquer sorte de paralisia a que o referido efeito-Lispector poderia induzir, mas sim o lugar da fascinante obsessão.

A radical impossibilidade de uma compreensão sem suturas em relação a qualquer obra libertá-la-á da tirania das interpretações por parte de quem dela se pretenda apropriar. Fora de questão está, assim, a pretensão de atribuir ao texto uma leitura que lhe imponha um dado sentido (a verdade do texto). Entenda-se, por conseguinte, a “leitura” como uma hipótese sobre os sentidos nos quais o texto pode ser tomado, sendo esta hipótese sustentada por razões do domínio retórico. O nosso desejo é o de apresentar um contributo, entre tantos, que leve à compreensão da obra de Clarice Lispector e que, sendo uma reflexão sobre os textos da autora, sobre a sua poética, nos conduza até uma reflexão que possa ser entendida mais amplamente como exemplo de *um percurso* no universo literário. Procurar-se-á

mostrar como os domínios tratados na obra se apresentam, de uma forma espantosa, conduzindo aos limites do ser e da existência, e como a apresentação de minúsculos ou incomensuráveis lugares passa quase sempre por aquilo que talvez só o literário diga tão tocantemente e que reflecte o eterno acto de procura pela palavra: o informe, o inominável.

A nossa tarefa de intérpretes reconhece-se devedora do princípio inscrito na expressão intituladora demaniana que faz coexistir a “visão” e a “cegueira” (cf. Man, 1989c). Numa adequação a um projecto enunciado por Clarice, entenda-se mesmo a cegueira como um dado indispensável na experiência estética, na aproximação a uma obra que recusa as formas mais estritamente racionalizadoras de compreensão. Tendo em conta os buracos, as aporias da interpretação, procurar-se-á trazer para o interior da leitura um pressuposto apropriado ao próprio texto lido: uma das lições que mais prontamente retiramos da obra está contida em termos mais ou menos directos que dizem, como os da frase emblemática de *A Maçã no Escuro*, que “ser cego é ter visão contínua”. A figura da cegueira aparece colada aos comportamentos das personagens, cujo desempenho pode ser traduzido pelo leitor em traços figurativos: ser cego, não ver, não compreender, é afinal a forma de ver, a forma de compreender (cf. capítulo III – “A Noite da Escrita”); o que uma coisa quer dizer não é o que ela diz, mas sim outra coisa. A cegueira ocorre preenchendo uma certa tópica do conhecimento que na obra se actualiza: a via do oposto pela afirmação do despoder, pela desrazão, pela deslocação do eixo do paradigma racionalista. Releva-se também a mais correntia tópica da cegueira apoiada no exemplo empírico que destaca a acuidade dos outros sentidos: ser cego é um (outro) modo de sentir (ser) mais.

2.1. Trânsitos

O trânsito da investigação partiu de um aturado conhecimento da bibliografia crítica sobre a autora ¹¹ para a procura de uma perspectiva diferenciadora que se demarcasse desse vasto conjunto de estudos onde preva-

¹¹ Lembre-se como a fortuna crítica de Clarice Lispector oscila, numa primeira fase, entre a exaltação do reconhecimento (cf. capítulo I – “O texto sitiado”) e as hesitações de uma reserva matizada (recorde-se aqui Álvaro Lins e Milliet em relação aos primeiros romances; Wilson Martins relativamente ao romance *A Maçã no Escuro*; Costa Lima que coloca reticências aos romances até *A Paixão segundo G.H.*, sendo este, para o crítico, um livro excepcional; Assis Brasil, sempre laudatório, que vai apresentar algumas reservas ao romance louvado por Lima...). Progressivamente, vai-se consolidando o nome na cena literária e após a morte da autora, a partir dos anos 80, o reconhecimento passa a ser encarado no vasto horizonte da consensualidade das consagrações.

lecem, num primeiro momento, as críticas de recorte existencialista e, mais recentemente, os estudos de pendor feminista.

A procura de um conhecimento aprofundado da obra de Clarice Lispector levou a que se lançasse a um olhar exaustivo sobre o *corpus* em questão, olhar englobante que incidiu sobre a totalidade da sua produção literária (romances, contos, crónicas e outros textos). A abrangência da focagem pretendida implicou ainda que fosse tida em conta alguma documentação menos conhecida (cartas, notas esparsas, entrevistas, etc.), integrante do arquivo da escritora ou pesquisada em outras fontes ¹².

A opção metodológica por um olhar englobante (que incida sobre a totalidade de uma obra) impõe a necessidade de traçar um itinerário, ou proceder a uma transcrição, no sentido em que se supõe que ele se encontra definido no interior dessa mesma obra. Um trajecto é sempre a projecção de olhares interpretativos; porventura, uma linha encontrada a partir desses olhares, que não deixam de se refractar uns nos outros, poderia conduzir a um provável eixo arquetípico do qual se diria ser o mais justo, o que mais próximo se encontraria do itinerário "ditado" pela obra. Mesmo quando os próprios autores tentam apresentar marcos orientadores, essa orientação não deixará de ser entrevista como mais um (privilegiado?) entre outros olhares que sobre ela incidem.

Há uma questão que se coloca: em que medida é que o itinerário de leitura que define e sustenta a arquitectura do texto crítico vai condicionar aquilo que se aponta como o itinerário da obra? No caso de Clarice, a própria obra suscita algumas dificuldades de ordenação (de sistematização interpretativa e arrumação em casas de cronologia) que decorrem sobretudo do seu entendimento como um lugar de experimentação contínua. A obra parece levar bastante longe a figura mesma do ensaio, da procura (termo que é, aliás, recorrente no interior dos textos). Uma das primeiras impressões de conjunto prende-se com a evidência desse carácter experimental (procuram-se, de livro para livro, novos procedimentos, novos meios de construção). Por conseguinte, a arrumação proposta na leitura crítica deverá sempre considerar-se provisória.

Por exemplo, na proposição de uma síntese, poder-se-ia colocar *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969) ao lado de *A Cidade Sitiada* (1948) como livros determinantes de fases decisivas de transição, assinando-se o facto de, no momento em que escreveu aquele, se cumprir para a autora algo similar ao que, no início da sua carreira, representou a escrita de *A Cidade Sitiada*. Reflectindo sinais de crise, esses livros tateiam um

¹² Como seja o caso dos manuscritos anexos in Varin, 1986, das cartas pertencentes ao arquivo de outros escritores, dos textos de Clarice Lispector pesquisados em diversos jornais e revistas, etc.

caminho novo, embora não se possa dizer que sejam dos mais representativos da escrita clariciana. Destas duas obras afirmar-se-ia que apresentam o fim de uma fase e o início de outra. Os grandes saltos na cronologia, podendo não ser representativos de nenhum trânsito assinalável, são-no com toda a certeza em alguns casos, como acontece sobretudo em fases de grande produtividade e nos inícios da afirmação do nome. Com efeito, assim deverá ser interpretada a pausa (espaço de reflexão e amadurecimento) que medeia entre a saída do livro de 1948, e a do seguinte romance, *A Maçã no Escuro*, publicado somente em 1961 (ainda que apontando no fim, como data de conclusão, o ano de 1956), o qual como que será continuado, ou terá, digamos, a máxima concretização em *A Paixão segundo G.H.* (1964)¹³. Pense-se, todavia, no lugar de exceção que este romance vai ocupar no itinerário da autora. Momentos tão fortes no conjunto da obra fazem com que, sob diversos focos, esses tempos se imponham, sustentando argumentações de diversa índole que com facilidade podem pôr em causa as “arrumações” no âmbito da história literária. Temos então livros que, sob todos os ângulos, sempre aparecerão como desencadeadores de qualquer coisa (princípio de qualquer transição) e que também podem ser entrevistados como fecho de um determinado ciclo.

Lembre-se ainda como a visão global de uma obra pode ser conseguida a partir da experiência de leitura de um livro e por ela condicionada, o que, naturalmente, comporta implicações interessantes do ponto de vista do itinerário desenhado na obra. Na introdução ao seu livro *A Barata e a Crisálida*, falando de sua “experiência de leitura” de *A Paixão segundo G.H.*, Solange Ribeiro de Oliveira afirma que este livro “ocupa na obra um importante lugar de transição” (Oliveira, 1985: 4). Trata-se, na sua opinião, de um livro que, por um lado, “resume e explicita os temas dos anteriores”; por outro lado, “antecipam-se nele as grandes linhas mestras dos romances

¹³ De igual modo se pode dizer, em relação à crise e à procura de um caminho em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), que este romance nasce de uma diferença fortemente marcada em relação ao romance anterior. Alguns críticos não deixam de apresentar um sentimento de decepção inevitável perante o ofuscamento provocado pelo impacto do anterior, *A Paixão segundo G.H.*, que constituiu uma extraordinária presença diferenciadora não só na literatura de Clarice como na literatura brasileira. O que na produção da autora viesse a seguir correria os riscos da comparação e do desapontamento. Na época, uma das críticas publicadas em *O Estado de São Paulo* (6 de Setembro de 1969) por Luís Corrêa de Araújo, depois de referir a força arrasadora de *A Paixão* [...], diz o seguinte: “Após um livro-ápice como esse, a nossa tendência é de admitir apenas o silêncio, ao menos um longo silêncio até um novo livro. Talvez por isto, por não nos encontrarmos ainda refeitos dessa passagem pelo túnel intrincado, o vórtice da palavra, em ‘G.H.’, nos sentimos um pouco (ou bastante) lesados pelo último romance de Clarice Lispector, este *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*”. Parecia ser a excepcionalidade do livro o que estava em causa e que levava a que este fosse perspectivado como um termo *ad quem*.

subsequentes". Atente-se na questão que começa por se levantar relativamente às ordenações sistematizadoras, naquilo que nelas pode haver de clarificador, mas, ao mesmo tempo, na dúvida que aí mesmo se insinua. No interior de conjuntos conformados por obras como as de Clarice Lispector, em incessantes buscas e experimentações, não poderá qualquer livro aí ser encarado como lugar de transição para o que a seguir sempre se revelará marcado pela diferença?

Procuraremos, na nossa leitura, enquadrar as possíveis demarcações encontradas para o itinerário da obra clariciana em função de um fundo narrativo que se impôs ao trajecto de leitura. Imposição que talvez decorra de um desejo de coerência, ou simplesmente de uma ilusão que, segundo Hillis Miller, ao falar da obra de Paul de Man, é "gerada pelo hábito inveterado do leitor de criar uma história consistente a partir daquilo que de fato pode ser apenas uma série caótica" (Miller, 1995: 94). A leitura faz narrativa, devém narrativa; os propósitos perseguidos no nosso plano (a própria argumentação) são, por conseguinte, sustentados pela procura de uma "lógica narrativa". O fundo narrativo espelharia uma linha que pretenderíamos encontrar na própria obra: a história da "experiência literária". Aí se inscreveria o nosso impulso como história também. História de uma não-história: a experiência da escrita. O esboço (hipótese) de narrativa surge, pois, de uma estratégia retórica que visa uma dada justificação para uma percepção inicialmente surgida: era necessário encontrar as razões (os argumentos) que viessem confirmar ou infirmar a tese que assim se foi construindo — a sua arquitectura passará a ser o suporte mais visível da ideia de percurso que a atravessa e lhe dá corpo. Releve-se o trânsito da percepção que sustenta a arquitectura: das figuras (da escrita) caminha-se até à revelação (do nome).

Desde o primeiro romance de Clarice que deparamos com a manifestação mais ou menos visível de incessantes linhas de fuga. No capítulo "O Banho", no episódio do livro roubado (60), Joana diz à tia que só roubou porque quis roubar, que não havia nisso mal nenhum. Desconcertada, a tia pergunta-lhe quando é que havia mal, ao que Joana responde: "Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste". A não separabilidade entre bondade e maldade, entre tristeza e alegria constitui um dos mais notáveis exemplos da afirmação da fuga. Poder-se-iam arrolar exemplos interminavelmente; da mãe de Joana, evocada no capítulo 3 da primeira parte, é dito: "nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa...". No que se relata daqui para a frente e no resto da obra, continuará a encontrar-se o desconcerto: a toda a sorte de dualismos e de rígidas divisões sobrepõem-se as infinitas marcas da desarrumação.

Terá sido Eduardo Prado Coelho quem primeiro chamou a atenção para um facto: *é preciso não esquecer que Clarice é deleuziana*. Foi-o sugere-

rindo quando convocou o pensamento do filósofo nos artigos que dedicou à escritora brasileira (Coelho, 1988); e também nas citações de Clarice que foi trazendo para um diálogo com o seu texto, onde o nome de Gilles Deleuze se adivinhava na entrelinha (cf. Coelho, 1982) — a ficcionista brasileira aparecia aí ao lado de Marguerite Duras, de Herberto Helder ou Bernardo Soares (em ligação a suportes teóricos). Prado Coelho foi-o igualmente afirmando noutros lugares, sempre de um modo mais ou menos rarefeito, em chamadas de atenção que líamos numa ou noutra crónica. A opinião forte chega-nos, por exemplo, em crónica sobre Deleuze, acerca do modo de pensar a “imanência pura”, aquilo que foi toda a obra do filósofo. Clarice é aqui “a mais deleuziana das escritoras”¹⁴. Pode dizer-se que é porque faz filosofia sem mediações que ela é deleuziana.

Os textos do filósofo acompanharam quase a par o caminho que se foi percorrendo à volta da obra da escritora brasileira. E se não se pode falar de uma leitura estritamente deleuziana, não se pretende, contudo, que o seu nome apareça como mero amparo de citação, espécie de suporte ilustrativo dos aspectos tratados na literatura de Clarice Lispector. Surge assim o propósito de articular os conceitos deleuzianos aqui convocados com princípios teóricos sedimentados no âmbito da poética e da retórica, na busca de uma conjugação operatória que auxilie na leitura da obra clariciana. Assinale-se, pois, o nível da apropriação de conceitos como *devir*, *rizoma*, *multiplicidades*, *linhas de fuga*, *desterritorialização* ou *dobra*. As adequações levam a que se tenha perspectivado um congenial encontro de conceitos deleuzianos no interior da própria obra clariciana. Sobre a “filosofia” que aqui se encontra, pode dizer-se que a situação é muito próxima daquilo sobre que Deleuze reflecte a propósito do cinema: a filosofia “não pré-existe feita num céu pré-fabricado”, a teoria filosófica vai acontecendo, “é ela mesma uma prática tanto quanto o seu objecto” (Deleuze, 1985: 365). É assim que aparecem os conceitos propostos por Deleuze e por este e Guattari, intersectando-se com os contos e os romances de Clarice Lispector. Talvez se possa então dizer que Deleuze escreveu com Clarice (à semelhança do que afirmou um dia José Gil numa leitura de Pessoa: que este fora leitor de Deleuze; Gil, s/d: 71). Assim acontece com páginas que falam do animal

¹⁴ «Esta corrente de consciência a-subjectiva, pré-reflexiva e impessoal (a que liga, numa irresistível atracção, a protagonista de *A Paixão segundo G.H.* à barata morta — porque Clarice Lispector é a mais deleuziana das escritoras) é anterior a tudo, mas não é transcendente: “a transcendência é sempre um produto da imanência”» (“Deleuze, uma vida”, *Público*, 7 de Outubro de 1995).

Lembre-se ainda aqui uma tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1989, sob a orientação de Eduardo Prado Coelho. Trata-se de *Estudo de Clarice Lispector*, um trabalho de Maria da Conceição Caleiro que também convoca o pensamento do filósofo francês.

(como em *Água Viva*, p. 53 e ss.), onde tão profundamente coincidente irrompe o conceito de *devenir-animal*. A propósito dessa surpreendente adequação, tenha-se em mente, por exemplo, algumas passagens de *A Maçã no Escuro* em que se fala de direcção de fuga (vd. p. 207). Justamente a fuga configura uma das linhas temáticas mais explicitadas no romance: a personagem é apresentada, desde o início, em retirada; aqui justamente poderíamos encontrar uma equipolência entre a expressão que Lispector emprega, para reforçar uma tematização, e um dos mais operantes conceitos deleuzianos (as *linhas de fuga*), isto porque a fuga tem em si múltiplas implicações que se instauram no texto a um nível que se justapõe ao do conceito de Deleuze.

Há uma frase de Gilles Deleuze (em entrevista, falando do seu método, da sua escrita) que, pela metáfora introduzida, se adequa ao que melhor se pode dizer do texto de Clarice, e particularmente da poética implícita que é “O Ovo e a Galinha”. Diz o filósofo francês: “A mim, interessa-me que uma página fuja em todas as direcções, mas que, no entanto, esteja bem fechada sobre si própria como um ovo. E além disso, que haja retenções, ressonâncias, precipitações e muitas larvas num livro” (Deleuze, 1990: 25). O que a frase contém e que se pode ajustar ao emblemático texto de Clarice (onde um extraordinário sentido de adequação se manifesta: o ovo é o texto) reenvia para o plano das decodificações do sentido fabular. Também formalmente o texto clariciano se adequa à proposição apresentada por Deleuze — pleno de linhas de fuga e, no entanto, fechado. Poder-se-ia partir daquilo que tão próximo estaria das lapidares asserções proclamadas pelos *New Critics* (*fechado sobre si como um ovo*) para sustentar uma leitura imanentista. Contudo, o exemplo deleuziano distancia-se muito claramente de tal enfoque, esquivando-se, como se vê, da concepção que funcionalmente faz encaixar com perfeição as peças umas nas outras (como “uma urna bem acabada”, como “um animal”).

O entendimento das coisas, o que pode levar ao conhecimento, processa-se quase sempre pelos movimentos de recuo e de hesitação, pelo que escapa. Lembre-se o muito que se tem escrito sobre o facto de genologicamente a obra da escritora brasileira se situar em zonas fronteiriças, podendo toda ela ser perspectivada nessa clave: entre o texto narrativo (armadura), o texto lírico (os *flashes*) e o texto ensaístico ou filosófico (as curvas, as circunvoluções)¹⁵. A seguir ao livro *A Paixão segundo G.H.* passarão a encontrar-se explicitadas intermitentes reflexões sobre o escrever.

¹⁵ “Não sou escritora engajada, não há na minha obra mensagem. Muita gente já disse que cumprio o ofício de poeta, fazendo prosa. Estou convencida que quem o disse enganou-se. Nem eu própria sei como situar-me. Só posso ser entendida pela leitura de meus livros” (*O Globo*, 02.07.69 — “Clarice, um diálogo quase impossível”).

Vejam-se ainda breves exemplos de outra espantosa e emblemática proximidade entre a configuração dos conceitos deleuzianos e o modo de a escrita de Lispector os corroborar ou apresentar. Lembre-se, neste intróito, o conceito de rizoma, que, associado às *linhas de fuga* e à *dobra*, pode funcionar paradigmaticamente numa apresentação da escrita clariciana. Em passagem escrita à mão nas costas de uma das folhas do dactiloscrito "Objeto Gritante" (fl. 10), no enredamento de uma grafia desordenada, lê-se o seguinte: "O impulso erótico das entranhas se liga ao erotismo das raízes retorcidas das árvores. É a força enraizada do desejo. Minha truculência. Monstruosas vísceras e quentes lavas de lama ardente". É assim a escrita de Lispector. Em *Água Viva*, livro que resultou da depuração de "Objeto Gritante", um texto que pode servir, todo ele, para mostrar como estamos perante uma escrita rizomática, também encontramos reenvios que tematicamente sublinham essa energia tensional. Mesmo quando as raízes aparecem, não se propõe nelas o enraizamento, mas o contrário: o infinito entrelaçar, o enovelamento. Dir-se-á que se procura escrever como se se arrancassem raízes, o que pode equivaler a uma reversão: a torná-las aéreas, a mostrar como devêm rizoma: "Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnisais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amén: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação" (AV, 24).

2.2. Ritmos

Se o encontro com qualquer livro pode implicar um regime de velocidades de leitura, mais ou menos profícuo do ponto de vista do trabalho interpretativo, essa implicação revela-se sobretudo actuante no domínio dos textos narrativos. Michel Raimond chama a atenção para a importância desses ritmos na leitura do romance, assinalando que tais mudanças tanto se podem ficar a dever ao capricho do leitor, como à necessidade de adaptação aos próprios "movimentos do texto". E lembra o exemplo de Gilles Deleuze que "pedia um dia aos leitores de um romance que mudassem com frequência a velocidade da leitura" (Raimond, 1988: 6). Assim se deslizará sobre as páginas do livro para se cair de súbito num dado momento revelador. Procuraremos ir ao encontro do ritmo textual clariciano (cf. capítulo VI – "O texto exposto"), mas procuraremos igualmente aplicar ao nosso texto (à nossa focagem) uma intencional diversidade rítmica. O ponto de partida é o das lentidões fundamentais que toda a obra suscita. Milan Kundera, falando de *Os Sonâmbulos* de Herman Broch, afirmava que "é preciso

ler com atenção, devagar” este livro. O romancista checo impunha a si um regime de leitura que o fizesse “parar nas acções tão ilógicas quanto compreensíveis para se descobrir uma *ordem* escondida, subterrânea, na qual se baseiam as decisões de um Pasenow, de um Rusena, de um Esch...” (Kundera, 1988: 78). Em relação à leitura de Clarice, impusemo-nos algo semelhante, de certa maneira próximo também daquilo a que Eduardo Prado Coelho chamou, a propósito de Maria Gabriela Llansol, uma “leitura-com-lápis”, um devir-escrita do sujeito leitor que ocorre na lentidão dos ritmos (Coelho, 1992: 18). Dessa determinação resultarão no nosso texto alguns movimentos que revelam explicitamente o trânsito de um acompanhamento paulatino, como se poderá observar no capítulo terceiro (“A noite da escrita”), numa tentativa de apresentar, por meio das personagens protagonistas, o trajecto desenvolvido pelos romances na linha do tempo.

Importa considerar igualmente as direcções que se apresentam na leitura como consequência dos próprios ritmos do texto em análise. Velocidades diversas determinarão diferentes visões: as panorâmicas ou outro tipo de perspectivas, como aquelas que podem ser classificadas com a ajuda da linguagem cinematográfica (e a que Deleuze recorre com frequência) — o *travelling*, o corte, o grande plano... Recorde-se, por exemplo, a importância dos cortes operados que, pela concentração de perspectiva, possibilitam igualmente uma visão amplificadora tendente à sistematização. Muito haverá também a dizer sobre o texto que se desenha no traço descontínuo. O fragmento é incorporado à irreversibilidade totalitária do livro; no entanto, o livro pode ser lido de acordo com esse fragmentarismo que obriga o leitor a parar e a acompanhar o texto em função das paragens. Procurar-se-á dar conta dos deslocamentos, das disritmias, dos solavancos; daí a escolha de alguns exemplos disruptivos e a observação daquilo que trazem à cena: o que o texto desloca ou o que nele se desloca. Fomos tendo cada vez mais consciência da necessidade de defender uma perspectiva de leitura que visasse uma adequação ao texto lido. É assim que procuraremos apanhar o ritmo do texto e entrar nele, para depois, saídos no lugar próprio, dele falarmos e podermos, então, aceder à interpretação.

3. Figurações

Desde o momento em que a nossa experiência toma a forma de figuras, tudo se torna figura. A figura não é pois uma nova grandeza, que fosse necessário, para além das já conhecidas, descobrir; ao invés, o mundo, a partir de uma nova maneira de abrir os olhos, aparece como um palco das figuras e das relações entre elas.

ERNST JÜNGER

O paradigma de todos os textos consiste numa figura (ou sistema de figuras) e sua desconstrução. Mas como esse modelo não pode ser encerrado numa leitura definitiva, ele engendra, por sua vez, uma sobreposição figural suplementar, que narra a ilegibilidade da narração anterior.

PAUL DE MAN

Qualquer leitura que pretenda delinear uma trajectória na obra de Clarice Lispector e nela encontrar linhas de coerência deve justamente começar por se deter no primeiro livro. Com efeito, como tem sido muito repetido, o extraordinário impacto anunciador do romance de 1943 deixava adivinhar um dado fulcral: embrionariamente aí se encontrava tudo o que de marcante viria a singularizar a obra da escritora. Assim acontece com aquilo a que chamamos *figuras da escrita*, sobretudo pela força das imagens que aí irrompem. O grande quadro de referência do entendimento do livro como metáfora do mundo está presente desde as primeiras páginas de *Perto do Coração Selvagem*. A protagonista, quando criança, brinca com os livros, tornando-os figuras animadas, comparando-os a seres que compõem um triângulo familiar: marido, mulher, filhos. É a partir das cores que o jogo se constrói (pode dizer-se que as distinções categoriais são propiciadas pelas diferenças cromáticas), estendendo-se depois às palavras questionadas na sua repetição em voz alta:

Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. 'Nunca' é homem ou mulher? Por que 'nunca' não é filho nem filha? E 'sim'? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca? (23)

É em função de um jogo com o significante — e enfatize-se nesse jogo a incidência no *ler* e no *ser* (“Guria, guria, muria, leria, seria...”, 34) —, é justamente a partir dos sons que, no capítulo seguinte, o segundo do livro,

se avança para um modelo que vem do interior desses mesmos livros com que a menina brinca. É aos livros que Joana vai buscar um exemplo modelar para o seu futuro, pois que o seu universo é claramente moldado em função das leituras (“— Quanto ao tudo ela não tem a menor idéia, declarava o pai, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói...”, 34). São muito vastas as implicações gnosiológicas da metáfora do mundo como livro, estendendo-se mesmo ao domínio das relações humanas e afectivas. Já adulta, ocorre à personagem central uma lembrança da sua infância que actualiza um modelo inspirado na configuração e organização do dicionário:

Também ligar-se-ia a ele resumindo-lhe sua vontade de fugir quando se via entre homens e mulheres risonhos e ela própria não sabia como colocar-se entre eles e provar seu corpo. Ou talvez estivesse errada e a confissão não os aproximasse. Do mesmo modo por que em pequena imaginava que, se pudesse contar a alguém o ‘mistério do dicionário’, ligar-se-ia para sempre a esse alguém... Assim: depois do i era inútil procurar o i ... Até o l, as letras eram camaradas, esparsas como feijão espalhado sobre a mesa da cozinha. Mas depois do l, elas se precipitavam sérias, compactas e nunca se poderia achar por exemplo uma letra fácil como a entre elas. Sorriu, descerrou os olhos aos poucos e agora tranqüila, enfraquecida, já podia enxergá-lo friamente. (198-199)

Se bem que a figura do escritor não compareça neste primeiro livro, como não comparece nos outros livros da primeira grande fase da obra de Clarice, convém lembrar o destaque que é atribuído ao ritual da escrita (ainda que escrita de textos técnicos, trabalhos de Direito). Lê-se no início do capítulo intitulado “A pequena família”, o terceiro da segunda parte do romance: “Antes de começar a escrever, Otávio ordenava os papéis sobre a mesa minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. Gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança” (133). Também no primeiro capítulo deste segundo bloco vamos encontrar Otávio envolvido na tarefa da escrita, tendo justamente nas mãos um livro de Direito Público. Aliás, o capítulo, intitulado “O casamento”, que se constrói a partir do ponto de vista de Joana, das suas impressões e sensações, organiza-se estruturalmente com base numa alternância entre a catadupa das sensações, devaneios ou sonhos da protagonista e o quadro da realidade marcado pela presença do marido preparando-se para o referido ritual. O início de capítulo apresenta um *flash*, uma lembrança fortemente marcada pelo pendor imagético que, em princípio, se relaciona com o casamento: dir-se-á que se trata da cena de uma cerimónia vista do cimo de uma escadaria (o lugar da noiva). O discurso modalizante introduz a cena reenviando-a para a esfera do devaneio (o mundo da invenção, da ficcionalidade): “Não sabia se alguma vez estivera no alto de uma escada, olhando para baixo, para muita gente ocupada,

vestida de cetim, com grandes leques. Muito provável mesmo que nunca tivesse vivido aquilo. Os leques, por exemplo, não tinham consistência na sua memória" (119). Mais à frente vai dizer-se: "Absurdo. Era pois mentira" (*ibid.*). O que dissolve a verdade possível da cena? O que desrealiza a consistência verosímil da lembrança? Justamente a sensação figurando a escrita. As palavras como que devoram as imagens. Como se se traduzisse a sensação que está na origem do acto da escrita: da imagem à palavra. A imagem do leque é desfocada, torna-se mancha que, por seu turno, devém palavra:

*Se queria pensar neles não via na realidade leques, porém manchas brilhantes nadando de um lado para outro entre palavras em francês, sussurradas com cuidado por lábios juntos, para frente assim como um beijo enviado de longe. O leque principiava como leque e terminava com as palavras em francês. (*ibid.*)*

Ainda que o ponto de partida seja o modo como a palavra é pronunciada e como visualmente é captada, a cena, em seu estilhaçamento, figura bem os procedimentos da escrita clariciana. É aqui que encontramos a poética implícita, e não nas referências explícitas ao universo do livro e ao acto de escrever. A lembrança-devaneio sem ancoradouro para o existido importa sobretudo pela desfocagem e pela dominância de constelações imagético-sinestésicas de palavras fulgurantes. Posteriormente, a verdade (realidade) do casamento interpõe-se, Joana escapa de imediato através de "uma lembrança tão gratuita, tão livre, até imaginada...". E tem "saudades da sensação, necessidade de sentir de novo" (123). Joana baseia-se (baseia o seu trajecto) na afirmação incondicional da sua energia. Sabe que o casamento tem que acabar, e vemos o seu devaneio ser projectado em termos que figuram a escrita: "As coisas principais assaltavam-na em quaisquer momentos, também nos vazios, enchendo-os de significados" (126). Leia-se aqui a tópica do intervalo que aparece figurada de um modo notável na primeira parte do romance, quando, a dado momento, se fala da distância que nasce entre as personagens. Para essa distância, que surge onde poderia haver um diálogo, há a frase solta, simplesmente. Em relação ao que diz Joana, fala-se em "intervalo" (42). O termo não é um comum designativo para a esfera das relações humanas. Está, antes, mais próximo do que parece ser um universo modelizado a partir de uma matriz que é a da própria escrita:

Como se ela tivesse jogado uma brasa ao marido, a frase pulava de um lado para o outro, escapulia-lhe das mãos até que ela se livrasse dela com outra frase, fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo: está chovendo, estou com fome, o dia está belo. Talvez porque ela não soubesse brincar. Mas ela o amava, àquele seu jeito de apanhar gravetos. (43)

Este capítulo (o 4.º da primeira parte) termina com a passagem da noite para a madrugada. Do momento de todas as germinações, transita-se para a hora do nascer das coisas, para o renovar das coisas saindo das sombras, como acontece com a escrita. Uma homologia entre o crescer da personagem (num romance que pode ser lido como *Bildungsroman*) e a formação da obra também é, em nossa opinião, perfeitamente sustentável.

E importa considerar uma cena primordial num dos mais emblemáticos capítulos do livro: "O banho". Trata-se de um capítulo que apresenta a justaposição de vários quadros facilmente intituláveis ("o roubo", "a escuta", "a fuga", "a outra", "sozinha...", "o jantar"), sequências que, de certo modo, se sucedem em função da emergência de um núcleo, um centro — a passagem que dá o nome ao capítulo. Depois do banho, vislumbrar-se-á um avanço na narrativa que se faz acompanhar também de um visível crescimento da personagem principal. Aquando do banho, na mornidão ambiente propiciadora de gestações, um murmúrio é descrito em termos similares aos do nascimento da escrita: "Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas" (77). É na noite que surge o desejo ou pedido — ter a "massa desses seres que se guardam atrás da chuva". Leia-se aqui uma equivalência à espessura nocturna que encontraremos em toda a escrita de Clarice. Assinale-se ainda, em relação a este remate de capítulo, o reenvio feito à "inspiração": um estado epifânico de "felicidade asfíxiante". Mas o desejo formulado é o de ir mais longe, de possuir a coisa ou, mais do que isso, de ser a própria coisa, de ser estrela. Da palavra que "estala entre os dentes" aos "estilhaços frágeis", podemos encontrar ainda, nesse trânsito, uma homologia com a escrita estilhaçada — como céu estrelado:

Estrelas, estrelas, zero. A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis. Porque não vem a chuva dentro de mim, eu quero ser estrela. Purificai-me um pouco e terei a massa desses seres que se guardam atrás da chuva. Nesse momento minha inspiração dói em todo o meu corpo. Mais um instante e ela precisará ser mais do que uma inspiração. E em vez dessa felicidade asfíxiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa — e ser realmente uma estrela. (78-79)

Poder-se-ia interpretar o desejo da protagonista como o desejo de ser a própria matéria da escrita. A flutuação, a leveza, a capacidade de transpor os espaços (emergir-mergulhar-emergir) suscitam poderosamente a identificação — na atmosfera difusa de pendor onírico instaurar-se-ia o universo sem limites: "A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas" (79). Na descrição que se segue, o ilimitado tem, por um lado, o efeito de reproduzir a ambiência própria dos sonhos — a transposição dos espaços, a flutuação para além das nuvens (veja-se como a gradação serve tão perfeitamente a apresentação desse estado). Por

outro lado, suscita a leitura figurativa: nas “terras ainda não possíveis”, não imaginadas, o que está em causa é o que ainda não foi expresso, é o potencial capital criador. O alargamento dos espaços, as realidades dissolvidas, a percepção do caótico (em imagens), os *flashes* dominados pela intermitência (luz/sombra) e pelo domínio da sensação, todos estes elementos recorrentes nas cenas acima apresentadas constituem traços que confluem numa mesma visão do mundo contida na obra da autora.

A escrita de Clarice Lispector espelha a fundação de um universo que é sobretudo um profuso acumular de sensações, de impressões, de estados interiores. Pode ler-se o conjunto dos seus primeiros livros como um processo de representação figurativa da própria escrita. Para tal é utilizada uma forma de concretização por figuras: um modo de tornar visível ocultando ao mesmo tempo. Ver-se-á então como funciona a oposição fora/dentro na sua obra. O fora (a captação das coisas) faz-se equiparar sempre a um dentro que, em última instância, equivale à escrita — tudo se encaminha para um de-dentro absoluto, um devir-escrita.

Procure-se brevemente delinear o âmbito da utilização de termos como *figura*, *figuração*, *figural*, fundamentais para o processo conceptualizador que está na base da reflexão e do trajecto apresentados no presente trabalho. Começemos por Erich Auerbach e pelo seu estudo de 1938 intitulado *Figura*. Interessa trazer para a nossa leitura a reflexão proposta pelo autor para mostrar a amplitude a que o termo conduz, pois, como o autor afirma ao terminar o ensaio, a sua intenção era mostrar como um termo pode “adaptar-se a uma situação histórica e engendrar estruturas que permanecerão efectivas durante vários séculos” (87). Este trabalho contribui decisivamente para situar a *questão da figura*, que se revelará tão vasta quanto essencial em função da abertura semântica que pressupõe. Nas primeiras linhas é enunciado o desejo de dar conta da vida do vocábulo no modo como ele entra na língua latina; procurando assinalar as primeiras ocorrências detectadas (no caso, em Terêncio), o estudioso pretende mostrar como a palavra, provinda de uma raiz que na origem significa “forma plástica”, progressivamente passará a abarcar significações muito mais abrangentes e diferenciadas, sobretudo de pendor abstracto. Assinala-se o facto de a carga abstracta decorrer sobretudo da helenização da cultura romana (12), uma vez que “em filosofia e em retórica o trabalho realizado sobre a língua platonica e aristotélica havia permitido marcar um campo específico” para uma variedade de termos muito diferenciados (*ibid.*). Apesar de o sentido primitivo (forma plástica) não se perder, o que se vê é que o vocábulo *figura* passará gradualmente a indicar “um conceito muito mais geral de forma perceptível, quer ela seja gramatical, retórica, lógica, matemática e mesmo, mais tarde, musical e coreográfica” (13), ou ainda, num uso encontrado pela primeira vez em Lucrécio, de “imagem onírica, de visão, de fantasma” (16). A partir de Cícero, projectar-se-ão definitivamente os sentidos da

amplificação. Afirma Auerbach que, “no essencial”, a contribuição do autor de *Ad Herennium* consiste em ter introduzido e incorporado a *figura* na língua culta e de aí ter posto em destaque o conceito de “forma perceptível” (19). Como muito bem lembra o filólogo, com Cícero, a palavra *figura* “aparece pela primeira vez como um termo técnico de retórica” (20), ainda que sem os contornos especificadores que virá a assumir mais tarde, naquilo que constituirá uma das grandes contribuições para a elaboração do conceito de *figura retórica*, e que atingirá um grau de maior elaboração e acabamento com Quintiliano (25). Neste quadro de síntese, importa lembrar o destaque que, a dada altura, é atribuído aos poetas. São sobretudo os poetas que se interessam pelos efeitos de “sentido flutuante entre modelo e cópia” e, entre estes, é concedida particular atenção a Ovídio, a quem se devem as “fontes mais ricas sobre o uso de *figura* no sentido de forma movente” (21).

Ver-se-á como o espectro amplificador do termo se irá repercutir, na contemporaneidade, numa cultura absolutamente marcada pela figuração, pelo desejo de mostrar, de apresentar (*cf.* Mourão, 1994 e Miranda, 1994), em que o “pensamento por imagens” tem um impacto extraordinário em todos os domínios da criação artística (*cf.* Dorfles, 1988: 48). Entre os contributos decisivos para a perspectiva adoptada no nosso trabalho, refira-se a reflexão de Jean-François Lyotard no livro *Discours, Figure*, que contém no próprio título uma espécie de programa relativamente aos conceitos desenvolvidos no seu interior. No prefácio à edição espanhola, Federico Jiménez Losantos chama precisamente a atenção para a expressividade intituldora que indica uma ultrapassagem do trajecto limitado da linha e da letra, de modo a poder “aceder ao estatuto radicalmente heterogéneo da designação” (Jiménez Losantos, 1979: 10). Na bipolaridade apresentada propõe-se, por conseguinte, uma abertura que coloca em destaque o lugar da *figura*, apontando para um horizonte que implica um excesso, uma demasia face aos significados atribuíveis ao objecto, face ao espaço linguístico, e que reenvia para aquilo que estes não podem incorporar (o que escapa ao espaço restritivo da significação). O *discurso* pressupõe uma disposição espacial, a virtualidade de uma rede de oposições, um sistema que configura o espaço textual. A *figura* “abre o discurso para uma heterogeneidade radical, uma singularidade, uma diferença que não pode ser racionalizada ou subsumida no papel da representação” (Readings, 1991: 4). Se a acepção lyotardiana de *figura* deixa transparecer, antes de mais, a sua ligação ao universo plástico, importa assinalar que a abertura acima referida acolhe uma reserva (a existência de uma espessura da linguagem intensamente relacionada com a existência das imagens), uma *energética figural* que “atravessa imagens e palavras, interioridade e exterioridade, franqueia o espaço abissal entre as palavras e as coisas” (Jiménez Losantos, 1979: 23). O pressuposto essencial, a questão central que Jiménez Losantos sublinha no livro de Lyotard é o princípio da figuralidade da arte, pois, como programaticamente o filósofo

francês sugere, “a arte quer a figura”, “a beleza é figural”. Delineia-se nestes propósitos o sentido da abrangência projectada em função da compreensão da arte. É nessa direcção que vão as indagações de Eduardo Prado Coelho quando enuncia algumas reflexões sobre «A noção de “figura”», dizendo que pressente “que se joga nela algo de essencial” (Coelho, 1994: 379) para acrescentar que “toda a figura pressupõe uma matéria. Como surge? Modelando a matéria. Isto é, dando-lhe forma. O que passa por um trabalho estético — uma arte. Há assim uma arte de produzir figuras” (*id.*: 380).

A referência ao termo *figura* supõe naturalmente uma associação ao domínio da retórica e da poética. No que diz respeito ao âmbito retórico, o imediato impulso deriva em particular dos lugares-comuns de larga fortuna que difundiram a fácil identificação sinedóquica entre *elocutio* e retórica. Historicamente, pode verificar-se que o distanciamento e a desvalorização da *inventio* e da *dispositio* remontam ao século II, momento a partir do qual a retórica passará progressivamente “a ocupar-se sobretudo da *elocutio* e do ornato estilístico (*ornatus verborum*)” (Aguiar e Silva, 1990: 22). Pode falar-se de uma espécie de tirania da *elocutio* no campo dos estudos literários, a propósito da sua sobreposição face às outras partes da retórica clássica, uma vez que se vai originar um “processo de literaturização da retórica e de retorização da poética, que se intensificou nos últimos séculos da Idade Média e durante o Renascimento e o Barroco” e que terá como consequência “um progressivo afastamento entre a lógica e a filosofia, por um lado, e a retórica, por outro, convertendo-se esta última disciplina quase exclusivamente numa taxinomia e num receituário de figuras de palavras (*figurae elucotionis*) e figuras de pensamento (*figurae sententiae*)” (*id.*: 22-23).

O título do nosso estudo poderia levar a que se inscrevesse na mente de quem o encarasse a sugestão de uma imediata leitura nessa direcção; contudo, a perspectiva adoptada não pretenderá circunscrever-se a uma análise das chamadas *figuras de estilo* no discurso clariciano. Se é no século XX, com Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca e com o Grupo μ por exemplo¹⁶, que se vai operar uma reabilitação da retórica, estas tentativas não obstam a que o termo permaneça bastante ferido de “suspeita”. Michel Deguy chama a atenção para a “hostilidade doxal” e “para a hostilidade científica” relativamente à retórica entrevista como um procedimento secundário, um puro modo de temperar o discurso. Impõe-se uma tarefa, segundo o professor francês: “não se trata de reabilitar episodicamente a ‘retórica’, trabalho sisifiano, mas de subir às distinções ‘nascentes’ da separação entre lógica e retórica, entre retórica e poética” (Deguy, 1992: 248).

¹⁶ Cf. Perelman, C. e Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958; Grupo μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; Grupo μ , *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

Partilhamos do propósito metodológico apresentado por Deguy, para quem importa, “não só aproximar lógica e retórica sob a sua distinção e disjunção pós-aristotélica (que não parou de escavar até à separação da ciência e da arte), mas aproximar retórica e poética” (*id.* 249). A busca de um novo fôlego para a retórica encontra-se com os pontos de vista de uma figurabilidade geral tal como é encarada por Lyotard ou por Deleuze.

Importa ainda retomar Auerbach no seu estudo supracitado na medida em que aí se nos oferece uma pista que permite um enquadramento, digamos que aí nos é fornecida uma espécie de armadura de grande utilidade na perspectivação do trajecto delineado pela obra de Clarice Lispector. O ponto fulcral do ensaio do filólogo centra-se nos sentidos que o termo *figura* recebe na era cristã. Partindo dos Padres da Igreja, procurará apresentar uma explicação do modo de funcionamento da “interpretação figurativa” capaz de possibilitar a compreensão de uma obra como a de Dante, pois o trânsito fundamental do seu estudo, que assenta numa fundamentação de ordem teológica, visa justamente desembocar no universo literário deste poeta, que lhe merecerá, mesmo em outros estudos, uma atenção particular. É em Tertuliano que, “com a sua estranha novidade, a significação de *figura* se afirma pela primeira vez no mundo cristão” (31). Neste autor, essa significação já aparece marcada por um factor de reconhecimento que se irá revelar determinante nos séculos seguintes: a *figura* é entendida como “qualquer coisa real ou histórica que representa e que anuncia outra coisa de igual modo real e histórica” (32). Terá que existir uma “semelhança” ou uma “concordância” que vai permitir “discernir a relação entre os dois acontecimentos” (32-33). Assinale-se aqui a ênfase que Auerbach põe no facto histórico. E se é com Tertuliano que a *figura* se afirma no mundo cristão, há outro nome central na história da exegese bíblica que importa referir pelo lugar que concedeu à *figura*: Santo Agostinho. É justamente o sentido de “profecia em acto” que prevalece nas utilizações que o doutor da Igreja faz do termo. Tal como sucedia em Tertuliano, os acontecimentos do *Antigo Testamento* são encarados como prefigurações do *Novo Testamento*; note-se ainda o facto de, em Santo Agostinho, se impor a recusa do “espiritualismo abstracto e alegórico” (47). No capítulo III do seu estudo, Auerbach explicita o uso daquilo a que chama “interpretação figurativa”, pondo-a em confronto com procedimentos próximos, como a alegoria e o símbolo (65), e insistindo na aproximação relativamente à interpretação alegórica, pelo assinalar dos elementos que contribuem para uma demarcação: “o essencial das alegorias que nós encontramos em literatura ou em arte representa uma virtude (a sabedoria, por exemplo), uma paixão (o ciúme), uma instituição (a justiça) ou, quando muito, uma síntese muito vasta de fenómenos históricos (a paz, a pátria) — mas, em nenhum caso um acontecimento positivo carregado de toda a sua profundidade histórica” (61). No capítulo seguinte, o estudioso prossegue, afirmando que as “con-

cepções figurativas” não foram somente objecto de atenção em obras de teologia, mas também nos estudos consagrados à história da arte e da literatura que trataram das concepções figurativas na Idade Média, embora “a estrutura figurativa, ou ‘tipológica’ ou ainda a profecia em acto” não tivesse à data sido desenvolvida com tanto rigor quanto seria de esperar, como havia acontecido, por exemplo, com as formas de representação alegórica e simbólica (69).

O carácter modelar que pretendemos encontrar na lição de Auerbach poderia talvez parecer deslocado; contudo, não se trata tanto de apropriar, transpor e aplicar um modelo, mas sim de tomar o exemplo como referência para um movimento de aproximação face ao texto lido. Sublinhem-se as seguintes afirmações acerca do procedimento hermenêutico em causa no ensaio do professor alemão: “A interpretação figurativa estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas. O primeiro termo não é apenas auto-referencial mas designa igualmente o segundo, que, por seu turno, inclui ou completa o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas os dois, enquanto acontecimentos ou personagens reais, participam da temporalidade e [...] do fluxo ininterrupto da vida histórica” (60). As aproximações encontradas para a obra de Clarice levam-nos a perspectivar um conjunto de livros no seu funcionamento relativamente a um outro conjunto subsequente, num plano similar ao do *Antigo Testamento* face ao *Novo Testamento* (lugar da revelação). Se o quadro de referência bíblico constitui um ponto central na mundividência clariciana (cf. capítulo II – “Figuras fundadoras”), não se pretende adoptar estritamente os princípios da “interpretação figurativa” apresentada por Auerbach.

O que se propõe é seguir um enquadramento que encontra pontos referenciais de apoio: uma direcção interpretativa que permita aceder a um trajecto historicizado. Para além dos propósitos contextualizadores no domínio da história literária, procurar-se-á proceder, no interior da própria obra, a uma perspectivação vertical, num exemplo próximo daquilo que enuncia Auerbach: “na visão figurativa, a interpretação opera sobre um eixo vertical e vê sempre as coisas de cima. Os acontecimentos não são considerados sob o ângulo da continuidade das relações que se estabelecem entre eles, mas são fragmentados e cada fragmento é tomado à parte, depois relacionado com um terceiro — ao qual foi prometido e deve sempre voltar” (66). A interpretação da obra de Clarice põe em jogo a emergência das figuras. Nos primeiros livros disseminam-se sinais que serão projectados como figuras — uma antevisão do que se virá a delinear, e que só se poderá ler como decifração, nos livros de fases posteriores. O processo evolutivo conduz à busca das conexões internas: aquilo que no início da obra se anuncia é o próprio caminho da escrita.

O conceito de figuração projecta-se numa direcção que, na abrangência já apontada, subsume um forte pendor auto-reflexivo. A mais incisiva

direcção programática contida no subtítulo “Figuras da escrita” vai ao encontro de uma tendência de quase toda a literatura contemporânea e entrevista de forma mais ou menos marcada: o autocentramento, o modo obsessivo de a literatura se debruçar sobre si mesma. Abre-se aqui, por conseguinte, o campo que poderia conduzir à perspectiva que privilegiasse o estudo da metaficcionalidade. Pensando num texto hoje já clássico, o livro de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, poderíamos a partir dele encontrar alguma aplicabilidade em relação ao percurso clariciano; por exemplo quando a estudiosa fala de uma forma indirecta (“covert narcissistic texts”) e de uma forma explícita de metaficção (“overt narcissistic texts”) (cf. Hutcheon, 1984). Com efeito, na obra da escritora brasileira torna-se sobretudo muito nítida a explicitação que ocorre a partir dos anos 70 e que tem a sua culminação em *A Hora da Estrela*, o último livro publicado em vida, aquele que será o exemplo mais acabado da orientação metaficcional. No que diz respeito a este romance foi, aliás, insistentemente repetida pela crítica a importância das “peripécias da narração”, o peso da “história da própria história” (Nunes, 1989: 162), e sublinhada a relevância do apelo à participação do leitor na construção do texto (tendo indubitavelmente contribuído para este aspecto a regular colaboração de Clarice como cronista no *Jornal do Brasil* a partir dos finais dos anos 60). Já no que toca à obra publicada antes da década de 70, que desde o primeiro momento revela uma evidente preocupação com a linguagem¹⁷, teremos mais dificuldade em encaixá-la no quadro proposto por Hutcheon para aquilo que apresenta como metaficção implícita. Reconhecendo a pertinência da tipologia, impõe-se um alargamento relativamente ao papel da metaficção. Isto devido à necessidade de ter em conta a complexificação decorrente da especificidade de uma obra profundamente experimental em que interferem muitos factores atinentes ao desenvolvimento do seu próprio trajecto. Não deixará ainda assim de se colocar em primeiro plano o papel da dimensão auto-reflexiva, decisivo para a conformação dos significados de *figura* aqui propostos.

Se já em Laurence Sterne, Diderot ou Machado de Assis se deparava com o impacto dos procedimentos metalépticos que desmontam a máquina narrativa, nos escritores contemporâneos o obsessivo modo de a literatura se centrar sobre si mesma atinge o seu momento mais intenso e mais dramático. Num texto notável de 1959 intitulado “Littérature et méta-langage”, Roland Barthes percebeu o lugar diferenciador reservado a uma literatura que *olha e é olhada* ao mesmo tempo, que *fala e se fala*. Anunciava Barthes que do nosso século se poderia um dia dizer que foi aquele em que no domí-

¹⁷ Recorde-se, a este propósito, como é significativo o título de uma das obras de referência da bibliografia sobre Clarice Lispector: *O drama da linguagem* de Benedito Nunes.

nio literário se andou à volta da questão *O que é a Literatura?* (Barthes, 1981: 106). A interrogação arrasta consigo a “questão edipiana por excelência: quem sou eu?”, que, colocada pela própria literatura, conduziria a uma aporia: não se pode sair do círculo da interrogação. Em alguns autores, como no caso de Clarice, a questionação permanente sobre o literário acompanha a fundura de um implacável processo de autognose. O eu tenta descobrir-se num horizonte em que se impõe o quadro de referência do mundo como texto. A mundividência das personagens passa a ser totalmente modelizada pelo paradigma da escrita (“quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim”, *PSGH*, 35), caminhando-se para o ponto da absoluta identificação com a palavra: “Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou — mas só de mim — sou as palavras propriamente ditas” (*SV*, 98).

O mundo representado na obra literária radica nos pressupostos anti-quíssimos da correlação, justamente aquilo que a *figura* assinala: “no momento em que se quer converter o mundo num texto, surge a tentação de insinuar no texto um pouco do mundo” (Lyotard, 1979: 221). A revisão da criação do mundo (ou de “um pouco de mundo”) constitui um dos mais eloquentes exemplos da figuração da escrita. É o que se pretende acompanhar (uma aproximação a algumas das figuras centrais) nos capítulos que se seguem: da paisagem fundadora (capítulo II) à presença figural da noite (capítulo III), do animal (capítulo IV), da pintura e da escultura (capítulo V), ao funcionamento dos procedimentos retóricos que estão na base do próprio entendimento do eu e da revelação do nome (capítulo VII).

O delinear de uma figura (ou de um conjunto de figuras) aponta na obra para um lugar sempre o mesmo: o da escrita. Do informe à figura, ou da figura para dizer o informe. Figurar o não figurável, a escrita como *energeia*, processo cujas implicações mais fundas envolvem um horizonte de violência no qual se percebem os movimentos desterritorializadores que imprimem vida à escrita: aí — na busca do nome — neutralizam-se as hierarquias; a palavra enfrenta o mundo; o eu encontra-se com o não-eu, o que não pode ser nomeado; o interior invisível dialectiza-se com o visível nas zonas de fronteira cuja figura mais eloquente em Lispector é o neutro, o inosso, o *it*, a coisa.



CAPÍTULO I

O TEXTO SITIADO

*Em Creta
Os muros de tijolo da cidade minoica
São feitos de barro amassado com algas
E quando me virei para trás da minha sombra
Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro*

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN



1. Ovação

Quando se fala da recepção do primeiro livro de Clarice Lispector não se pode deixar de ter em conta o acontecimento que foi a atribuição a esse romance de um prémio de mérito para obras de estreia — o Prémio Graça Aranha. A estreante já se encontrava no estrangeiro (em Nápoles) quando lhe foi atribuído o prémio relativo ao ano de 1943, o que é, aliás, referido num dos primeiros jornais a dar a notícia (*A Manhã*, 13 de Outubro de 1944). Mas o facto de a autora se encontrar longe do país não significou, de modo algum, que tivesse desacompanhado as reacções suscitadas pela publicação do seu texto. Muitos anos mais tarde, quando lhe perguntam se *Perto do Coração Selvagem* causou impacto junto da crítica, ela exclama per-nambucanamente: “Virgem Maria, se causou”, para acrescentar que sua irmã (Tânia Kaufman) lhe recortava as críticas que se acumularam numa espécie de “livro grosso” (cf. entrevista no Museu da Imagem e do Som, 20 de Dezembro de 1976).

Compulsando e analisando o modo como, na imprensa, se repercutiram as notícias da atribuição deste prémio, detenhamo-nos no seu significado e no que o livro representou do ponto de vista de uma mudança de cenário no panorama da literatura brasileira contemporânea. Importa assinalar, primeiro que tudo, a atenção prestada ao acontecimento, pois que deparamos com uma notável continuidade na frequência com que as notícias ou comentários vão saindo, primeiro nos jornais do Rio de Janeiro e depois ecoando em outras cidades e Estados¹. Note-se seguidamente os termos enfáticos com que essas notícias são transmitidas. O prémio faz aceder a

1 Compulsámos as notícias saídas nos seguintes jornais: *A Manhã* (Rio de Janeiro), 13 de Outubro de 1944; *A Manhã*, 14 de Outubro; *Correio da Noite* (Rio de Janeiro), 14 de Outubro de 1944; *A Manhã*, 15 de Outubro; *Jornal do Comércio* (Recife), 17 de Outubro; *Diário de Pernambuco* (Recife), 18 de Outubro; *Estado da Bahia* (Salvador), 18 de Outubro; *Folha Carioca* (Rio de Janeiro), 18 de Outubro; *O Estado de S. Paulo* (São Paulo), 19 de Outubro de 1944; *Diário* (Belo Horizonte), 21 de Outubro de 1944.

autora ao processo de canonização que fica em aberto e que verdadeiramente se efectuará anos depois, na década de sessenta (após a publicação de dois volumes excepcionais: um livro de contos, *Laços de Família*, e um romance, *A Paixão segundo G.H.*). Mais tarde, na década de 80, logo após a morte da autora, consumir-se-á o definitivo processo de entronização, que coincide com uma cada vez maior internacionalização da obra e a que não será de todo alheio o apoio rendido por um influente domínio da crítica nestes anos: a chamada crítica feminista ².

Voltando ao prémio Graça Aranha, e ao seu impacto na imprensa, considerem-se as principais implicações dessa atribuição e atente-se no que em tais notícias é veiculado. Insiste-se na qualidade do prémio, que traz consigo a caução dos nomes anteriormente contemplados ³, e destaca-se o mérito do galardão pelo acerto em autores que vêm dando mostras de uma qualidade que não faz desmerecer o nome do prémio ⁴. E não deixa de ser notado em algumas dessas notícias (ao apontarem-se nomes) um facto que já merecera atenção numa das primeiras críticas (virá à memória o que escreveu Álvaro Lins): o estar-se perante um romance escrito por uma mulher. Por isso se vai deparar com o nome de Clarice ao lado do nome de Raquel de Queiroz, a outra mulher que também fora premiada com o mesmo galardão (cf. *A Manhã* de 13 Outubro). Num artigo de informações gerais e de opinião sobre a actualidade cultural brasileira publicado nesse Outubro de 1944, também em *A Manhã*, e assinado com as iniciais J.B., ao fazer-se um contraponto relativamente aos acontecimentos ocorridos nas

² Sobre os caminhos que vão da consagração ao processo de canonização *vd.* o texto de Benjamin Abdala Junior e de Samira Youssef Campedelli "Vozes da Crítica", incluído na edição crítica de *A Paixão segundo G.H.*, Paris/Brasília, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle/DF: CNPq, 1988, pp. 196-206. Aí os autores reenviam para o artigo de Benedito Nunes publicado na revista *Colóquio/Letras* n.º 70: "Benedito Nunes [...] em artigo publicado em Portugal, observa que a receptividade da obra de Clarice Lispector passou por duas fases distintas. Uma primeira corresponde à sua 'descoberta' por críticos e escritores. Só numa segunda fase, que se inicia com a coletânea de contos *Laços de Família* (1959), é que essa obra ultrapassará o reduzido círculo que inicialmente atingia. Reunindo sete contos inéditos e seis outros anteriormente publicados sob o título *Alguns Contos* (1952), a coletânea acima mencionada despertou interesse por seus romances — *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949) — e criou expectativas em torno de sua obra subsequente".

³ Cf. *A Manhã* de 13 e de 15 de Outubro e ainda *A Folha Carioca* de 18 de Outubro.

⁴ Vejam-se, por exemplo, as notícias em *A Manhã*, 13 de Outubro, e *Folha Carioca*, 18 de Outubro. Entre os laureados encontramos referidos nessas páginas os escritores Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Jorge Amado, Murilo Mendes, Érico Veríssimo, Viana Moog, João Alphonsus Guimarães.

idades do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre outras notícias, lê-se a dada altura, em termos verdadeiramente encomiásticos:

Enquanto isto acontece, a Fundação Graça Aranha concede o prêmio tão ambicionado à maior estreia feminina de todos os tempos na literatura brasileira. Clarice Lispector, autora de "Perto do Coração Selvagem", com o seu livro belo, é laureada, e nunca houve tanta justiça na concessão de um prêmio literário.

Outro vector implicado na atribuição deste prêmio é algo inerente às próprias regras seleccionadoras: a modernidade patente no texto vencedor. Em *A Manhã* de 15 de Outubro retoma-se a notícia do Prémio Graça Aranha que nos dias anteriores já tinha vindo a ser destacada pelo jornal. E, tal como nos artigos anteriormente publicados no mesmo jornal, os elogios não são regateados — “trata-se de um livro magnífico de estreia”, pode ler-se. Para além de se insistir no aspecto atrás referido — a valia que o prêmio comportava, um prêmio cujo nome traz consigo, pelos antecedentes, um forte potencial na realização do auspicioso voto (“todos os que, até hoje, o mereceram se tornaram figuras de relevo nas letras brasileiras”) —, apontava-se a condição prescrita no próprio regulamento do prêmio: as obras vencedoras deveriam evidenciar o “espírito moderno”, “significando as ideias avançadas em literatura e arte”. Alia-se a essa ideia do “espírito moderno” o sentido de novidade, de surpresa, que este texto de Clarice Lispector suscitou:

Chegou uma força nova da nossa ficção — Clarice Lispector. Não houve melhor estreia em 1943. Foi com um romance rico de substância humana que nos surpreendeu a escritora creio que então adolescente, quasi desconhecida então, autora apenas de meia dúzia de contos e artigos divulgados em revistas. Ela nos trouxe qualquer coisa de importante, senão de essencial, às nossas letras de ficção.

Ao apresentarem a autora recém-revelada, pode-se dizer que estas palavras constituem uma brevíssima síntese que, de certo modo, condensa aquilo que nos outros textos foi dito. Trata-se de um texto assinado por Valdemar Cavalcanti, publicado na *Folha Carioca* de 18 de Outubro, texto que, estando próximo de alguns dos atrás referidos (ou sublinhados) nos pontos que trata, se distingue dos outros pela forma como os apresenta. Aponta para a justiça que foi feita na escolha recaída sobre o nome de Clarice Lispector, tece louvores ao prêmio pelo modo correcto como tem sido atribuído e põe igualmente em destaque (como o fizeram outros articulistas) alguns dos nomes galardoados. Por fim, o augúrio: “O prêmio de 1943 foi concedido a uma escritora que cedo estará, ao meu ver, entre as de maior prestígio nos círculos intelectuais do país. Deu-se todo o relevo a uma obra significativa do nosso momento literário”.

No mesmo jornal *A Manhã* que, no dia 13 de Outubro desse ano de 1944, dera amplo destaque ao que se diz ser um prémio para “os livros de estréia, com um acentuado carácter de originalidade, valendo assim menos como uma consagração do que como um estímulo”, no dia seguinte, sob o título de “Um poeta inédito”, pode ler-se um artigo que curiosamente vem assinado por Lúcio Cardoso, o amigo que sugerira a Clarice para nome do livro as palavras de Joyce de que ela tanto gostava. O artigo fecha com uma saudação ao poeta que se estreia (Élcio Xavier — que não terá “vicejado” tanto quanto o destino que Lúcio Cardoso lhe augurou): “Gostaria de, no momento de fechar este artigo, saudar no poeta prestes a estrear, mais um companheiro dessa geração que já nos apresentou um Lêdo Ivo, uma Clarice Lispector e um Fernando Sabino”. Palavras que, no enquadramento e nos termos circunstanciais da recensão, não deixando de servir a amizade, traduzem, ao mesmo tempo, o propósito consagrador (ou canonizador) na individuação relevadora que o indefinido comporta (em 1944, uma Clarice Lispector...).

Da série de artigos que aparece associada à notícia do prémio, refira-se ainda o texto de Otávio de Freitas Júnior intitulado “Duas estreias”, publicado no diário *O Estado de S. Paulo* de 19 de Outubro de 1944. O artigo, como se pode ver pelo título, vai falar da estreia de dois nomes que se iriam afirmar no panorama da literatura brasileira, a qual, segundo o autor, vinha atravessando um período de “relativa depressão”. Destaca entre as revelações um livro de ficção, *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, e um livro de poesia da autoria de Lêdo Ivo. O texto sobre Clarice reproduz integralmente um artigo publicado no jornal do Rio de Janeiro *A Manhã*, de 13 de Maio de 1944.

A notícia relativa ao prémio Graça Aranha continua a ser divulgada em vários órgãos da imprensa, sempre em termos elogiosos, mesmo quando duas linhas repetem o lugar comum do êxito, como lemos, por exemplo, no *Diário*, jornal de Belo Horizonte (21 de Outubro de 1944): “O prémio ‘Graça Aranha’ de 1943 foi merecidamente concedido ao esplêndido romance de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*.”

Procurou acompanhar-se num traçado mais ou menos contínuo tudo aquilo que, sobre a revelação da escritora, e associado à atribuição do Prémio Graça Aranha, foi surgindo na imprensa nesse Outubro de 1944. Poder-se-á dizer desse mês — pelo modo entusiástico como se projectou a notícia — que constitui o mês da consagração. Mas o terreno vinha sendo preparado. Importa que nos detenhamos num exemplo que, do ponto de vista dos mecanismos de funcionamento do campo literário (nos procedimentos conducentes à estabilização da canonicidade), parece bastante elucidativo. Trata-se da publicação na imprensa dos resultados de um inquérito. Os dados estatísticos apresentados permitem alargar a visão do que foi a efectiva recepção de *Perto do Coração Selvagem*, ao mostrar que o

livro não passou despercebido a um público de leitores não tão restrito quanto se poderia supor. O inquérito sobre “os melhores livros de 1943” foi realizado pela *Folha Carioca*, tendo os resultados sido apresentados na edição de 3 de Maio de 1944. A partir das perguntas que haviam sido colocadas (“Qual o melhor romance de 1943? Qual o melhor livro de contos de 1943? Qual a melhor tradução de 1943?”) os votos para o melhor romance dão o primeiro lugar a *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector. Será interessante verificar e confrontar os números apresentados:

Perto do Coração Selvagem, Clarice Lispector - 457 votos; *Terras do Sem Fim*, Jorge Amado - 378; *Fogo Morto*, José Lins do Rego - 312; *A Quadragésima Porta*, José Geraldo Vieira - 166; *Dias Perdidos*, Lúcio Cardoso - 74; *O Agressor*, Rosário Fusco - 67; *Fronteira Agreste*, Ivan Pedro de Martins - 8; *Marco Zero*, Oswald de Andrade - 6.

Sobre os termos que noticiaram o acontecimento, interessa assinalar a nota que refere o carácter aberto da votação: “O cliché reproduz um flagrante da última operação de votos populares, levada a efeito ontem, às 16 horas, na redação desta folha, perante crescido número de pessoas, inclusive vários intelectuais”. O quadro que encabeça os resultados traz o seguinte título: “Votação popular”. Não sendo possível reconstituir o verdadeiro horizonte cultural e sociológico que está na base dos resultados, atente-se na insistência sobre o carácter “popular” da votação: desse modo se legitima a “legibilidade” do livro perante um público mais ou menos alargado⁵. No mesmo jornal também se apresentam os votos de alguns conhecidos intelectuais que destacam o livro de Clarice Lispector: João Donas Filho, Euryalo Cannabrava, Xavier Placer, Andrade Muricy, Edgar Mata Machado, Hélio Pellegrino. Entre pequeníssimos depoimentos convalidadores, assinalem-se os do escritor Lúcio Cardoso e do crítico Francisco Assis Barbosa⁶.

⁵ Esse sentido do alcance “popular” do voto pode ser facilmente contraditado pelos dados de que se dispõe relativamente às tiragens do livro. Note-se que só 20 anos depois é que no Brasil se publica uma segunda edição do romance (Francisco Alves, 1963). O que não deve deixar de ser tido em conta é a possibilidade de o resultado do inquérito ter de algum modo influenciado o resultado do prémio.

⁶ Lúcio Cardoso: “— Em 1943, vi vários romances: os dos srs. José Lins do Rego, Jorge Amado, José Geraldo Vieira, Érico Veríssimo, Tasso da Silveira e Rosário Fusco. Mas confesso que o que mais me agradou foi o da sra. Clarice Lispector. O que não quer dizer que não tenha gostado de alguns dos citados acima, exceto, é claro, o do sr. Jorge Amado, de que não gostei absolutamente. Deste modo, não há dúvidas quanto ao meu voto. Está dado a *Perto do Coração Selvagem*”.

Francisco Assis Barbosa: “— Apareceram em 1943 alguns dos melhores momentos da nova literatura moderna: “Fogo Morto”, “Terra do sem Fim” e “Marco Zero”, especialmente. Além disso “Perto do Coração Selvagem” da sra. Clarice Lispector revelou-nos um temperamento singular, uma escritora de grande valor”.

Ora, se Outubro foi mês de consagração (com a atribuição de um prêmio) e se o terreno vinha sendo preparado, como acabámos de notar, com o exemplo do inquérito da *Folha Carioca*, pode ver-se como posteriormente à atribuição do prêmio se impõe a consolidação do nome no campo literário, isto após um ano em que não restou no calendário um mês em que o espaço branco marcasse uma ausência de referências ao livro. Retomem-se algumas notícias desse final de ano de 44. Merecerá destaque um texto da autoria de Jorge de Lima com o título "Romances de Mulher", publicado na *Gazeta de Notícias* (1 de Novembro de 1944). Há uma afirmação extremamente importante neste artigo, segundo a qual, o livro de Clarice veio, literalmente, "deslocar o centro de gravitação em que [...] estava girando por uns vinte anos, o romance brasileiro". Trata-se de uma afirmação que sublinha o estatuto da diferença instaurado com o aparecimento do romance de estreia da autora, estatuto esse que, perspectivado em termos contextuais, implica uma mudança de paradigma e leva simultaneamente a que na afirmação repetida se faça história. Ou melhor, concretiza-se o modo de entrar no cânone da história literária: como ruptura (nitidez, brilho, destacabilidade) num horizonte baço, o da configuração igualitária do romance dominante, do romance que tende a tipificar, ou nivelar a partir de ingredientes tipificadores, no caso, a pretensão de demarcar categorias como as da brasilidade em cenários mais ou menos obrigatórios⁷. Aos romances do sertão, Jorge de Lima contrapõe uma categoria de romances urbanos também brasileiros. Na abertura do seu texto o poeta extravasa o entusiasmo relevando algumas das qualidades (diferenças) do romance estreante, causas que contribuem para a referida deslocação: "o seu enorme talento de escritora está no aproveitamento de um acervo imenso de trivialidades domésticas, de realidades banais cotidianas de que consegue extrair um livro simples, honesto, vivido..."

Nas notícias dos jornais continuam a encontrar-se no mês seguinte ecos da atribuição do prêmio, mas já se vislumbrando nelas um recorte que acentua a sedimentação. Isso pode ser constatado em notícias que surgem mesmo sem assinatura. No *D. Casmurro* (4 de Novembro de 1944), jornal em que Clarice já havia colaborado, facto que não deixa de ser referido na notícia que a apresenta como "a jovem e já famosa autora de *Perto do Coração Selvagem*", refere-se a aceitabilidade na recepção do romance premiado

⁷ Atente-se a este propósito no que dissera Lêdo Ivo no já citado texto publicado na *Folha do Norte* (Belém) a 26 de Janeiro de 1944: "Dirão que falta a Clarice Lispector um senso de objetividade e de reportagem que para muitos constitui uma das qualidades básicas do romance. Mas não é um romance de costumes, não tem boto do Amazonas ou pé de goiaba como personagens principais".

tanto por parte da crítica como do público mais vasto: o romance “mereceu as mais elogiosas referências da crítica e o mais franco acolhimento do público leitor do país”. Quase um mês após ter escrito sobre a autora de *Perto do Coração Selvagem*, Valdemar Cavalcanti publica novamente na *Folha Carioca* (16 de Novembro de 1944) outro artigo sobre Clarice, incidindo agora na questão das influências. Fala da aparente facilidade em as classificar e identificar e chama a atenção para os equívocos que daí podem advir. Tudo vem a propósito de uma indicação aparecida na crítica que detectava “com unanimidade, a influência de Joyce”. Valdemar Cavalcanti argumenta a partir das palavras da escritora, que denega essa influência. Talvez assim seja; no entanto, o crítico esquece quão enganosas podem ser as indicações dos autores.

Se a dada altura tudo nos pode parecer absolutamente previsível (do êxito de uma estreia à atribuição de um prémio), mais do que um simples traçado descritivo importa lançarmos sobre o momento um foco que se pretenda incidência clarificadora, de modo a podermos perceber a sua luminosa intensidade e avaliar em todos os ângulos o impacto (significação e consequências) do aparecimento deste livro. Aquele que, nas palavras de Antonio Candido, era um livro que faltava ⁸. Em 1960 ainda perduram os ecos desse extraordinário êxito que foi o do primeiro livro; veja-se o que se lê nas palavras de apresentação que antecedem uma entrevista concedida por Clarice Lispector ao *Jornal de Letras* no mês de Setembro:

Clarice Lispector apareceu à luz de um sucesso barulhento com seu primeiro livro “Perto do Coração Selvagem” (Editora “A Noite”). Não temos memória de estreia tão sensacional que colocasse em lugar de tanto destaque um nome, há pouco, completamente desconhecido.

Trata-se de uma ideia contrária à veiculada por Eduardo Portella num artigo publicado por essa altura no *Jornal do Comércio*, a 9 de Outubro desse mesmo ano, e citado por Olga de Sá, que convalida a opinião deste consagrado crítico, o que não corresponde de modo algum à verdade; se houve, como vimos, surpresa e estranhamento, de modo nenhum se pode falar em silêncio, e muito menos em falta de previsibilidade por parte da maioria da crítica, em 1944, face ao novo valor revelado, como pretende Olga de Sá: “Viu bem Eduardo Portella, quando escreveu a respeito da

⁸ Cf. Cristina Ferreira Pinto: “Lispector é, claro, o elemento que faltava. Antonio Candido em um dos primeiros ensaios críticos sobre a autora, comenta a falta de ‘aprofundamento [da] expressão literária’ na prosa brasileira, falta que Clarice Lispector, segundo ele, vem suprir” (Pinto, 1990: 81).

estréia de *Perto do Coração Selvagem*: // 'A incompreensão, quando não a indiferença, cercou aquele aparecimento silencioso e esquivo'. Raríssimos críticos adivinharam a promessa, que o livro significava" (Sá, 1979: 228).

Uma tendência generalizada que se foi cristalizando através das histórias literárias continua a prevalecer em muitos estudos sobre Clarice Lispector: a exclusiva referência a alguns poucos nomes da crítica quando se impõe a apresentação de um quadro retrospectivo da revelação da autora. Assim, fica mais ou menos implícito que o seu aparecimento como escritora é indissociável da caução dada por dois nomes maiores da crítica brasileira à época, Sérgio Milliet e Álvaro Lins, assim como pela voz do conceituado jovem Antonio Candido. Não querendo minorar o relevo que efetivamente deve ser concedido ao impacto decorrente dos juízos propostos por estes críticos, que aliás não deixaremos de citar, importa assinalar a extraordinária projecção do conjunto de resenhas e notas saídas na imprensa a seguir à publicação do livro — e não parece que devam ser necessariamente lidas em função de um prolongamento ou anuição face ao *Diktat* autorizado de um Milliet ou de um Lins. Procure-se, deste modo, mostrar com algum pormenor o que foi essa extraordinária recepção de *Perto do Coração Selvagem*, revelando alguns textos pouco conhecidos entre os que foram publicados até ao mês de Outubro de 1944. Antes de mais, convém repetir o que atrás foi referido: não houve um único mês em que nos jornais brasileiros não tivesse saído algum texto sobre o livro da novel autora ⁹.

⁹ Veja-se uma espécie de mapa das datas de publicação dos textos rastreados: 1943 – Adonias Filho ("Perto do Coração Selvagem", *Folha do Norte*, 31.12). 1944: Janeiro – Lêdo Ivo ("O país de Lalande", *Folha do Norte*, 26.01); Guilherme Figueiredo ("O sentimento da palavra", *O Diário de Notícias*, 23.01) Breno Accioly ("Um romance selvagem" *O Jornal*, 30.01); Sérgio Milliet (15.01); Fevereiro – Dinah Silveira de Queiroz ("A verdade na República das Letras", *Jornal de Alagoas*, 27.02 – cf. referências na conversa com Edgar Proença: "Um minuto de palestra...", *O Estado do Pará*, 20.02); Lauro Escorel ("Perto do Coração Selvagem", *Diário da Bahia*, 9.02); Álvaro Lins (Fev. 44: "A experiência incompleta: Clarice Lispector"); Março – Reinaldo Moura ("Clarice Lispector", *Correio do Povo*, 23.03; atente-se nas cartas que Reinaldo Moura dirigiu a Clarice – peça importante para se perceber que não foi só devido a nomes como os de Sérgio Milliet e de Álvaro Lins que se impôs a presença de Clarice, tal como vem sendo divulgado em muitas das histórias literárias e em estudos que tratam da obra da autora); Dirceu Quintanilha ("Clarice Lispector [sic] e um monumento do passado", *Dom Casmurro*, 11.03); Lúcio Cardoso ("Perto do coração selvagem", *Diário Carioca*, 12.03) Eliezer Burlá ("Perto do coração selvagem", *O Jornal*, 31.03); Abril – Luiz Delgado ("Uma alma diante da vida", *Jornal do Comércio*, Recife, 22.04); Maio – Otávio de Freitas Júnior ("Perto do Coração Selvagem", *A Manhã*, 13.05); Junho – Antonio Candido ("Língua, pensamento, literatura", 25.07); Julho – Antonio Candido (16.07); Agosto – Martins de Almeida ("Perto do Coração Selvagem", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06.08); Óscar Mendes ("Um romance diferente", *O Diário*, Belo Horizonte, 6. 08); Setembro – Ary Andrade (Set. 44). Além destes, rastreámos um texto de Paulo Mendes Campos com data não encontrada.

Alguns artigos dão conta de um processo (uma evolução) no que diz respeito às reacções que neles são explicitadas: é o que acontece com Martins de Almeida (Agosto de 44), que começa por falar do livro *Perto do Coração Selvagem* como de algo que lhe é absolutamente desconhecido e enuncia os reflexos do seu próprio percurso de leitura — da desconfiança à surpresa e à impregnação.

O primeiro lugar que vemos ser repetido, à saciedade, em quase todos os textos é o da novidade em si; a diferença, sob diversos ângulos, constitui o que mais infinitamente marca o contacto com o livro, seja sob a forma de deslumbramento causado pela descoberta (Adonias Filho, Dezembro de 43), seja pela pura manifestação do entusiasmo ou aberta adesão e louvor (Lêdo Ivo, Janeiro de 44). A novidade estende-se, então, em algumas das linhas que vão ser escritas, à estranheza que envolve a personalidade e o nome revelados. A propósito, recorde-se a gralha tipográfica que atinge o modo como o próprio nome figura num artigo publicado no *D. Casmurro* de 11 de Março. É no texto de Dirceu Quintanilha que vemos, logo no título, o nome escrito com mais um *n*: “Linspector”. Dinah Silveira de Queiroz (Fevereiro de 44) vai falar no “caso da estreia” de Lispector e vai afirmar tratar-se de uma “contribuição tão original” para a literatura brasileira; na sua leitura a novidade acentua-se como algo muito forte e perturbante: uma “afirmação tão rara de personalidade”. Mais à frente, colocando o romance estreado em confronto com o que era na época o panorama literário, torna a insistir: “Fica-nos, entretanto, desde já a sua esquisita personalidade, a mais rara personalidade literária no nosso mundo das letras”.

A novidade manifesta leva os articulistas a assinalar com grande ênfase a distância com que a escritora se demarcava face a tudo o que existia (Luiz Delgado, Abril de 44). Essa demarcação é evidenciada em diversos planos. Assim, uma escrita que se diferencia na maneira de contar, na maneira de dar a conhecer as personagens, de apresentá-las em mais de uma dimensão, diferença que, de acordo com Óscar Mendes (6 de Agosto), num artigo intitulado justamente “Um romance diferente”, se projecta no domínio da expressão de sentimentos e sensações, alguns dos quais quase inexplicáveis na nossa língua. É notável a atenção concedida aos planos da estruturação, da composição e dos efeitos retórico-estilísticos. Por exemplo, Reinaldo Moura (23 de Março de 1944), que começa por dar conta da surpresa de que foi alvo pelo inesperado (a partir do mais exterior dos sinais, a capa cor-de-rosa, num romance que se revelará o mais afastado possível daquilo a que a cor reenviava, isto é, ao próprio “romance cor-de-rosa”), passa a sinalizar os efeitos da surpresa também num plano, digamos, propriamente técnico: da perspectivação, integração e classificação genológica. O crítico vai questionar sobretudo o facto de o texto se integrar no âmbito do género romanesco. Lúcio Cardoso (12 de Março de 44), fazendo eco do que circula (objecções que tem ouvido, do lado da doxa) sobre o não ser “um romance no sentido exato da palavra”,

vai valorizar o ar diferente de “coisa agreste” e estranha, evidenciando a novidade formal do texto. Veja-se ainda o que relativamente ao plano composicional é dito por Martins de Almeida (Agosto de 44); o crítico reporta-se ao que é apresentado “em lugar da forma comum de exposição”. Mais à frente vai dizer que o romance “apresenta as personagens debruçadas sobre a própria vida interior, sem o fio de uma narração horizontal, sem a articulação de situações em forma usual de enredo”.

Noutros artigos continua a insistir-se na estranheza do romance pelo facto de este ir contra o que convencionalmente dominava. E vão-se disseminando as referências a alguns pontos da técnica romanesca, como acontece com o que escreve Paulo Mendes Campos ao insistir na ideia de não estarmos perante um romance bem comportado ou tradicional, onde nada chocaria o leitor. Pelo contrário. Foge da técnica habitual, é romance difícil, romance sem concessões ao gosto da maioria. Otávio de Freitas Júnior (Maio de 44), reportando-se ao distanciamento de *Perto do Coração Selvagem* face à literatura de feição social, afirma a sua singularidade ao nível da expressão, com particular destaque para a utilização da técnica do monólogo interior.

Importa mostrar como da leitura do conjunto dos textos que na altura foram publicados se destriça uma série de recorrências que podem ser agrupadas em blocos que configuram assinaladas zonas de incidência. Essas zonas de incidência da parte da primeira crítica, se bem que revelem algum impressionismo, são decisivas no que respeita à radiografia daquelas que virão a ser linhas fundamentais na escrita clariciana. Por exemplo: o lirismo, o universo feminino, o interior e as sensações, o destaque concedido à personagem central, o fragmentarismo, mas também o equilíbrio na construção.

Afirma Lúcio Cardoso (Março de 44): “Nesta estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura”. Lúcio, o amigo que mais directamente está ligado ao aparecimento do primeiro livro da escritora revelada, dá seguidamente conta do testemunho pessoal aludindo à existência de poemas de Clarice. Este dado pode, de algum modo, ser condicionante, pois outro crítico, Ary Andrade (Setembro de 44), alude a uma poesia de Clarice que lera no início de 40 para deduzir que o romance de agora é, por consequência, também ele poesia (“voz que marca. Voz que fica. E poesia também, poesia que muita gente gostaria de poder assinar”). É interessante ler o gesto rasurador que *a posteriori* Clarice impõe, numa necessidade de afastar certo tipo de rotulações fáceis do tipo poesia = sentimentalismo. Numa curiosa entrevista concedida a *O Pasquim* de 3 a 9 de Junho de 1974 pode ler-se:

Olga Savary — *Você já escreveu poesia, Clarice?*

C. — *Não.*

- O.S. — *Nem tentou?*
 C. — *Nunca.*
 Sérgio Augusto — *Nem quando adolescente?*
 O.S. — *Porque o teu texto é muito poético.*
 C. — *Mas não sou poética.*

Ora, o que é marcante no conjunto das primeiras críticas é a associação que se estabelece entre o lirismo, assinalado no livro em questão, e a prevalência da intuição, da sensibilidade, dos sentidos. Essa indissociabilidade, apresentada através da imagem dos relâmpagos ou da inundação, pretende assinalar uma força, uma autenticidade de que o livro dá conta. Enfim, pretende-se vincar a “verdade” de uma expressão lírica que não se situa no estrito plano formal do mero jogo de palavras ¹⁰.

Linha recorrente na primeira crítica é também o reenvio ao universo feminino, referência que encaixa no quadro das estranhezas que se assinalam. É que, apesar de já haver romances “femininos” na literatura brasileira, este parecia querer diferenciar-se também quanto a esse aspecto. Naturalmente são feitas aproximações (e aqui encontramos-nos face a outra zona de incidência que se reporta ao âmbito das influências): Lêdo Ivo, por exemplo, sublinha a filiação em Virginia Woolf (e note-se como não é só Álvaro Lins a apresentar este dado, nem sequer o primeiro). Lúcio Cardoso (Março de 44), após um enquadramento geracional, centra-se nos nomes femininos fazendo um paralelo, quanto à importância, com o nome de Raquel de Queiroz e com a revelação que foi *O Anjo*. Claro que se faz uma demarcação relativamente ao âmbito (não a colectividade mas o individualismo...). Na apresentação do mundo clariciano apresentado no romance que se estreia, Lúcio Cardoso fala de “um mundo essencialmente feminino”. Devem contudo destacar-se, a este respeito, as palavras (decididas) de Óscar Mendes em Agosto de 44:

Não se trata de um romancinho de estréia para merecer o nome de escritora e andar assim com uma auréola de intelectual. É uma experiência estilística muito séria e é, principalmente, uma descida bem profunda nesse mistério da alma feminina que vem dando dor de cabeça a todos os homens, desde que o mundo é mundo e Adão se viu com uma companheira ao lado. Cenas como a do diálogo entre Joana e Lídia somente um escritor de dotes excepcionais pode realizá-las. E Clarice Lispector é bem algo de excepcional, no quadro de nossas letras femininas.

¹⁰ “E quando essa análise falha, vale-se ela da intuição em relâmpagos rápidos... E aqui penetramos em pleno domínio da poesia” (Óscar Mendes, Agosto de 44); “a poesia é mais uma qualidade de sensibilidade do que um jogo lírico de palavras” (Lauro Escorel, Fevereiro de 44); “a ponta de um sentir pouco a pouco poroso à corrente lírica que inunda aquelas páginas” (Martins de Almeida, Agosto de 44).

Uma paisagem de sensações: assim nos poderíamos referir à obra de Clarice Lispector. É mais ou menos isto o que, à época da saída do primeiro livro, já vem dizendo Martins de Almeida (Agosto de 44), quando se reporta a uma “vegetação espessa de sensações” aí encontrada. Segundo o crítico, o método, que se impõe pela diferença, está neste livro ao serviço de uma certa forma de despojamento, de alheamento, que serve, por seu turno, a circulação de sensações: “prosa nua e descolorida, sem retratos físicos, quase sem meio ambiente”, onde numa amálgama de planos se cruzam indistintamente as sensações do passado e do presente. Praticamente todos os críticos insistem nessa tônica. Paulo Mendes Campos afirma que o romance de Clarice “se filia na linha dos romances puramente introspectivos, dos romances que não pretendem mais que um mergulho nas fontes selvagens da consciência”. Anota-se que a temática central é o homem, “os meandros mais profundos do ser humano: força surpreendente e introspecção” (Lauro Escorel), e repete-se a dominância dos “abismos interiores” (Luiz Delgado) ou a força que vem do “emaranhado do mundo interior” e dos “movimentos subterrâneos” (Reinaldo Moura). É interessante ver como em alguns destes textos se chama a atenção para um ponto que se revelará decisivo na unidade profunda que configurará a especificidade da obra clariciana: a referência ao informe (que, como veremos, constitui uma das mais pregnantes figurações da escrita). Martins de Almeida insiste no facto de ser determinante no romance a captação daquilo que dificilmente é perceptível (onde, melhor que em qualquer outro lugar, pensamos que se figurará a captação daquilo que é afinal o trabalho da escrita). E Óscar Mendes diz que a “experiência mais interessante e mais curiosa do livro de Clarice Lispector [é] seu esforço de exprimir em nossa língua todo aquele mundo informe de sensações, de sentimentos, de paixões, de leves estados de alma...”, mundo informe que, como muito bem sublinha, está próximo do inumano.

Sem pretender um levantamento exaustivo de exemplos retirados dessas grandes zonas de incidência na crítica aparecida na imprensa até Outubro de 44, refira-se ainda o modo como inevitavelmente os críticos se reportam à centralidade da personagem Joana. Em concreto, Óscar Mendes, quando fala das marcas da diferença do romance e quando afirma que nada há no livro de pitoresco e excepcional que acentue essa diferença, acrescenta que a excepcionalidade se liga à personagem principal: “ela que vive a seu modo e não ao modo de todo o mundo”. Há nesta leitura um ponto particularmente interessante: como que em *mise en abyme*, aquilo que viria a ser o impacto do livro — a sua estranheza — é o que acontece com o modo de ser de Joana face aos outros. “Por isso faz sofrer. Na maior parte das vezes causa apenas espanto e repulsa também, porque desvenda certos recantos escusos de seu ser, que a disciplina social não consente que se mostrem plenamente”.

Se no livro o efeito de centramento na figura da personagem principal é óbvio, ver-se-á, como não deixa de apontar Martins de Almeida, que esse efeito não se projecta num unidireccionado ensimesmamento: o que prevalece é uma focagem estilhaçada. Isto, aliás, articula-se com uma outra característica assinalada: o fragmentarismo. Dinah Silveira de Queiroz apresenta uma observação muito justa ao falar de *Perto do Coração Selvagem*, observação que doravante irá aplicar-se à escrita que está para chegar: “toda a literatura de Clarice Lispector pode ser cortada à vontade, em pedacinhos, porque muito mais que o todo importa o detalhe”.

Por fim, aponte-se mais um vector consensual em grande parte dos textos manuseados: o sentido do equilíbrio que dialecticamente interage com o estilhaçamento observado. E mais uma vez começemos por relevar as palavras de Lúcio Cardoso que, ao falar do perfeito modo como a escritora consegue captar o mundo, afirma: “não há dúvida de que estamos diante de uma singular personalidade, que sabe captar do mundo exterior e interior, e muitas vezes da sua fusão, uma visão perfeita”. O sentido do equilíbrio é assinalado em diversos níveis. Insiste-se na articulação entre o plano da inteligência (a intelectual) e o da sensibilidade (a intuitiva) (cf. Lauro Escorel e Martins de Almeida). Luiz Delgado destaca a adequação verificada entre a forma de expressão (“indisciplinada”) e os “conflitos de indagação interior” que com essa forma se pretendem traduzir. O domínio da expressão é enfatizado: Adonias Filho aponta o equilíbrio da composição e Lêdo Ivo refere-se ao “milagre de equilíbrio” e a uma “engenharia perfeita”.

2. A autora e a crítica

*Tanta gente de pé na cidade
tão sólidos tácteis tantos pés sobre a terra
pés tão mal acabados como os dos animais
(os olhos dos homens é que não se parecem
com todos os olhos dos demais animais
tenho passado a vida a olhá-los
e é realmente outra coisa)*

RUY BELO

A distância denegadora que em relação à crítica a autora pretendeu afirmar decorre de uma série de factores e é facilmente desmentível, dado que todo o seu percurso mostra como ela tinha uma aguda consciência desse diálogo necessário entre a obra e as intepretações que lhe são atribuídas, a consciência de que como qualquer obra de arte, também o texto

literário só tem existência plena na relação do objecto criado com o intérprete e com a interpretação que este lhe confere. Clarice Lispector viaja logo após a saída de *Perto do Coração Selvagem* (primeiro Belém e logo a seguir o estrangeiro). Ora, o facto de bastante cedo se ter pretendido demarcar da crítica, numa posição de distanciamento assumido, parece ter decorrido sobretudo do silêncio que se fez, após o aplauso e o ruidoso acolhimento ao romance de estreia. Ver-se-á numa entrevista de Setembro de 1960 como Clarice está atenta e reconhecida por uma crítica generosa a *Laços de Família*¹¹. É importante entender-se o movimento mitificador (de defesa) que a escritora ergue em torno da sua produção e da relação que estabelece com a crítica e é na sequência desse posicionamento que se pode encarar uma outra atitude que parece ser decorrente ou paralela. Repete vezes sem conta que, publicado o livro, dele se desliga, e deixando este de lhe pertencer, não mais o relê. Eis o que afirma na referida entrevista de 1960 no *Jornal de Letras*, quando interrogada sobre as razões do silêncio que caiu sobre *A Cidade Sitiada*: “Eu não sei me explicar... disse lenta e modesta. E depois não me lembro bem o [sic] livro para comentá-lo. Uma vez publicada a obra, desliga-se de mim, já não é mais minha. Os críticos que a expliquem e eu agradecerei. Quanto a esse livro, senti, simplesmente que precisava escrevê-lo, passar por essa experiência, e tive a grata surpresa de saber que algumas pessoas que já haviam lido ‘A Cidade Sitiada’ e que na primeira leitura não haviam gostado ou entendido, a reler identificaram-se mais com a obra, apreciando-a”¹².

Pode observar-se em outros momentos o facto de, no fundo, Clarice não se alhear do papel da crítica em relação ao qual se pretende mostrar desligada. Lembre-se, por exemplo, a preocupação com a saída de “Objeto Gritante”. A este respeito são fundamentais os depoimentos de José Américo Motta Pessanha (a carta com que responde a Clarice após a leitura de

¹¹ Diz a entrevistadora: “Fomos encontrá-la comovida com o artigo que lhe dedicou Nelson Coelho no *Jornal do Brasil*. E acrescenta as seguintes palavras de Clarice: “Emocionei-me porque senti grande sinceridade da parte dele. Gosto de ser explicada para mim mesma. Preciso saber de mim alguma coisa...”. (“Clarice Lispector” — Entrevista concedida a Jurema Finamour e publicada no *Jornal de Letras*). O artigo de Nelson Coelho referido na entrevista foi publicado no *Jornal do Brasil* de 20 de Agosto de 1960.

¹² Isto mesmo tornará a repetir, quando em diversos momentos conta a experiência de San Thiago Dantas: «*A Cidade Sitiada* foi, inclusive, um dos meus livros mais difíceis de escrever porque exigiu uma exegese que eu não sou capaz de fazer. É um livro denso, fechado. Eu estava perseguindo uma coisa e não tinha quem dissesse o que era. San Thiago Dantas abriu o livro, leu e pensou: ‘Coitada da Clarice, caiu muito’. Dois meses depois, ele me contou que, ao ir dormir, quis ler alguma coisa e o pegou. Então ele me disse: ‘É o seu melhor livro’» (*Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991, p. 4).

“Objeto Gritante”)¹³ e de Alexandrino Severino sobre as versões de *Água Viva* (artigo publicado na revista *Remate de Males*, cf. Severino, 1989). Clarice situa-se entre aquele conjunto de autores que tomam a obra como um meio de pesquisa (veja-se esta identificação na conferência sobre a vanguarda que ela pronunciou na Universidade do Texas) e para os quais é fundamental o eco da receptividade dos seus trabalhos para a evolução, para o delineamento dos caminhos a seguir¹⁴. Voltando ao que diz sobre o facto de não ler os seus textos após a publicação, lembremo-nos da prática de reutilização de materiais na última fase da obra. Se essa reutilização tem em conta sobretudo a matéria escrita em períodos temporalmente próximos, por outro lado, é alternada com textos mais antigos, como seja o caso de passagens de *A Cidade Sitiada* — por exemplo, nos excertos sobre cavalos reapresentados em “Seco estudo sobre cavalos” de *Onde Estivestes de Noite* (1974).

Note-se ainda como nas entrevistas se torna manifesta a referência aos críticos; aí se observa um modo de afirmação dessa consciência face à obra que se vai formando: “— Disse-me certa vez — conta ela — um crítico que acompanha minha obra desde o início, que ela não sofreu alteração. É hoje — com a publicação de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* — diz ele, tão madura quanto o foi no primeiro livro — *Perto do Coração Selvagem*” (*O Globo*, 2 de Julho de 1969). Uma dada sensação de insegurança, que lhe vem do viver tão intensamente na obra, exige um profundo reconhecimento que, se não lhe chega da parte dos críticos, deve chegar-lhe nos ecos dos amigos. Atente-se em particular no reflexo fornecido pelas cartas que lhe são dirigidas; pode, nessa direcção, ler-se uma curiosa passagem de

¹³ É importante observar-se o seguinte movimento especular: a imagem da autora projectada no que é um mero reflexo, naquilo que os outros dizem quando a ela se dirigem. Tenha-se em mente o próprio diálogo ou atenção crítica que ela, obviamente, esperava dos amigos e leia-se a esta luz a carta de J. A. Motta Pessanha que acompanha a fase de ordenação de *Água Viva*, que o professor lera ainda como “Objeto Gritante” (carta datada de São Paulo, 5 de Março de 1972): “Li seu livro, que me deixou bastante perplexo, como lhe disse pelo telefone. Difícil de julgar o ‘Objeto Gritante’. Sinto-me inseguro para fazê-lo e, previno, não consegui nenhum juízo definitivo a respeito. Até certo ponto o próprio livro parece suscitar esse tipo de insegurança, já que escapa a padrões habituais que facilitem o confronto e o julgamento. Por outro lado, a insegurança maior vem, mesmo de mim — de meu escasso contato com o universo artístico. O que vou lhe dizer, pois, vale pouquíssimo, são apenas impressões bastante pessoais e sem maior lastro crítico”.

¹⁴ Em entrevista ao *Correio da Manhã*, de 6 de Março de 1972, presta as seguintes declarações: “— Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. *O Objeto Gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no momento, não estou disposta a ouvir desaforos. Sabe, *Objeto Gritante* é uma pessoa falando o tempo todo”.

uma carta enviada por Fernando Sabino (datada de New York, 6 de Julho de 1946): “você me dá uma impressão de segurança que me faz ficar boquiaberto. Só você sabe à custa de que sacrifícios, no íntimo sou frágil, incerta, descontrolada — parece que estou ouvindo você dizer”.

Assis Brasil, num artigo publicado em 1960 (“A volta de Clarice Lispector contista”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20-21 de Agosto de 1960), fala dos quase dez anos que a autora passou sem publicar; dez anos que antecedem um dos momentos de maior fulgor na sua produção, justamente *Laços de Família* (1960) e *A Maçã no Escuro* (1961): “Clarice Lispector é ainda, praticamente, um nome desconhecido do público leitor brasileiro. Não só por ter passado quase dez anos sem publicar livro, como, e principalmente, por ter surgido em 1944 (‘Perto do Coração Selvagem’) com algo novo em nossas letras, concebendo um romance que quebrava (e ainda hoje está em primeiro plano) todos os padrões conformistas de nosso sempre velho e bolorento romance. Claro que afirmando-se em livros subsequentes (‘O Lustre’ e ‘A Cidade Sitiada’) — que fogem ainda hoje do *status quo* de nossa ficção — Clarice Lispector estava fadada a ‘desaparecer’ momentaneamente, não só por se ter afastado do país, como, e principalmente, por seus livros não terem alcançado grande repercussão”. Relativamente ao que é dito no artigo de Assis Brasil, tenha-se em conta a seguinte ordem: o último livro até aí saído, *A Cidade Sitiada*, fora publicado em 1948, mas podemos considerar outra data — o que o crítico não deixa de fazer — que é a da publicação de um volume onde aparecem seis dos treze contos que viriam a integrar *Laços de Família*. A data é 1952, o ano em que sai o livro *Alguns Contos*.

Um artigo como este, de certa maneira, dá-nos conta do processo de recepção da obra. Aqui se torna claro como já havia neste momento um propósito avaliador da singularidade da autora (que ainda não tinha publicado as suas duas grandes obras de fôlego que, todavia, se anunciavam para muito breve: *A Maçã no Escuro* e *A Paixão segundo G.H.*). Referindo-se ao “que ocorria na literatura brasileira” no período de 1944-1948, em que Clarice publicou seus três romances, Assis Brasil diz o seguinte: “Estrear naquela época com um livro de ficção irreverente ou de alto nível seria o mesmo que quebrar as torres de uma catedral”. Depreende-se que Clarice veio quebrar as referidas torres. No texto do crítico, ao encómio junta-se a predição: “Clarice Lispector voltou, tem atuado literariamente com mais intensidade, e o clima em nosso meio, pelo fato de ter mudado radicalmente nos últimos quatro anos, está inteiramente propício para recebê-la e consagra-la, como um dos melhores escritores brasileiros de todos os tempos”. Palavras que servem para ilustrar o que foi a recepção da obra nos jornais, nunca de todo esquecida, apesar do inevitável arrefecimento (não só pela distância), após a publicação de *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*. Na leitura de Assis Brasil perspectiva-se o enquadramento dos livros como resultado de

percursos que se vão delineando também do ponto de vista da organização (estruturação). Sobre *Laços de Família* releva-se nas palavras a unidade e o amadurecimento: "A unidade qualitativa do volume é perfeita, o que nos indica o total amadurecimento de Clarice Lispector". A esse amadurecimento não será alheio o facto de o livro incorporar os textos saídos em volume anterior (tendo alguns destes já sido publicados em jornais ¹⁵).

Mais tarde, já definido o seu campo, a autora vai deparar-se com situações em que a crítica se manifesta menos entusiástica, como veio a acontecer, por exemplo, com *Onde Estivestes de Noite*, livro que teve um acolhimento menor. Clarice nunca ficou indiferente aos juízos da crítica. Vemos isso desde o primeiro momento, e o mesmo acontecerá quando já consagrada; um dos casos mais significativos é o que diz respeito ao aparecimento de *Água Viva*. A carta de José Américo Motta Pessanha (datada de 5 de Março de 1972) é um documento fundamental para a compreensão de *Água Viva* e para o conhecimento do seu trajecto de feitura. Esta missiva reflecte em parte um anterior artigo do autor ¹⁶, como aí mesmo é referido: «Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo. De início, supus que o livro se situasse numa espécie de linha como "Paixão de G. H."; Depois achei que não: estava mais perto de "Fundo de gaveta" de "A Legião Estrangeira"» ¹⁷. A importância da carta advém sobretudo do implícito diálogo que nela se deixa entrever entre a autora e a crítica.

Água Viva é um caso singular que, por um lado, deve ser visto no trajecto que subjaz à sua conformação de livro como ele aparece publicado (porque existe um trajecto que o põe em confronto com versões anteriores, não publicadas, que estão na sua origem) e, por outro lado, deve ser enquadrado numa linha de evolução no percurso da escrita da autora. É interessante fazer cruzar essas duas linhas porque, como se pode ver

¹⁵ É o caso do conto que viria a receber o nome "O crime do professor de matemática", aparecido primeiro como "O crime" no suplemento "Letras e Artes" do jornal *A Manhã* de 25 de Agosto de 1946, ou o conto "O jantar", que sairia no mesmo suplemento do dia 13 de Outubro desse ano.

¹⁶ "Itinerário da Paixão", *Cadernos Brasileiros*, 7, 29 (Maio-Junho 1965).

¹⁷ Prossegue assim a carta: "Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. Verdade? Parece que, depois de recusar os artificios e as artimanhas da razão (melhor talvez — das racionalizações), você parece querer rejeitar os artificios da arte. E despojar-se, ser você-mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial. Falar de Deus e de qualquer coisa, sem seleccionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser 'escritora'. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(pré)pensa-ou-pensa-sentindo?"

facilmente, na fase final há uma tendência para aquilo a que a própria Clarice chamaria “figurativo” (em oposição ao abstracto, utilizando termos do domínio das artes plásticas). Isto na medida em que os factos e uma certa comunicação e intervenção, digamos proximidade, com o público leitor adquirem uma maior visibilidade nesta última fase, ao que não será alheia talvez a intervenção da escritora numa coluna de “crónicas” no *Jornal do Brasil* (em concreto relativamente a *Água Viva* veremos que muitos textos do livro provêm de uma colagem de textos anteriormente aparecidos nessas crónicas).

Poder-se-ia argumentar que Clarice Lispector, no fundo, sempre esteve ligada à imprensa, contudo, é preciso notar que há diversas ordens de colaboração. Tais ligações, numa primeira ou mesmo numa segunda fase, são bem diversas: por um lado, a primeira publicação de contos ou fragmentos de prosa, que iriam posteriormente integrar romances seus, constitui um tipo de colaboração em que o delineamento de uma intenção que se pode chamar *literária* fica claramente marcado; está-se em pleno processo de fundação do nome. Algo de semelhante não deixa de acontecer com a colaboração na coluna “Children’s Corner” (revista *Senhor*) — o grosso que veio a ser integrado em *Para Não Esquecer*. Se bem que nesta fase, embora já afastadas ou resolvidas as estratégias da afirmação, não se estabeleça ainda esse estreitamento dialogante que as crónicas do *Jornal do Brasil* acabarão por firmar. Os fragmentos de “Children’s Corner” parecem ser perspectivados como uma dimensão menor da sua prosa. Observe-se a primeira aparição enquanto bloco que dá corpo à segunda parte de *A Legião Estrangeira*¹⁸. O menor sustenta-se sobretudo na própria categoria da mensurabilidade, porque o que fica claro é a sua efectiva dimensão literária.

Continuando a falar de colaboração jornalística, será importante ter em conta as páginas femininas que Clarice assinou com os nomes de Teresa Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares¹⁹. É bastante evidente que esta cola-

¹⁸ A primeira edição de *A Legião Estrangeira*, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964, para além dos contos que configuravam a primeira parte do livro, continha uma segunda parte constituída por pequenos textos e que recebia o nome de “Fundo de Gaveta”. Da segunda edição de *A Legião Estrangeira*, São Paulo, Ática, 1977, já não consta essa segunda parte, que virá a sair posteriormente como volume autonomizado e com o título de *Para Não Esquecer*, São Paulo, Ática, 1978.

¹⁹ Nos anos 50 colabora, sob o pseudónimo de Teresa Quadros, no semanário *Comício* (de 15 de Maio a 12 de Setembro de 1952). E nos anos 60 irá escrever para outros dois diários cariocas. No *Correio da Manhã*, apresenta uma coluna intitulada “Correio feminino. Feira de utilidades”, sob o pseudónimo de Helen Palmer (de 21 de Agosto de 1959 a 10 de Fevereiro de 1961). No *Diário da Noite* a sua colaboração reporta-se a uma secção apresentada sob o título “Só para Mulheres”. Aí Clarice foi a *ghost writer* da actriz Ilka Soares que assinava a referida secção (de 19 Abril de 1960 a 29 de Março de 1961). Sobre estas colaborações *vd.* o trabalho de Aparecida Maria Nunes: *Clarice Lispector “Jornalista”* (Nunes, 1991).

boração se demarcava, em intenção e concretização, dos textos ditos literários — aos quais eram reservadas outras águas (nesta série de textos só em Teresa Quadros encontramos manifestações mais próximas de uma escrita sua, que propriamente se pode chamar clariciana). Vinha isto a propósito da referida tendência para a dimensão figurativa que se observa na fase final da obra de Clarice Lispector e que associávamos ao diálogo, à aproximação com o público advinda da colaboração em crônicas semanais. O que precisa de ser notado é que, de facto, no texto que constitui uma das primeiras versões de *Água Viva* (“Objeto Gritante”) se encontram bastantes marcas de um registo onde emergem as afinidades com o cronístico, a que se acrescenta uma forte dimensão confessional. Nada disso será por fim *Água Viva*, que, na verdade, passará a estar mais próximo de uma face abstractizante. Da parte da escritora existe uma grande preocupação em justificar o resultado da colagem: numa página que se segue à folha de rosto do dactiloscrito “Objeto Gritante”, atente-se no que poderia ser um rascunho para uma nota proemial semelhante às que apareciam em *A Paixão segundo G.H.* ou *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (os romances imediatamente anteriores). Entrecruzam-se dois textos; a cor da tinta é diferente: 1. «Este é um anti-livro. O núcleo é “it”». 2. «Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente de que é um anti-livro». Noutra página aparece ainda uma “nota”:

Nota: este livro, [por razões óbvias ²⁰], ia se chamar “Atrás do pensamento”. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas — na ocasião de publicá-las — não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de “Objeto Gritante” ou “Atrás do pensamento”.

Voltando à referida imagem de distância e afastamento face aos críticos, presente-se ainda um dentre muitos possíveis traços que a desfocam, isto é, a desmentem. Ainda a preocupação com a sua obra, que se revela no diálogo que a autora estabelece antes da publicação de *Água Viva*. É deste período que data uma carta a uma estudiosa que se socorrera de Clarice para publicar um trabalho sobre a própria autora de *A Maçã no Escuro*:

*Rio, 14 julho 1972
Prezada Terezinha,
perdoe a demora em lhe responder, mas acontece também que Walmir estava fora do Rio.*

Ontem falei com ele sobre o seu manuscrito e ele disse que Lais Corrêa de Araújo não lhe mandou nada por enquanto. E acrescentou que, logo que o receba, o encaminhará para o Instituto Nacional do Livro.

²⁰ Esta expressão intercalar aparece rasurada.

Sem mais no momento, agradeço-lhe o interesse de escrever sobre meus livros escrevendo artigos críticos. Nunca li nenhum escrito por você, e gostaria muito de lê-los.

*Sem mais no momento, aqui fico como sua amiga
Clarice.*

Ainda que a carta denote um óbvio sentido de circunstância, uma resposta que urge porque envolve terceiros, não deixa de se denunciar o desejo da escritora em acompanhar as vozes críticas sobre si mesma. Próximos do tom aparentemente descomprometido aqui entrevistado encontram-se curiosos depoimentos de teor diverso: dois pareceres da autora para o *Instituto Nacional do Livro*, que lhe foram solicitados para que opinasse acerca da publicação e da compra de determinados livros para o referido Instituto ²¹. O sim e o não, como justificá-los? — é esse trânsito que interessa captar na medida em que nele se contém uma tomada de posição judicativa face ao lugar da literatura. Um dos pareceres, muito sucintamente, apresenta o não, justificado pelo facto de uma instituição como o I.N.L. não poder descer tão baixo ao publicar obras como a da proposta em questão, pois esse papel deveria ser reservado a outro tipo de editoras (“uma editora comum poderia e deveria mesmo, publicar o ‘Roteiro poético’ da senhorita Vivaldina”). O outro parecer reporta-se à proposta de compra de dois livros: “*O açude e outras estórias*, livro de contos de Salm de Miranda, e o romance de Cosette de Alencar, *Giroflê, Giroflá*”. Assinale-se a pronta tentativa de dividir as águas: de um lado a escritora e do outro a leitora que também é crítica. “Ao ler ambos os livros procurei manter-me numa situação de crítica e leitora, e não de escritora. Como escritora que sou, não gostei dos livros. Mas acontece que livros não são publicados para escritores lerem, e sim para o público”. Partindo de um jogo de palavras à volta do termo “lugar-comum”, a argumentação vai ser conduzida em função do circuito comunicacional, determinante para a actualização da prática de leitura. Se como escritora lhe “repugna” o lugar-comum, enquanto leitora sente quanto ele “é necessário para uma comunicação imediata”, porque o “público é, sem excepções, feito de homens comuns”. O critério da separação de funções na mesma entidade impõe-se como uma saída que abre espaço ao não-comprometimento. Não sendo na qualidade de escritora que o aval é pronunciado, ressalva-se o nome que, desse modo, não chega a ser contaminado. Assim a escritora “renomada” não corre qualquer risco de se ver associada a textos que tão afastados se encontram dos princípios estéticos advogados na sua

²¹ Estes pequenos textos inéditos podemos lê-los num número do jornal *O Globo* de 16 de Novembro de 1994, em anexo a um artigo de Elisabeth Orsini sobre uma exposição de inéditos na Biblioteca Nacional.

obra. Mesmo tratando-se de uma nota tão afastada do propósito crítico textual, a sua “insignificante” colocação alcança uma subtil projecção no que diz respeito ao modo de descomprometimento: há que manter intocada a imagem zelosamente construída, ainda que sob a aparente impressão de vivência despreziosa. Outra saída que se apoia no relevo estrategicamente concedido ao lugar-comum é o apelo à emoção, em nome da legibilidade. Assim se deve entender a inteligente solução, a que se irão acrescentar, no fim de tudo, argumentos de ordem “nacionalista” (em favor do incremento da produção literária brasileira). Repare-se na significativa insistência na distinção dos papéis; é a leitora Clarice Lispector que quer sublinhar o seguinte: “e vem a pergunta minha como leitor apenas: que importa o lugar-comum ou a ausência de originalidade maior, se ambos os livros tocam, como se diz, nas cordas sensíveis do leitor? Noto, é claro, que também eu, ao dizer, ‘cordas sensíveis’, estou usando um lugar comum... Mas o fato é que, através desse lugar-comum, eu me comuniquéi. E é o que acontece com os dois livros medíocres: eles se comunicam com o leitor”.

Ainda sobre a relação de Clarice com a crítica, vejam-se outros aspectos, de igual modo aparentemente menores. Há um texto no arquivo de Clarice assinado por Olga Borelli que dá conta do propósito organizador de uma colectânea de textos críticos sobre a autora:

O estudante ou os interessados em literatura muitas vezes precisam de guia para entender uma obra complexa. Clarice Lispector é considerada hermética, embora atinja grande número de leitores que a compreendem perfeitamente.

Para tornar a obra de C.L. menos hermética aos estudantes, estudiosos ou curiosos, pedi licença a C.L. que me desse acesso às pastas onde na maior desordem possível achavam-se as críticas feitas sobre seus livros. [...]

Então pedi licença a C.L. para selecionar críticas e publicá-las, C.L. respondeu-me que eu fizesse o que eu quisesse, contanto que eu não incluisse críticas meramente elogiosas ou meramente agressivas mas sem fundo analítico. Foram postos de lado artigos assinados por grandes nomes, por serem apenas laudatórios.

Da concordância de Clarice às marcas deixadas por essa concordância podemos ler a aparente posição distanciadora e gesto do autor como mistificador, aquele que concebe e difunde a imagem a que concede mera atenção informal. Os rastros, as marcas ou restos do corpo ou da assinatura (a grafia, a caligrafia), o reconhecimento da letra (dir-se-ia na linguagem corrente: “reconhecemos-lhe a letra”), isso tudo será encontrado no arquivo. Aí aparecem alguns textos críticos sobre a obra de Clarice escritos à máquina; trata-se na maioria dos casos da tradução de recensões e outros textos ensaísticos publicados no estrangeiro e menos conhecidos no Brasil. Presume-se que estes textos ali apareçam com o propósito de integrarem a colectânea referida por Olga Borelli. O aspecto sobre o qual nos queremos

deter é um sinal que pode parecer pouco importante: algumas correcções manuscritas por cima desses textos traduzidos e batidos à máquina. Aí se reconhece a letra: é Clarice quem faz as emendas. Mesmo não sendo a atenção correctora das mais rigorosas, pois deixa passar alguns erros ao nível ortográfico, não deixa de corrigir outros. Eis alguns exemplos entre as correcções da tradução: “Vemos aqui o encaminhamento literário se fazer em círculos de mais em mais apertados em torno do objeto: ...” — no que se afiguraria uma excessiva colagem ao francês, vamos deparar com esta correcção: “... o encaminhamento literário se fazer em círculos cada vez mais e mais apertados em torno...”; “Antes de escrever, o autor tem a liberdade da linguagem, mas em seguida a linguagem o escravizará, o que será o testemunho de um comportamento querido.” Clarice corrige por “comportamento desejado”. Onde está “Assim, no romance de Clarice Lispector, se reconhecemos que é o romance em tanto que técnica e desenvolvimento romanesco...” passará a estar: “se reconhecemos que é romance em matéria de técnica e desenvolvimento romanesco...”. Torna também algumas frases mais pequenas colocando-lhes pontos finais. Por exemplo: “Assim se tornam para ela e ao olhar desta alma sedenta mas na realidade são diferentes: ...” / “Assim os personagens se tornam para ela e para um olhar de alma sedenta. Mas na realidade são diferentes: ...”²²

Os grandes poetas e os grandes ficcionistas são geralmente excelentes críticos. Pode dizer-se que a própria ideia de escritor pressupõe a indissociável ideia de leitor: os grandes criadores de romances ou de poemas que sejam conscientes da excepcionalidade das obras que fazem hão-de ser, por força, leitores de uma atenção singular, o que equivalerá a dizer críticos, de uma maneira ou de outra. Esse sentido crítico por parte da autora Clarice Lispector não deixou de existir sob a forma de atenção agudamente pulverizada. Embora não tenha exercido qualquer tipo de actividade nesse âmbito (recensões ou ensaios), verificamos que, em algumas das intervenções, nas crónicas que publicou nos jornais ou em alguma correspondência que nos chegou, manifesta sobretudo um acurado sentido de autocritica, não deixando também de tecer comentários sobre outros autores. E que melhor exemplo que a sua própria obra ficcional, onde se projecta uma fascinante expressão figural lançada aos leitores, uma espécie de ensaísmo dileitante que procura incessantemente compreender o abismo de uma escrita que se proclama não entendível?

²² Entre os muitos exemplos que poderíamos arrolar, veja-se mais um onde no texto se torna assinalável o adensamento da mancha produzida pelas rasuras: “Mas no entanto ela está feliz, de uma felicidade estranha e inexplicável: sua solidão finalmente lhe dá esta clareza que começara por fingir. Ela é feliz porque ela está perto do coração selvagem da vida” / “Mas no entanto ela se sente feliz, de uma felicidade estranha e inexplicável: sua solidão finalmente lhe dá a clareza que de início era um fingimento. É feliz porque está perto do coração selvagem da vida”.

3. A cidade: o texto

Em toda obra dessa grande escritora alguma coisa íntima está sempre queimando: suas luzes nos chegam variadas e exatas, mas são luzes de um incêndio que está sendo continuamente elaborado por trás de sua contensão. Essa luz é o segredo íntimo e derradeiro de Clarice: é o segredo de mulher e de escritora. Onde nos aproximamos mais de sua vigorosa personalidade, é no livro onde ela fala mais baixo e a luz arde com menos intensidade — é na Cidade Sitiada, talvez a sua única obra onde ela tenta romper a clausura, já não digo da sua impotência, mas de sua inapetência — e procura essa solidão primacial e total que é a do fabricante de romances.

LÚCIO CARDOSO

É com grande clareza que o romance *A Cidade Sitiada* se impõe como uma diferença face ao resto da obra (no percurso por ela definido), e com isso a própria autora está de acordo quando, bastantes anos depois, lhe faz algumas alterações de superfície e quando, sobre o livro, escreve em algumas crônicas de jornal. As diferenças manifestam-se sobretudo no plano formal; ver-se-á, contudo, que ao nível da estrutura profunda, tendo presente a ironia que envolve o livro, está lá, afinal, o essencial do projecto clariciano. A autora parece estar a responder à crítica quando o escreve — e isso percebe-se no interior de uma escrita que se encontra, de facto, distanciada relativamente ao que até ali fora apresentado. Mas o recurso parece não ter surtido o efeito desejado, a crítica não poderia entender (Sérgio Milliet, por exemplo, encontra as falhas para que advertira — “A preocupação da jóia rara que ameaçava...”); o efeito é o de uma estranha e ressonante surdez. Nunca a autora exigiu de si tamanho exercício de decifração. Ou de jogo, ou de mascaramento? Jogo imparável: do mesmo modo que a personagem principal, também a autora como que se vê apanhada pela própria máquina da construção, aprisionada nas malhas de um destino que faz confundir as teias da ficção e do real:

Caíra de fato em outra cidade — o quê! em outra realidade — apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido com os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos a alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito.

Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora. Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava ainda bastante bem. De pé à porta do hotel. Vendo se entrecruzarem os milhares de gladiadores

alugados. E enquanto essas estátuas passavam — os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? Perguntavam sufocados de riso, dançavas? Em consciência não se podia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos. (108)

A leitura desta passagem não deixa de lembrar o que desde cedo foi sugerido na interpretação do romance: a sua vertente surrealista. Sobre isso vale a pena recordar o que dizia João Gaspar Simões em artigo publicado em 1950: “Clarice Lispector pode não ter leitores que a acompanhem da primeira à última página do seu livro — símbolo ou alegoria? — mas o que não há dúvida é que não conheço outro livro nas letras de língua portuguesa em que a tentativa de criar uma supra-realidade (não será Clarice Lispector, no fim de contas, supra-realista (surréaliste)?) se revista de uma tal frescura e ganhe tamanha pujança. Pode acusar-se a autora de *A Cidade Sitiada* de hermetismo — o que se não pode é considerar o seu hermetismo estudado ou cabotino. É um hermetismo que tem a consistência do hermetismo dos sonhos. Haja quem lhe encontre a chave” (Simões, 1950). Mas as palavras de Gaspar Simões, num artigo que gira sobretudo em torno do existencialismo de Clarice Lispector, entrevêm outro aspecto fundamental na obra, tão ou mais importante do que essa vertente assinalada e debatida pelo crítico. Referimo-nos ao reenvio à figuração e à necessidade de uma chave de leitura.

Por que não relacionar com o sistema literário as “rodas do sistema perfeito” a que no texto se alude? Poder-se-á dizer que a “outra cidade” é a cidade da instituição literária e os gladiadores, “extremamente metódicos”, são os críticos com suas armaduras. Não dançam os gladiadores. Os gladiadores (como o marido) são os críticos que os autores (como a mulher) alimentam. “Um adestramento contínuo. Ele era masculino servil. Servil sem humilhação como um gladiador que se alugasse. E ela sendo mulher, o servia”. Os críticos seriam esses gladiadores-intermediários (“Mateus Correia por exemplo era: intermediário”) alimentando-se do trabalho dos autores. Paradoxalmente os autores (Lucrécia) servem-nos, sentindo “aviltamento” e “fascínio” pela “minuciosa ordem”, mas um dia ficarão livres (“esperando que um dia enfim alguém esmagasse o seu colosso, e com horror, ela ficasse livre”), porque talvez a função seja a inversa; e talvez só os autores saibam secretamente que esses homens que eles alimentam são seus escravos (“usava anéis nos dedos como um escravo”). A que apelo responde a moça? Nas entrelinhas do seu pensamento pretende-se fazer passar um modo superior de resistência pacífica — subtil, irónica. Se os gladiadores são um símbolo de força, mais do que fazer-se-lhes frente através da espada erguida, ou da mão em sua ferocidade manifesta, decreta-se-lhes, em sádico murmúrio, cruel sentença. Torná-los inofensivos, é esse o modo subtil de os atingir. E de profundamente atingir a escola de gladiadores.

Mostrar-se-ia, assim, como àquilo que eles aparentam (detentores de gládio) se opõe a sua própria forma (que os mina) de servidão. Na arena-campo da língua o leitor poderá entrever a figuração da entrada do autor no campo literário mais vastamente considerado.

A *Cidade Sitiada* será o único livro com edição revista. O testemunho da autora já chamara a atenção para o facto de ter sido esta a sua primeira obra mais vigiada na oficina literária²³. Assinale-se ainda da parte da autora a inusual insistência na interpretação, como não acontecerá com nenhum outro texto seu — observem-se os contínuos reenvios em entrevistas, e vejam-se as crónicas no *Jornal do Brasil*. Muitos anos depois de publicado o livro continuará a querer explicá-lo, como muitos anos antes, ainda o texto não tinha sido dado à estampa, já as cartas às irmãs o pretendiam decifrar. O terceiro livro como que foi escrito por cima de um silêncio, o silêncio que, sem que ela esperasse, terá caído sobre *O Lustre*, a segunda obra. Em fase de afirmação e de definição de um trilho, após a retumbante recepção do primeiro romance, relativamente a *O Lustre* muito pouco se terá falado, ou muito menos do que se esperaria. No epistolário da escritora, as notícias que lhe chegam à distante Suíça constituem uma espécie de eco — podemos agora reconstruir esse reflexo que dá conta de *um silêncio exagerado em torno do livro*²⁴.

As questões que marcam o aparecimento de *O Lustre*, e que se prendem com o domínio da produção e recepção do texto, conduzem a uma tentativa da parte da criadora de acompanhar o seu “desenvolvimento” com um zelo desmedido, como se acompanha um filho difícil, filho que tanto se protegeu

²³ Paulo Mendes Campos, em depoimento, cita entrevista de Clarice ao *Diário Carioca* no ano de 1950: «O Lustre, seu segundo romance, foi escrito em vinte e um meses. 'Foi o livro em que tive maior prazer escrevendo'. 'A Cidade Sitiada foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias. Rosa ficava escandalizada com o monte de originais; um dia me disse que achava melhor ser cozinheira, porque, se pusesse sal demais na comida, não havia mais remédio'». in *Perto de Clarice*, Rio de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim / Oficina Literária Afrânio Coutinho.

²⁴ “Por falar em Álvaro Lins, soube que ele finalmente está lendo o Lustre, com ligeiras indisposições facilmente adivinháveis. Gostei muito do artigo do Almeida Salles, não sei se você recebeu. Não mandei porque você disse que sua irmã Tânia se encarregaria disso; e pela mesma razão não mandei o meu: penso que você recebeu, não? Acho que realmente estão exagerando no silêncio em torno de seu livro, todo mundo quer sair do Brasil e os que vão mesmo sair só pensam em escrever sobre o Sagarana, por entusiasmo mas também por misteriosas razões ministeriais ligeiramente antipáticas: são uns sagaranas” (carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, datada de 6 de Maio de 1946 – Arquivo Clarice Lispector da C. F. R. B.). “Me mande notícias do seu livro, notícias detalhadas, estou ansioso por saber e quero fazer aqui minhas conjecturas quanto ao meu. O meu está parado, mas vai indo. O artigo do Álvaro Lins, já calculo o que ele terá dito. Fico revoltado, raivoso, parcialíssimo: Álvaro Lins é um cretino” (carta de Fernando Sabino datada de Nova Iorque, 6 de Julho de 1946).

e cuja entrada no mundo deixa vir ao de cima uma ansiedade própria dos desvelos de mãe. Para essa atenção especial que o livro merece, a metáfora é fornecida em carta não datada, dirigida a Lúcio Cardoso, escrita quando Clarice chegou a Itália (Nápoles): “Meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando saí do Brasil; e que não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar”. Antes da publicação, os anseios²⁵ projectam uma imagem que ficará colada ao livro: a sensação de inacabado que, sobretudo ao nível estrutural, recai sobre um conjunto de prosas. O cerco a que a autora submete o livro e o simultâneo desejo de autonomização, de libertação (filha que não está pronta para casar mas que é preciso que se case para que a mãe possa, enfim, viver de passarinhos e de flores, ou simplesmente viver sentindo²⁶), coexistem na intrínseca pendularidade da atitude que leva Clarice, em outra carta ao mesmo destinatário, a emitir opinião afim. Nota-se a mesma preocupação, subentendendo-se nela uma peculiar sorte de denegatório zelo materno: do filho cujas qualidades publicamente se apoucam mas em relação ao qual se sente e se deseja e intimamente se pronuncia o contrário. Assim, em relação ao livro ainda não publicado, as contingências que o subestimam são, da parte da criadora, desvelos de reconhecido merecimento: “Tania fez sérias restrições ao Lustre. Inclusive quanto ao título. Vai assim mesmo embora ela tenha razão. Nada ali presta realmente. Minha dificuldade é que eu só tenho defeitos, de modo que tirando os defeitos quase que resta *Jornal das Moças*” (carta datada de Nápoles, 26. 03.1945).

Em *A Cidade Sitiada* os equinos, erguendo-se altivos sobre as ruínas, surgem como uma das figuras mais emblemáticas que reaparecerão

²⁵ Noutra carta enviada a Lúcio Cardoso, após a chegada a Itália, Clarice escreve: “Lúcio, essa editora Ocidente é a de Adonias Filho? Ele não querará editar meu livro *O Lustre*? Porque decididamente não posso esperar dois anos para vê-lo publicado pela José Olímpio. E ainda mais sei que José Olímpio não querará editá-lo depois de lê-lo. Se Adonias lesse o livro e o quisesse, se Adonias me promettesse a publicação para bem, bem, bem breve, se Adonias tivesse qualquer interesse nele e, sobretudo, se a editora Ocidente é de Adonias! Enfim, responda-me sobre isso e eu mandarei uma carta para ele conforme a sua resposta. Está bem?” (carta datada de Nápoles, 7 de Fevereiro de 1945). Existe ainda outra missiva dirigida ao amigo em que a escritora manifesta a sua tristeza por aquele não ter gostado do título *O Lustre*.

²⁶ Cf. entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, 5 e 6 de Março de 1972. À pergunta “— Você era capaz de se definir para mim?”, a escritora responde: “— Talvez. Sou ignorante demais para ser uma intelectual. Não sou uma literata. Não vivo no meio dos livros, nem tampouco de flores e de aves, como me acusam às vezes... Sou uma intuitiva, quer dizer, eu sinto mais do que penso...”

sempre associadas à origem da cidade. É com eles que a cidade ganha um nome:

Este era o primeiro nome claro em S. Geraldo, e alguém enfim chamado, os moradores olhavam com rancor e admiração os grandes animais que invadiam em trote a cidade rasa. E que de súbito estacavam em longo relincho, as patas sobre as ruínas. Aspirando com as narinas selvagens como se tivessem conhecido outra época no sangue. (14)

Do ponto de vista da história, a nomeação a que o texto se reporta conduz-nos à fábula fundadora onde o primeiro nome da cidade se liga a um episódio protagonizado por esses animais que figuram a exaltação da força originante. As crianças e os cavalos representam o excessivo, a energia incontida que está na origem do acidente. O desastre é uma espécie de acto sacrificial que interdita a nomeação por parte das pessoas (os leitores, os críticos?). Até ao momento em que o episódio é referido pela notícia do jornal (crítica?) e a cidade passa a ser nomeada. Dir-se-á que, do mesmo modo, a obra passará um dia a adquirir uma existência com a entrada na esfera comunicacional:

Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levadas de cavalos haviam invadido o subúrbio, e nas crianças ainda agrestes nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera mesmo um coice mortal num menino. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir.

Com as cestas nos braços elas paravam olhando.

Até que um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota — onde não faltava ironia sobre a lentidão com que uma série de subúrbios se civilizava — com o título de: ‘O Crime Do Cavalo Num Subúrbio’.

O episódio vai ser isolado (o que confirma a sua dimensão parabólica) e constituir um dos fragmentos do “Seco estudo de cavalos” em *Onde Estivestes de Noite*. O fragmento, que recebe o título de “O Cavalo Perigoso”, permite avaliar, do ponto de vista do tratamento (reescrita) do próprio texto, a atenção concedida ao livro, uma atenção cujos reflexos nos depoimentos já referidos (entrevistas, cartas, crónicas) comportam um evidente propósito interpretativo: uma leitura assente nas bases da intrínseca duplicação figurativa e que se pretende decodificadora. Tal como na revisão do texto, quando da 2.^a edição, o fito evidenciado fora a clarificação (que por vezes parece levar à perda do poder da sugestão) também agora prevalece o sentido da explicação. Deixa de se falar em subúrbio. Há uma carta em que Clarice responde à irmã; esta havia-lhe colocado a questão do nome da povoação, e a escritora apresenta a seguinte justificação: “Também o fato de eu chamar S. Geraldo de subúrbio, vou estudar. Você tem razão, mas creio

que vai ser talvez difícil de mudar, porque teria que mudar outras coisas também. Mas vou ver ainda. Mas vejo que você entendeu bem o que queria pelo fato de na carta ter falado em cidadela” (in Borelli, 1981: 136). Em *Onde Estivestes de Noite* introduz assim o fragmento: “Na cidadezinha do interior — que se tornaria um dia uma pequena metrópole — ainda reinavam os cavalos como proeminentes habitantes” (46). Todo o trabalho exercido sobre o texto é no sentido de o tornar mais explícito. Vale a pena estabelecer o confronto. No final lê-se o remate seguinte:

Um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota com o título de O Crime do Cavalo. Era o Crime de um dos filhos da cidadezinha. O lugarejo já então misturava a seu cheiro de estrebaria a consciência da força contida nos cavalos. (47)

É evidente que se tentam manter as marcas de indeterminação que permitam no texto o seu poder sugestivo. E oferecem-se elementos que reforçam a leitura prefigurada: a força dos cavalos associada ao nascimento, à afirmação da cidade. Como um texto. O que está antes do aparecimento dos cavalos é apenas um “cheiro de estrebaria” — potencial informe a que essa força equina vai dar corpo.

Em relação ao mostrar-se o permanente jogo entre o que se diz (ou se vê) e o que se quer dizer (ou se pretende fazer ver), sobre o jogo figurativo entre a cidade e o texto, muitos exemplos podem ser destacados nesse terceiro romance da autora. Recortemos, entre outras possíveis, a título exemplificativo, uma passagem do quarto capítulo (60-61): pode aí encontrar-se claramente uma poética implícita da escrita intencional que é a que preside à elaboração deste romance — talvez não da escrita clariciana, mas do modo intencional de erguer este texto concreto. Há um primeiro reenvio para esfera do trabalho manual: do esfregar sapatos à tarefa artesanal do pedreiro; depois o texto não podia ser mais claro: fala-se do construir e do demolir. Parece ser bastante evidente que é do próprio texto que se trata. Assim pode ser entendida a cidade que se parte em mil pedaços a serem posteriormente reunidos. Seguidamente, no mostrar o trabalho de reconstrução fazem-se equivaler os objectos às palavras — os tijolos são identificados com o texto. Vem então o aperfeiçoamento. Mas é do trabalho do criador artesão que se trata? Ou é a paródia ao escrever da autora que não é este, mas que ela faz para poder mandar o recado, como se quisesse dizer: *olhem meus senhores que eu também sei fazer isto, mas não é isto o meu método, porque o que eu faço está para além do método. No entanto eu posso aprender alguma coisa com este método, sem contudo o assumir.* Assim se verá depois o resultado maior da maturação no livro *A Maçã no Escuro*, infinitamente reescrito, e no entanto livro que também se escreve, que continua a ser escrito, no escuro.

Refira-se ainda, a propósito das diferenças de *A Cidade Sitiada*, que um romance assim, naqueles finais de 40, num país marcado pela força do tão brasileiro ufanismo, em que a literatura confirmava a expressão localista num vasto plano sedimentado pelos padrões ideológicos de teor neo-realista, um romance sobre uma cidade tão abstractamente fria, distante e tão pouco "realista", dificilmente poderia ter aceitação desejada.

Em *A Travessia do Oposto*, Olga de Sá aponta claramente o modo como *A Cidade Sitiada* não deixa de se colocar em diálogo com a anterior obra de Clarice Lispector: "As personagens de *A Cidade Sitiada* têm traços parodiados de seus protótipos, em outros livros de Clarice, ou caricaturados em relação ao que deles normalmente se espera" (Sá, 1984: 15). O estudo de Olga de Sá começa precisamente com o capítulo sobre *A Cidade Sitiada*. O propósito terá decorrido acima de tudo de um enquadramento cronológico, porque os capítulos seguem-se centrando-se cada um num livro de Clarice, na ordem da sua publicação. Tendo havido um escopo selectivo, nem a todos os livros é dado o espaço de um capítulo. É o que acontece, por exemplo, com os dois primeiros, que aliás tinham sido objecto de atenção demorada no anterior estudo de Olga de Sá (cf. Sá, 1979), e talvez também porque neles não se tenha encontrado tão marcada a oposição entre tom maior e tom menor que é uma das forças motoras que sustentam a leitura de Sá e que, em *A Cidade Sitiada*, pela primeira vez se torna muito visível. O tom menor é, para a estudiosa, o equivalente ao da paródia na acepção bakhtiniana do termo (cf. Sá, 1984).

Há neste livro uma série de referências cultas esparsas, não se tratando de nenhum conjunto de reenvios sistematizados, mas de alusões a que o domínio das interpretações figurais vai dar coerência. Configuram-se, deste modo, blocos de sentido cifrado com base nessas referências textuais disseminadas — assim pensamos que funciona no romance o universo cultural e mitológico da Antiguidade através da presença dos gladiadores, dos centauros ou das estátuas gregas. Por exemplo, uma primeira alusão às estátuas gregas da revista folheada por Lucrecia ocorre no quarto capítulo ("A estátua pública", 62); depois, já noutro capítulo — no seguinte precisamente ("No jardim") — ler-se-á: "Mas agora, no sonho pôde recuar até encontrar enfim: que era grega" (78). Parece ser intencional a utilização inteligente desses reenvios esparsos; porque, de facto, a obra de Clarice não se constrói por cima de uma saturação de referências culturais de qualquer espécie. Ver-se-á mais tarde a componente mítica que aflora também num livro diferente dentro do conjunto da sua produção: *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres*; dá, pois, a impressão de que, quando ela resolve parar e escrever diferentemente, para dar uma resposta ou para visar um qualquer público ou situação, é que afloram essas alusões de teor cultural mais explícito. Em *A Cidade Sitiada*, na diferença intrínseca do texto, quando dirigido a leitores especiais (na nossa interpretação, os críticos) é que a mensagem cifrada se torna legível. Trata-se

de uma escrita oblíqua, como se na entrelinha se dissesse: vá, leiam, que eu também sei fazer livros “inteligentes”; mas, na aparente leveza, a armadura pesa, acaba por se fazer sentir — um lúcido peso frio.

Se é no plano formal que se torna mais visível a diferença de *A Cidade Sitiada* enquanto afirmação de um registo enunciativo singularmente demarcado em relação ao que começara por ser e ao que virá a ser a “marca” Lispector, é claro que esse registo não se pode dissociar do plano do conteúdo que, como temos vindo a notar, fornece a todo o momento pistas para a leitura figural. A temática da construção da cidade parece ser das mais óbvias nesse ponto em que permite ler a cidade como texto. Vejamos como as referidas alusões culturais se encaixam e atribuem coerência a esse sistema de figuração. A parte central do quinto capítulo²⁷ é aquela onde com maior visibilidade aparece a referência ao universo grego. É logo no início do bloco que a personagem vê “que era grega” e é no sonho que isso acontece. No final deste bloco, sempre entre o sono e o sonho, vamos encontrar a imagem tópica que ocorre com muita frequência no domínio do onírico: o voo.

Então Lucrecia bateu asas.

Com batidas monótonas e regulares voava na escuridão sobre a cidade.

Dormia com batidas monótonas, regulares.

No meio do sono, ainda num lance de ferocidade, Lucrecia Neves ergueu-se e percorreu o quarto sobre as quatro patas, farejando a escuridão. Que quarto! aquela moça parava doce sobre as patas. Que quarto! movia a cabeça de um lado para outro com paciência.

Enfim recolheu-se para dormir. (80)

Talvez se possa dizer que o voo é o próprio sonho ou o sono; mas a passagem oferece-nos um quadro imagético onde nos é permitido ver um cavalo alado: o bater de asas associado às patas que percorrem o quarto. Mesmo antes falava-se no “peso adormecido de patas” numa cavaliariça. Pégaso é nome mitológico que não por acaso deve ser evocado. Numa das versões do mito, o cavalo alado nasce da terra fecundada pelo sangue de Medusa após esta ter sido decapitada por Perseu. Este cavalo alado permite-nos unir alguns fios de interpretação: Perseu está associado ao olhar indirecto, tão significativo na leitura que se vem apresentando; por outro lado, o fim de Medusa (a crítica destrutiva) e o vencer desse obstáculo levam ao caminho da livre (inspirada) criação, pois segundo o mito o nome de Pégaso parece estar ligado a πηγή (fonte). Justamente ao golpear com os seus cascos o monte Hélicon provocou o nascimento da fonte Hipocrene (a fonte

²⁷ O capítulo “No jardim” é constituído por três blocos divididos por brancos separadores, procedimento encontrável sobretudo nos anteriores dois primeiros romances da autora.

do cavalo); ora, quem bebesse dessa fonte que o cavalo fez brotar no Hélicon tornar-se-ia poeta. Em qualquer leitura que se faça, para além da linearidade enclausurante dos episódios, sobreleva a celebração da escrita epifânica emblematizada na presença dos cavalos que Lucrecia procura mimetizar quando se apropria do trotar e assimila as patas, as ferraduras — ela é o centauro. Sempre que aparece, Lucrecia tem como modelo a muitas vezes subterrânea mas sempre omnipresente energia dos cavalos.

4. O quê? A literatura? (autojustificações)

O ruim é que, quando leio uma conferência, fico tão nervosa que leio depressa demais e ninguém entende. Uma vez fui a Campos de táxi-aéreo e fiz uma conferência na Universidade de lá. Antes me mostraram livros meus traduzidos para braille. Fiquei sem jeito. E na audiência havia cegos. Fiquei nervosa. Depois havia um jantar em minha homenagem. Mas não agüentei, pedi licença e fui dormir.

(in *Jornal do Brasil*)

Às sete horas da noite falarei só por alto da vanguarda literária brasileira, já que não sou crítica. Deus me livre de criticar. Tenho um medo seco de enfrentar pessoas que me ouvem. Eletrizada. Aliás Brasília é eletrizada e computador. Com certeza vou ler depressa demais para acabar logo. Vou ser apresentada à audiência por José Guilherme Merquior. Merquior é sadio demais. Fico honrada e ao mesmo tempo tão humilde. Afinal, quem sou eu para enfrentar um público exigente? Farei o que puder.

(*Para Não Esquecer*)

Nádia Batella Gotlib fala da “Conferência no Texas” e é com este título que no seu livro dedica um item a uma conferência de Clarice Lispector (Gotlib, 1995: 341) que, pronunciada na Universidade de Austin, foi publicada em 1965 pelo Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Este texto obriga, por um lado, a alguma atenção pelo facto de ser o lugar onde explicitamente a autora elabora a mais continuada reflexão sobre a “coisa literária” (trata-se do seu mais longo texto explicitamente ensaístico) — e, sobretudo, por ter sido feito no início dos anos 60 (em 1963 — fase de ouro, o mais alto ponto da sua produção), quando ainda não surgia explicitada a tematização da escrita no interior da obra (como virá a acontecer na sua fase final). Por outro lado, o facto de essa reflexão se centrar no moder-

nismo, período que é determinante para o enquadramento da obra de Clarice, também merece particular atenção, possibilitando-nos partir das próprias palavras da autora para proceder a um trânsito contextualizador que situe o seu lugar na literatura brasileira.

No modo tão hesitante de colocar questões sobre a contemporaneidade da literatura (de interrogar o sistema literário entrevisto em suas transformações), não pôde deixar de se projectar a si mesma no interior das interrogações avançadas. A conferência constitui o primeiro mais importante, embora velado, modo autojustificativo: a autora vê-se a si mesma chamada pelo nome literário (“do momento em que eu mesma me chamei senti-me, com algum encanto, inesperadamente alistada. Alistada sim, mas bastante confusa”, Lispector, 1965: 110).

Depois de citar o depoimento de Affonso Romano de Sant’Anna, que refere que “a conferência do Texas” era a mesma que uma vez fora pronunciada em Belo Horizonte, Nádia Battella Gotlib acrescenta: “Talvez tenha lido essa mesma conferência em muitos lugares para onde foi com essa incumbência de conferencista: Brasília, Vitória, Belém, Recife, São Paulo” (Gotlib, 1995: 342). Tome-se para confronto uma versão dactilografada (versão encontrada no arquivo de Clarice na CFRB) onde se registam algumas diferenças relativamente ao texto publicado em 1965. No dactiloscrito vamos deparar também com algumas emendas à mão, do mesmo tipo das que podem ser encontradas em outros textos da autora, e alguns riscos (traços que operam cortes). Importa considerar um gesto materializado numa anotação manuscrita nesse exemplar dactilografado da conferência (a letra tremida assinala o período da inscrição, a época pós-acidente — cf. *infra* capítulo VII); no final do dactiloscrito a autora registou alguns nomes — uma pequena lista onde determinados locais são enumerados assim:

Texas
Brasília
Vitória
(S. Paulo)
Campos (1971)
Belém do Pará?

A importância da inscrição estará nesse implícito gesto ordenador que toda a lista pressupõe — no caso, o gesto da arrumação em torno de um ponto do percurso, como na elaboração da folha curricular. Que ponto é esse? Aparentemente apenas um dado, mais um, mas com um estatuto singular: não um romance ou livro de contos, ou quadro, mas um texto explicitamente teórico sobre literatura. As razões são desinfladas, pretendem deslocar-se para um pretexto — as viagens e o *cachet* — como refere em entrevista: “Não gosto, mas me pagam cachê. E a viagem. Eu gosto muito de

viajar. Aí, eu faço... Depois, há debates...” (apud Gotlib, 1995: 342). No interior do texto — o tópico que retoma a atitude repetida em vários momentos — encontra-se a demarcação face ao conhecimento teórico. Estamos, contudo, perante uma peça que em nosso entender tem um significado notável no trajecto delineado pela autora.

Nas páginas dactilografadas, nas emendas, podemos ver como são visíveis as marcas da adaptabilidade deste texto. Assim, no início, onde estava dactilografado o propósito originário — “com humildade vou falar por alto da *literatura de vanguarda* no Brasil, pois não sou crítica” —, com as emendas, passamos a ler o seguinte: “É com humildade que vou falar *muito* por alto *apenas da literatura actual* no Brasil, pois não sou crítica” (sublinhados nossos). Pode ler-se depois, encaixada logo a seguir, uma frase manuscrita que tem uma explicação contextual; reporta-se a um episódio que é contado em mais de um lugar: o horror com que Clarice ficou e a “fuga” num “congresso de críticos”. A frase: “Acabo de vir de um congresso de críticos e tenho vergonha de falar de literatura”.

Os dois primeiros parágrafos do texto publicado acentuam a ideia repetida do descentramento: quem fala é alguém que precisa de assinalar que vive fora do circuito que reflecte sobre a literatura. A atitude minimizadora ²⁸ repete-se constantemente num retirar da importância dessa “concessão” e num colocar-se do lado dos observadores (espectadores). Mas ela está dentro, no palco, e dificilmente consegue olhar de fora. Assim o vai reafirmando, substimando-se quanto à capacidade de reflectir sobre o fenómeno literário, mas percebe-se que ela sabe que não é assim, apesar de levar os críticos a pensar o contrário: “No texto que leu em Austin, intitulado ‘Literatura de vanguarda no Brasil’, nota-se o esforço na construção

²⁸ Atente-se, para a importância desta atitude, no espaço da rasura, a partir da leitura das alterações operadas no texto dactilografado da conferência. A referida “menoridade” do texto, que vai sendo apontada através de uma série de recursos de que a autora intencionalmente se serve para dizer o seu pouco à-vontade perante o assunto, é reforçada nas rasuras. Uma alteração óbvia é a que se prende com o nome atribuído a um texto para ser lido no Brasil. Já não um “paper”, como acontecia com a versão “americana”, mas um “relato”, o termo menos marcado que se reporta ao que de ostentatório poderiam trazer palavras como “conferência”: “Não pude deixar de usar essa oportunidade de escrever um [à mão: esse] breve [acrescentado à mão: e superficial] relato, somente para ter uma experiência pessoal que me faltava, além de todas as outras”. No entanto, provavelmente o propósito de não repetir os mesmos termos vai levar a que, na rasura, se manifeste a utilização de sinónimos: “Talvez o que estarei [rasurado e substituído por estou] fazendo neste relato [substituído por palestra] é [seja] o que se chama de ‘abrir uma porta aberta’. Só que para mim era fechada”. Veja-se ainda, a este propósito, uma notícia publicada no jornal *O Diário* de 25 de Agosto de 1968 relativa a uma ida de Clarice Lispector a Belo Horizonte para aí pronunciar uma conferência no “curso de Letras da Faculdade de Filosofia”. Diz-se a dada altura citando-se as palavras da escritora: “conferência não, conversa”.

desse alinhavo e o tom vacilante de quem sabe que está a pisar um terreno com insegurança: o da teoria e metodologia dos estudos literários" (Gotlib, 1995: 342).

Atente-se um caminho bem clariciano de fazer progredir as suas reflexões, como acontece na sua literatura: o colocar perante o leitor o raciocínio fazendo-se; a partir de uma interrogação que se põe em causa, avança-se para outra premissa. O que se questionava era uma visão formalista: "Quem sabe, vanguarda seria para mim a forma sendo usada como um novo elemento estético?" (Lispector, 1965: 110). Mas esta é já a terceira colocação de um processo questionador numa sequência de encadeamentos. Repare-se na força da palavra "rebentação" tão própria de uma caracterização do seu fazer literatura. O experimentar sob a forma de rebentação: "Ou vanguarda seria a nova forma usada para rebentar a visão estratificada e forçar pela rebentação a visão de uma realidade outra ou, em suma, da realidade?" (*ibid.*). É à medida que rebate algumas das premissas enunciadas que lhe surgem outras e é no próprio acto enunciador que dá conta do rumo da indagação: "Isso já estava melhor" (*ibid.*). Ao ponto em que o próprio sujeito da pesquisa se vai confundir com o objecto que foi alvo da perscrutação: "Vanguarda seria pois, em última análise, um dos instrumentos do conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa" (*ibid.*). É no interior deste intrincado jogo retórico que, no modo tateante de avançar, somos conduzidos a ler uma espécie de lema subjacente à sua escrita: o conhecimento cego mas iluminador que vem do avançar paulatino. Assinale-se que a reflexão sobre a vanguarda, ao apontar reiteradamente a reversibilidade entre os sentidos da experimentação e os da experiência como coisa vivida, pretende enfatizar o encontro com a vida (se a *verdadeira arte* é experimentação, toda a *verdadeira vida* é experimentação). Poder-se-á dizer que se implica nesta comunicação a defesa do conceito de literatura de experiência, onde se ensaia acima de tudo o sentido gnosiológico (do conhecimento de mim mesmo ao conhecimento do mundo) — "qualquer verdadeira experimentação levaria a maior auto-conhecimento, o que significaria conhecimento" (*ibid.*). A condição da literatura passa necessariamente, na reflexão proposta, por uma autoconsciência (reconhecimento da aprendizagem) que é autojustificação.

Convém sublinhar o facto de estarmos perante uma peça perfeitamente estruturada, como o são as suas peças literárias mesmo quando o não querem parecer. De uma maneira engenhosa deixa-se claro qual o ponto de vista partilhado, e este é subtilmente entrelaçado no olhar que lança à vanguarda literária, focando alguns nomes representativos. Essa selecção e o modo como ela é apresentada revelam uma visão que denota, afinal, um assimilado conhecimento do âmbito histórico-literário; por outro lado, pode afirmar-se que a reflexão desenvolvida denota igualmente um domínio de conceitos utilizados no campo dos estudos literários, apresenta-

dos na pessoalíssima visão da ficcionista. A ordenação do texto, manifestando um sentido de profunda coerência, passa a apoiar-se em três eixos encadeados que levam ao fechamento da peça: a questão da polaridade forma/conteúdo, a questionação de uma especificidade da vanguarda brasileira e o lugar da língua no espaço da literatura.

Contra a ideia de que a inovação se impõe e se formula em termos de puro formalismo, a escritora fala da incomodidade que lhe causa a premissa, incomodidade derivada da divisão “forma/fundo” que se lhe afigura reducionista e pobremente explicativa. Registe-se um fragmento exemplar da sua argumentação:

São palavras usadas em contraposição ou justaposição, não importa, mas significando, de qualquer maneira, divisão. E essa expressão — forma-fundo sempre me desagradou vitalmente, assim como me incomoda a divisão corpo-alma, matéria-energia, etc. Sem nunca estudar o assunto eu repelia quase de instinto esse modo de, por se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo tem duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades.

Bem sei que usar divisão de fundo e forma é possivelmente, às vezes, hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas inovação de forma podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que é anterior à existência? (id., 111)

Importa destacar o tipo de argumentação interrogativa, apoiada em imagens ou símiles inusitados como essa do fio de cabelo cortado verticalmente, num desenho próximo do registo que vamos encontrar em muitas das passagens de *A Maçã no Escuro* ou de *A Paixão segundo G.H.*, os livros entre os quais, como se disse, a conferência temporalmente se situa. As imagens parecem invadir o discurso, servem as questões de base e imprimem o dinamismo, o ritmo discursivo, ao anunciarem a ideia que passa a ser desenvolvida e confundida com as próprias imagens.

Da intuição verbalizada acerca da indissociabilidade da forma e do conteúdo prossegue o raciocínio aplicado ao exemplo da situação da vanguarda brasileira. Reportando-se matricialmente à vanguarda no Brasil, era inevitável que na conferência se destacasse o reenvio ao ano de 1922. Clarice apresenta a data como equivalente de libertação, através de uma expressiva insistência: “libertação foi sobretudo, um novo modo de ver. Libertação é sempre vanguarda. E também nessa de 1922 quem estava na linha da frente se sacrificou. Mas libertação é, às vezes, avanço apenas para quem se está libertando e pode não ter valor de moeda corrente para os outros” (*ibid.*). Ganha força a visão amplificadora apontando para a neces-

cidade de perceber o caso brasileiro na sua especificidade, mas não deixando de entendê-lo em confronto com as tendências dominantes no universo literário mais vasto; em concreto, falando-se da vanguarda, impunha-se que os pontos de referência fossem as vanguardas europeias. Por isso, antes de mais, a interrogação sobre se aquilo que se considera vanguarda no Brasil em 22 o poderia ser igualmente considerado em outros países.

O ponto de apoio de toda a argumentação reside na forte convicção acerca da indivisibilidade entre forma e fundo. Assim, no específico caso brasileiro, as obras de Graciliano Ramos ou de José Lins do Rego, apesar da aparência, apesar de não terem as marcas formais chamativas do que se poderia considerar inovação vanguardista, funcionaram no Brasil como vanguarda “porque em ambos havia a descoberta da realidade do Nordeste, o que não existia antes em nossa literatura. Não estou dizendo que houve a descoberta de um tema, mas muito mais que isto: houve um fundo-forma indivisível. Fundo-forma é uma apreensão de um modo de ser” (*id.*, 112). Perpassa aqui a ideia de um conceito que deve ser entendido mais no sentido da modernidade estética, amplamente considerada, do que no da vanguarda, enquanto categoria histórica que passa a identificar-se na linguagem corrente com significados como os de activismo, inovação, iconoclastia, marginalidade, subversão, que decorrem, em grande medida, de uma assimilação da estética de ruptura vigente num período confinado epocalmente²⁹. Como justamente afirma Vítor Aguiar e Silva: “paradoxalmente, todavia, a modernidade estética, se é filha da temporalidade histórica, do instante histórico, se se alimenta da transiência, da efemeridade, do maravilhoso, da beleza, do sofrimento, da melancolia e das ruínas do seu tempo histórico, foi também sempre pensada e realizada, nos seus diversos estádios, desde o Romantismo alemão até aos grandes modernistas europeus da primeira metade do século XX, passando por Baudelaire, verdadeiro *Mittelpunkt* de toda a modernidade estética, como uma recusa, uma denúncia e

²⁹ O considerar-se Modernismo e Vanguardas como realidades distintas (*Cf.* Bürger, 1993, marco decisivo na dilucidação destes conceitos) implica uma releitura da periodização proposta pela História Literária. Verifica-se a coexistência (pacífica ou tensiva) dessas duas orientações, a modernista e a vanguardista. *Cf.* Osvaldo Silvestre, 1990: 38-39 — “Se aceitarmos o arco temporal 1910-1940, como aquele em que o código literário do Modernismo se torna dominante — são os anos em que Proust, Gide, Eliot, Virginia Woolf, Joyce, Yeats, Musil, Thomas Mann, Pessoa, Sá-Carneiro, e outros, produzem os seus grandes textos modernistas —, é impossível fugir à constatação de que é esse também o período de eclosão, vigência e estertor de todas as vanguardas históricas. [...] Assim, Modernismo e Vanguardas, nas suas existências paralelas, representam, como até aqui já vimos, duas culminações divergentes do percurso da Modernidade estética e impossibilitam, no plano da História Literária, a utilização de Modernismo como conceito periodológico hiperonímico em relação ao conceito de Vanguarda”.

uma transcensão do que se tem chamado a História e o progresso histórico, a modernidade social, económica e científico-tecnológica” (Aguiar e Silva, 1995: 139).

Se um dos factores que proporcionam a pronta adaptabilidade do texto-conferência, a partir de uma simples alteração do seu título (“literatura de vanguarda” ou “literatura actual”), se prende com a acepção do termo *vanguarda*, que é utilizado como equipolente de *modernidade estética*, por outro lado, deve assinalar-se também o facto de essa adaptabilidade se apoiar num princípio-chave do pensamento da autora, fortemente transvazado na leitura que ela faz da literatura dos outros. Reportamo-nos à ideia subjacente de que o princípio da experimentação é similar ao (embora não modelado pelo) princípio da experiência de vida, isto tanto na dita literatura de vanguarda como em qualquer outro tipo de literatura. O vitalismo assinalado acentua a ideia fulcral de que a vida não está nunca de fora. Entre a vida e a escrita (da experiência ao experimentalismo) gera-se um agenciamento que assenta no princípio de que tudo passa pelo vital trabalho na língua — uma transversalidade actuante, que incorpora mesmo o erro e todas as inflexões, num incessante movimento de revisitação e reescrita do real:

Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda pensarmos a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento.

Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de língua literária, isto é, língua que reflecte e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos. Numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (113)

Deixa-se entrever algo que está próximo dos pressupostos defendidos por Croce, como lembra Werner Krauss ao reportar-se à estética deste autor: “a linguagem está sempre a caminho da literatura, ela é literatura em potência; mas só esta realiza toda a potencialidade da linguagem. Só na literatura é que a linguagem regressa a si mesma, só nela adquire a imanência” (Krauss, 1989: 98). A ideia forte veiculada na conferência de Clarice é a de que a língua, entendida como campo de imanência (onde se gera a criação), implica *o trabalho do escritor enquanto pessoa* e esse trabalho exige, por seu turno, uma entrega incondicional — só assim a literatura pode libertamente ser fonte de conhecimento. Mas de uma liberdade autêntica no rigor e na obsessão, como é aquela que vem de dentro, que não é forjada nas superfícies à semelhança do que acontece com a imagem da rolha no mar que nos é fornecida por Paul Valéry na sua *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*: “Uma vez instituído o rigor, torna-se possível uma liberdade, ao passo

que a liberdade aparente, não sendo mais que o direito de obedecermos a cada impulso do acaso, amarra-nos, tanto mais quanto dela abusarmos, em volta do mesmo ponto, como a rolha nas ondas, que nada prende, que tudo solicita, na qual se contestam e se anulam todos os poderes do universo” (Valéry, 1979: 72).

Ao questionar o sentido da vanguarda questionando a literatura, pois que falar em vanguarda corresponde para a autora ao dimensionar de um dado conceito de literatura, vimos como Clarice começava por pôr em causa a rigidez e o esquematismo da dicotomia conceptual fundo vs. forma. Vai seguidamente insistir numa ideia determinante para percebermos a sua literatura: não é apenas a “vanguarda de forma que modifica o conceito das coisas” (112), mas é também “uma maneira de ver que vai lentamente e necessariamente transformando a forma” (*ibid.*). Um lento modo de as coisas se moverem. Nesse mover-se lento, que leva ao aprofundamento do ser e da escrita, reside a extraordinária força de uma visão nova em formação:

Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende variar, mas uma liberdade mais verdadeira e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil. Descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se mas reagem vivos. (113)

Há uma mutação lenta, quase imperceptível, e interior. Mostra-se de facto aqui uma tese — um ponto de vista claramente definido: posto o pensamento em movimento ele vai mover a língua e, ao mesmo tempo, ver-se-á por ela movido. As implicações maiores serão visíveis no plano da sintaxe. Mas tudo terá que vir de dentro e nunca de modelagens à superfície, nunca de arranjos de maquilhagem, de variações de qualquer tipo de modelagem. É esse o modo como Clarice incorpora muito rigorosamente a lição de Mário de Andrade quando este proclamava o “direito permanente à pesquisa estética”.

5. Heranças e legados (contextualizações)

5.1.

Integrado no volume *A Literatura no Brasil*, dirigido por Afrânio Coutinho, o breve historial de Mário Silva Brito sobre o Modernismo brasileiro constitui uma das mais conseguidas sínteses sobre os acontecimentos que desembocaram na “Semana de Arte Moderna de 1922”. Ao pretender dar conta do impacto dessa “revolução” e das consequências sentidas na produção literária que a partir daí irá surgir, o estudioso destaca o contributo decisivo de Oswald de Andrade para a renovação da prosa brasileira, nome que, como assinala, constitui igualmente um dos pilares da renovação da poesia brasileira contemporânea. Silva Brito chama a atenção para as palavras programáticas de Oswald de Andrade no prefácio às *Memórias Sentimentais de João Miramar* (de 1924), onde se insiste no “trabalho de plasma de uma língua modernista”, na necessidade de trabalhar, de alterar a língua literária. E o balanço projectivo leva o historiador a traçar este quadro: “Hoje já se pode fixá-la, pelo menos, como antecipadora dos rumos seguidos por Mário de Andrade em *Macunaíma*, por Jorge de Lima em *O Anjo*, por Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*, por Geraldo Ferraz em *A Famosa Revista* (em colaboração com Patrícia Galvão) e *Doramundo*, por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* e, reaproveitada pelo próprio Oswald, acrescida agora da dimensão satírico-política, em *Serafim Ponte Grande*. E porque não reconhecer, em todas, que aprofundam as experiências de Oswald no plano da sintaxe, da transfiguração lingüística?” (Brito, 1986: 29).

Pode parecer estranho o facto de não ocorrer nenhuma referência a Oswald de Andrade na “conferência” de Clarice Lispector sobre a “literatura de vanguarda no Brasil”. Curiosamente vamos encontrar no arquivo da escritora uma pequena carta/bilhete de Oswald, datada de São Paulo, 14 de Março de 1946, que, na sua extraordinária magreza de bilhete quase de circunstância, merece, ainda assim, a nossa atenção. Aí lemos:

Clarice

Você quer perguntar? Pergunte. E converse também comigo e com minha mulher, Maria Antonieta d'Alkmin e com minha filhinha de 4 meses, Antonieta Marília de Oswald de Andrade. Responda de Berna ou do alto mar que se parece com você.

Devotadamente

o

Oswald

R. Mons. Passalagna 142.

É preciso ter em conta o sentimento de abandono e de incompreensão por que foi tomado na última fase da vida este activista (turbulento agitador na *república* das letras), um dos responsáveis pelo arejamento do cenário literário no Brasil moderno; por um lado, o seu feitio menos dócil do que o de um Mário de Andrade, depois, o radicalismo de que fez uso nos escritos, talvez tudo isso tenha contribuído para o desencanto e para essa sensação de desamparo agravada nos últimos anos pela doença, mitigada pelos incedíveis cuidados da última mulher, trinta anos mais nova, Maria Antonieta d'Alkmin, a quem dedica versos. É justamente a filha referida na carta (Marília de Andrade) que, em depoimento sobre o pai, de uma maneira bastante impressiva, dá conta desse desalento que acompanhou o escritor nos últimos anos (cf. Andrade, 1986: 67-75). Tudo isto justificaria o teor da missiva que, à partida, poderia parecer estranha, à luz da história literária, da parte de um dos consagradíssimos, um dos ditos "papas" da vanguarda brasileira, bastante menos dado à bonomia e entendimento dos outros, os novos, que o companheiro com quem a história lhe fez partilhar o epíteto. Mas, por outro lado, poder-se-á subentender que alguém de comuns relações, o que não é difícil nos meios literários, tivesse dado conta a Oswald de um desejo da parte da novel autora de lhe perguntar coisas. O que mais parece merecer a atenção é o impacto, a estranheza e maravilhamento causados pela aparição de *Perto do Coração Selvagem*. Sabemos, pelo depoimento de Marília de Andrade, que Antonio Candido era um dos fiéis frequentadores da casa de Oswald neste período de incompreensão, e sabemos como o crítico de São Paulo louvou o primeiro livro de Clarice. Note-se uma observação na carta que parece ter sido escrita pelo reflexo da leitura do romance: Oswald refere-se a Clarice como se se referisse à protagonista Joana de quem nos fica no final do livro essa forte impressão de tanto se parecer com o mar ("do alto mar que se parece com você"). Colocando a hipótese de ter sido porventura a escritora de *Perto do Coração Selvagem* quem primeiro se dirigiu ao consagrado vanguardista, a carta de Oswald poderá servir também para desenvolver uma reflexão sobre os contactos literários da escritora e contribuir para o esclarecimento das mitificações em torno da posição da autora quando do seu "exílio" europeu. Talvez não tivesse estado tão isolada quanto se poderia supor.

Voltando a Oswald de Andrade, deve considerar-se o lugar decisivo da herança por ele deixada em muitos dos autores que se lhe seguiram e entre os quais, evidentemente, se conta Clarice Lispector. Chame-se a atenção sobretudo para o pendor descontínuo e telegráfico da estética oswaldiana (desde os textos programáticos aos celebrados romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), devedora de uma visão que recebe influência do modo de ver cubista. Sem dúvida que, em plena vigência de uma prática que privilegiava os textos *bem fechados* (como aconteceu com a escrita do romance brasileiro nos anos 30), a escrita frag-

mentária de *Perto do Coração Selvagem* acolhe o exemplo autorizado do autor de *Pau-Brasil*. Mas trata-se também de uma escrita que desde esse primeiro momento, e cada vez mais daí para a frente, vai dialogar com uma galáxia de autores de outro quadrante. Ainda que as vanguardas e o modernismo brasileiros floresçam em função dos modelos vigentes nas literaturas ocidentais, pois que com elas assumem complexas relações de vizinhança, o traço distintivo mais marcante tem a ver, como já se observou, com a focagem nacionalista.

Clarice, ao contrário, parece estar mais próxima de uma estirpe extraterritorial como aquela que Hélène Cixous entusiasticamente apresenta: "Custa, mas também nos reconforta, acreditar que Clarice Lispector tenha podido existir, muito perto, ontem, tão longe antes de nós. Também Kafka é inacessível, excepto... através de Clarice Lispector. // Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinquenta anos. Se Heidegger tivesse podido deixar de ser alemão, se tivesse escrito o *Romance da Terra*. Por que cito todos estes nomes? Para reconstruir a atmosfera. Há por aí algo que tem a ver com o que escreve Clarice Lispector. Aí onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Mas, onde o filósofo perde o ânimo, ela continua, vai ainda mais longe, mais longe que qualquer tipo de saber. Por detrás da compreensão, passo a passo fundindo-se com tremor na incompreensível espessura trémula do mundo, com o ouvido finíssimo, concentrado até para captar o ruído das estrelas, até o mínimo roçar dos átomos, até o silêncio entre dois latidos do coração. Vigia do mundo. Não sabe nada. Não leu os filósofos. E contudo juraríamos às vezes ouvi-los murmurar nos seus bosques. Descobre tudo" (Cixous, 1995: 157-158). No início do pequeno texto de louvor que acabámos de citar, Hélène Cixous começa por falar de "uma mulher quase difícil de acreditar", para acrescentar de imediato: "ou, melhor dito, uma escrita". Pode dizer-se que a essa escrita-Lispector, marcada por uma densa amplitude reflexiva, subjaz a necessidade de pôr em prática um experimentalismo obcecado pela diferença. Tal necessidade reflecte, por um lado, uma vontade deliberada de inovar, de romper com a tradição, e, por outro, a criatividade de um espírito em permanente ebulição interior numa busca incessante de uma via de expressão original. Todavia, esse fermentar constante não parece dissociável da profunda inquietação que transparece em praticamente todos os textos, e que por certo não é alheia à visão de um mundo encarado como doloroso estranhamento onde podemos reconhecer os ecos da genealogia apontada por Cixous e ainda de nomes como Albert Camus, Robert Musil, Katherine Mansfield ou Virginia Woolf. O carácter lúdico que preside ao acumular de diferentes experiências ficcionais não faz mais do que acentuar, por contraste, o desassossego que ressumbra de cada texto e que, numa espécie de *mise en abyme*, espelha o próprio processo, a própria busca que é a escrita.

5.2.

A diferença afirmativa que se impõe com o nome de Clarice (a sua entrada na literatura) é geralmente partilhada com o autor de *Sagarana*, a ponto de a tendência para arrumar os dois nomes se converter em tópico sedimentado na história literária. “Na atual historiografia literária brasileira, Clarice Lispector [...] já faz par fixo com Guimarães Rosa”, diz Luciana Stegagno Picchio (1997: 610-611)³⁰. Mesmo em visões que não serão de todo isentas e que talvez, antes de tudo, deixem transvazar uma indisfarçável preferência, pode a associação (de teor apresentativo) ser meramente arbitrária, por se tratarem de dois dos mais destacados autores da contemporaneidade? Leiam-se as palavras de Antonio Candido no que pretenderá ser o ponto de vista de uma visão abrangente (de fora): “Pelo mundo afora, quando se menciona a ‘nova narrativa latino-americana’, pensa-se quase exclusivamente na produção deveras impressionante de todos os autores espalhados em todos os países da América que falam a língua espanhola, isto é, dezenove, se não estou enganado. Uma unidade compósita, maciça e poderosa, em face da qual, num segundo momento, lembra-se que existe uma unidade simples que fala português e é preciso incluir, a fim de completar o panorama. Então se juntam alguns nomes, em geral Guimarães Rosa e Clarice Lispector” (Candido, 1987: 199). A cristalização do lugar-comum assenta numa verdade que a história literária em boa hora ajudou a divulgar e de que as enciclopédias são um dos melhores veículos de transmissão³¹.

Afrânio Coutinho numa excelente síntese — verbete em enciclopédia por ele dirigida — apresenta uma revisão extremamente lúcida sobre o Modernismo na literatura brasileira. Numa tentativa de arrumação do período em questão, o estudioso propõe uma síntese marcada pela abrangência

³⁰ O agrupamento dos dois nomes não deixará de aparecer motivado também por uma ordem de valor: o grau de superioridade desses dois escritores maiores. Afrânio Coutinho, na introdução à *Enciclopédia de Literatura Brasileira* por ele dirigida, ao falar da maturidade da literatura no Brasil, nomeia, a propósito da ficção, um extenso rol de nomes que se projectaram “a partir da década de 50” e salienta que não se podem esquecer “os escritores da geração anterior”; após nova listagem, termina assim: “e os dois grandes Guimarães Rosa e Clarice Lispector, todos eles são demonstrações evidentes da nova literatura que se produz no Brasil atual” (Coutinho e Sousa, 1989: 69).

³¹ Veja-se, por exemplo, a difusão desse lugar em duas linhas, numa enciclopédia norte-americana. Diz-se aí, num verbete da autoria de Earl Fitz: “One of Brazil’s most important writers in the post-World War II era, Lispector (along with Guimarães Rosa) revolutionized both the themes and techniques of Brazilian narrative”. *Dictionary of Brazilian Literature*. Ed. Stern, Irwin. New York/Westport, Connecticut/London, Greenwood Press, 1987.

e dinamismo. Nesse quadro amplificador configura-se uma visão histórico-literária que visa um enquadramento da complexidade e tensões do período focado, no sentido de uma direcção afirmativa, e assinala aí três fases: a da ruptura, a do período construtivo e a fase do apuramento formal. É ao demarcar-se de uma acepção restritiva do conceito que se limitaria à eferescente “Semana de 22” ou a uma heróica fase que viria até 30, que este estudioso procura definir um princípio de continuidades, pretendendo ver temporalmente “uma sucessão de fases” com uma fisionomia estética especial no seio do Modernismo (Coutinho e Sousa, 1989: 919). Assim, ao inicial período revolucionário seguir-se-á uma fase que substitui o “carácter destruidor pela intenção construtiva” (*id.*, *ibid.*) e que procura aplicar as fórmulas estéticas aprendidas com a fase anterior. No domínio da narrativa deparamos nesta segunda fase com duas direcções: uma predominantemente social e outra intimista. Em relação à terceira fase, que se inicia por volta de 45, denominada por Afrânio Coutinho como “a fase *estética* do Modernismo” (920), a par do importante trabalho no campo da poesia, “na ficção há uma lenta estagnação do romance, enquanto se procurava revitalizar o conto, à custa de novas experiências do plano da linguagem, da pesquisa psicológica, da técnica expressionista. O fato aqui é a revelação de J. Guimarães Rosa e Clarice Lispector” (*ibid.*).

Refira-se ainda quanto à cristalização do lugar-comum que as ordens de colocação dos emparelhamentos configuram uma série que se propõe com justeza: 1) a ruptura que os dois estabelecem em relação a um modelo; 2) o que os irmana: o centramento na linguagem — mais a linguagem, ou tanto a linguagem quanto a realidade empírica (ou as epifanias). “Quem no Brasil poderia melhor ser aproximado dela é Guimarães Rosa, também receptáculo de epifanias, como confessa nos quatro prefácios de *Tutaméia*” (Sant’Anna, 1990: 162); “O que os aproxima é a pesquisa da linguagem, do modo narrativo, mais do que da história narrada” (Picchio, 1997: 610). Mas os esquemas não deixam de assinalar as diferenças, que são óbvias. Affonso Romano de Sant’Anna assinala com clareza os vectores distintivos: “No entanto, diferindo de Clarice, apesar do largo espaço que cede ao tema do mistério e do inexplicável, executa um trabalho *de* linguagem *na* linguagem, levando a pesquisa vocabular e estilística a extremos pouco vistos dentro e fora de nossa literatura, enquanto Clarice, como veremos mais adiante, insiste na ‘naturalidade’ de sua escritura” (*ibid.*).

Procure contornar-se ainda alguns aspectos que se prendem com semelhanças e dissemelhanças entre estes dois autores, e vejam-se alguns modos de projecção da herança deixada por suas obras. Num recente programa televisivo sobre Guimarães Rosa ³², pudemos ver como no final dos anos

³² *Os nomes do Rosa*, Globosat, GNT, 1997.

noventa ainda se encontra um sertão referencialmente próximo de uma certa imagem, exterior e mitificada, do sertanejo e do mundo do sertão que G. Rosa apresentou. O realizador Pedro Bial pergunta a uma velhinha: “— Já viu o mar?”. “— Não”, responde-lhe a mulher. “— Tem vontade?” / “— Tenho, mas...” Ao que se segue, de imediato, uma pergunta claramente marcada: “— O que é maior, o mar ou o sertão?” / “— Acho que é o sertão, não?”. À voz que fica suspensa seguem-se previsíveis planos da vastidão sertaneja. Sabe-se que o real (qualquer grande cidade ou pequeno mar) apresentado nos textos adquire uma espessura singular que impõe uma existência autónoma e que o mesmo lugar empiricamente referenciado é sempre outro no texto em questão. No caso destes dois autores a obsessão pela própria realidade da escrita faz com que as paisagens operem o reenvio a uma figuração que leva a que passem ao lado todas as tentativas de representação territorializadora (perturba-se o fantasma da referencialidade), mesmo quando se trata de comparações ou metáforas trazidas pelo discurso crítico em defesa da leitura do autor de *Primeiras Estórias* ou de Clarice. Diz Luciana S. Picchio que “é como se da floresta de Guimarães Rosa, densa de presenças divinas e diabólicas, se passasse para as charnecas arenosas e desoladas caras a Beckett. Os personagens são descarnados da sua fisicidade, confinados na sua dimensão subjetiva – mônadas separadas” (Picchio, 1997: 611). Por seu turno, Tristão de Athayde, ao falar da “fraternidade estética entre esses dois grandes solitários e renovadores estilísticos” (Athayde, 1978), refere “Guimarães Rosa, como voz telúrica do Brasil sertanejo e vegetativo, expresso pelo mais requintado dos maneja-dores de uma linguagem, recriada em língua” e enquadra Clarice Lispector “ao lado e em face de Guimarães Rosa, nessa década renovadora de 40, como voz oceânica do Brasil praieiro, voltado para o ‘mundo, vasto mundo’, inclusive o eslavo, expressa nos dois teclados coexistentes do subconsciente e supraconsciente” (*ibid.*).

Dir-se-á que, afinal, a charneca e a estepe estão tão próximas do sertão como o sertão está próximo do mar. Prevalece nestes dois ficcionistas o efeito desterritorializador que instaura uma espécie de despaisagem ou de suprapaisagem (paisagens-língua ou línguas-paisagem). Dos prodígios do texto feito paisagem, onde se possa concretizar o desejo de “habitar poeticamente a terra”, parte-se à procura de uma cidade infinitamente afectuosa e tolerante, ao contrário da cidade sitiada. Fazer da língua uma paisagem é tão vasto e complexo que implica um mar ou uma cidade que sejam como o “território estrangeiro interno” de que falou Freud ou como os domínios onde se interroga Deus. Por isso são tão justas as palavras de Tristão de Athayde que acabam por conduzir à indistinção entre o oceânico e o sertanejo: “Tanto uma obra como outra profundamente unidas pelo laço desse subconsciente, que liga todos os homens de todas as nacionalidades, de todas as religiões, de todas as raças (antes do pensamento lógico e muito

antes do pensamento gráfico), assim como por esse supraconsciente da presença invisível de Deus, que não se expressa pela invocação de seu Nome, mas naquilo que é o sinal mais seguro de sua realidade transcendente e imanente, o silêncio" (*ibid.*).

Encontramos assim os livros infinitamente vividos na consciência do dilaceramento e neles, condutas humanas plenas de sentido; o bem e o mal com maiúscula são tomados pelo desconcerto da dúvida que neutraliza todas as dicotomias e que evidencia todas as aporias. E em ambas as poéticas se manifesta um similar trânsito dialético entre o quase nada, o insignificante, o intencional relevo que recai sobre o menor, lado a lado com a vastidão (denomine-se esta como oceânica ou sertaneja) ³³.

Num capítulo central do seu *Fundamento da Investigação Literária*, Eduardo Portella, ao pretender fundamentar o conceito de *entre-texto* apresentado neste livro, isto é, a dimensão propriamente literária (poética) dos textos, que assenta na transgressão sintática ³⁴, depois de dar o exemplo daquele que por alguns autores é considerado como o primeiro escritor verdadeiramente brasileiro, Castro Alves, termina o capítulo com mais duas amostras que se seguem a par: Guimarães Rosa e Clarice. Pretende o professor encontrar perfeitas equivalências entre o caso de Clarice e o de Rosa. Não julgamos, aliás como quase toda a crítica, que seja idêntico o tipo de procedimento praticado pelos dois autores. O exemplo aduzido, em relação a Clarice Lispector ³⁵, deve antes ser encarado no quadro do insatisfeito, mas

³³ Tanto num autor como no outro encontraremos os livros compósitos, como os de Clarice que incorporam as chispas, os clarões (ditos "epifanias") e as coisas de nada que Guimarães Rosa, por exemplo em paráfrase ao livro *Tutaméia*, refere assim: "nonada, бага, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, rica".

³⁴ "A gramática da língua foi sempre o paraíso da intolerância. E compreende-se porque a poesia deve ser vista como contravenção gramatical. O discurso poético, que preferimos chamar de *entre-texto*, o discurso da loucura, o discurso mitológico, são transgressões sintáticas" (Portella, 1981: 104-105).

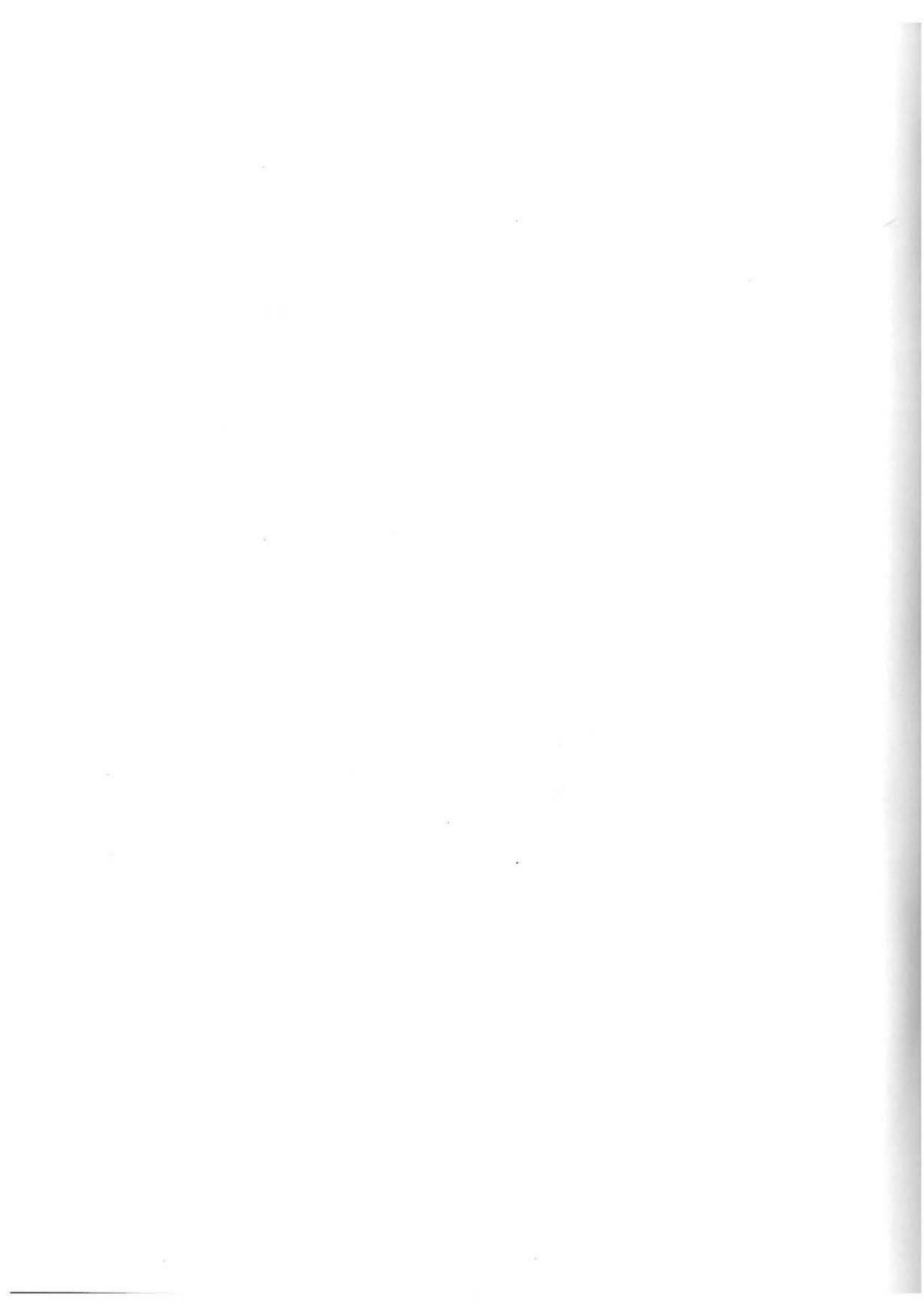
³⁵ «Guimarães Rosa rompe as estruturas sintáticas do português; confere vigor a relacionamentos de convivência que se mostravam opacos dentro da sintaxe comum, ou seja, no recinto da *língua*. Isto acontece porque todas as coisas, a história, o mundo, a sociedade, quando são assumidas dentro do fazer literário, tornam-se *entre-texto*, revelam-se pela *linguagem*. O literário é o Midas da linguagem. Tudo o que toca ou entra no âmbito de sua elaboração se faz linguagem poética. // Não é nada diferente do que acontece com a seguinte passagem de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, quando a locução conjuntiva concessiva *apesar de* tem o seu desempenho sintático inteiramente subvertido pelo sopro revitalizador da *linguagem*: // "— Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi"» (Portella, 1981: 96-97).

discreto, experimentalismo com que ela praticou e projectou a sua escrita enquanto obra fazendo-se. Aqui mesmo residirá talvez o que de mais marcante se pode assinalar face ao modo como as obras destes autores perderam na herança deixada na cena literária brasileira, isto é, obras e percursos que funcionarão modelarmente como exemplos. Lembrem-se então as palavras certeiras de Antonio Candido a propósito da “nova narrativa”, num ensaio que reproduz uma comunicação do ano de 1979, e atente-se sobretudo no modo como o ensaísta retoma o lugar do primeiro romance de Clarice, muitos anos depois de haver pronunciado palavras iluminadoras sobre ele: “Mas chegando à última fase da ficção brasileira, que se manifesta nos anos 60 e 70, devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo [...]. // O romance *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector (1943), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra de Sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942). Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que se crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever” (Candido, 1987: 206).

O que é determinante com o primeiro romance de Clarice também o será com o rasto deixado pelo primeiro livro de contos de Rosa, *Sagarana*, e sobretudo com os livros do escritor mineiro que a este se seguirão. Mas o trabalho inconfundível sobre a língua, que em Guimarães Rosa equivale à criação de uma língua-corpo, onde a fisicidade da palavra redescoberta é espantosa concentração e poderosa amplitude de sugestão, conduzem-no a um isolamento singular. Com João Guimarães Rosa não se pôde dar a abertura às influências. Ele iria ser modelo, sim, mas noutra esfera, nessa em que se projectaria a reinvenção, além do território brasileiro, justamente no espaço mais vasto da lusofonia (lembrem-se os nomes de Luandino Vieira ou de Mia Couto, com escritas pessoalíssimas, mas indubitavelmente devidoras da experiência rosiana). No Brasil como que não mais haveria espaço para superar a luz ofuscante de um insuperável astro solitário tão próximo ainda, para que se ousassem experiências semelhantes.

O caso de Clarice é bem diferente. Antonio Candido, após chamar a atenção para algumas influências decisivas no quadro heterogéneo da narrativa dos anos 60 e 70 (“o impacto do *boom* jornalístico moderno, do

espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o final dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente”, *id.*, 209-210), lembra que antes disso se destaca, embora brandamente, o nome de Clarice Lispector: “Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (*id.*, 210). É esse lugar que aqui queremos relembrar: o da voz antecipadora que foi a de Clarice. Quer em relação a uma configuração que terá tido grande ressonância em diversas escritas, com uma prática literária próxima do *nouveau roman* — e Antonio Candido não deixou de o assinalar — quer como antecipadora das tendências pós-modernas da ficção dos anos 80 e 90. Earl Fitz chama a atenção para estes aspectos: “Vista no contexto mais amplo da tradição ocidental, a ficção de Lispector mostra-se compatível com as tendências internacionais como o ‘novo romance’, pós-modernismo e fenomenologia” (Fitz, 1988). É sobretudo a partir do ano de 1969 que, com a publicação de *Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres*, se torna muito visível um dos traços assinaláveis na literatura do chamado pós-modernismo: a prática da colagem, a partir da retoma de fragmentos publicados em outros lugares e incorporados num novo conjunto. Nos livros seguintes outros traços atribuídos à pós-modernidade e à sua “retórica pluralizante” (Hutcheon, 1991: 95) passam a avultar com particular insistência, marcando a feição da última fase da escritora, como, por exemplo, a sobrevalorização do fragmentário (que atingirá um elevado grau no livro *Água Viva*, de 1973) ou o destaque concedido à hibridação genológica (em textos de difícil classificação, como se pode ver particularmente em *Onde estivestes de Noite*, 1974) e ainda a “concessão” àquilo que é considerado inferior ou menos nobre (a propósito dos textos de *A Via Crucis do Corpo*, na “Explicação” que antecede os contos, Clarice reivindica também “a hora do lixo”).



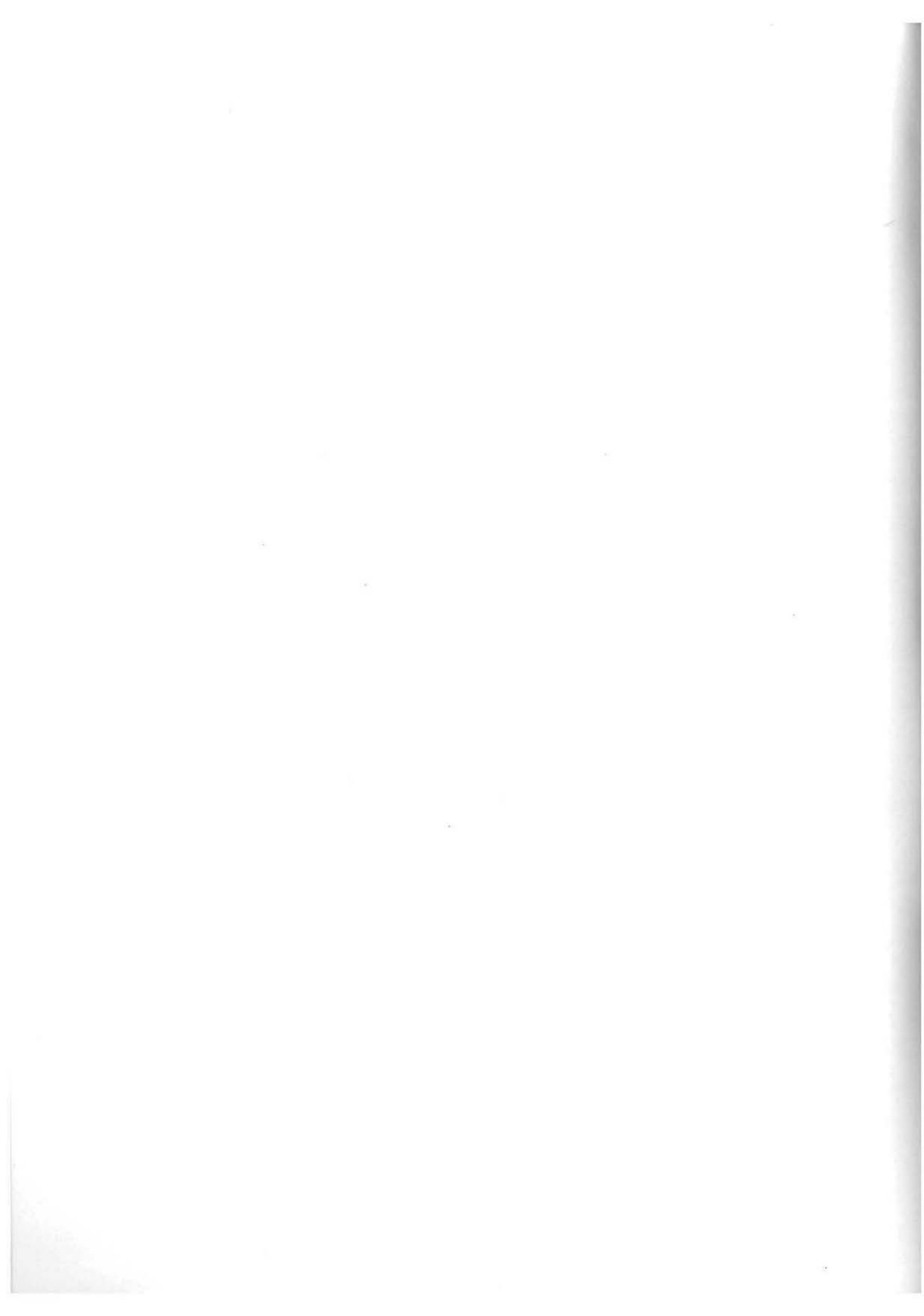
CAPÍTULO II

FIGURAS FUNDADORAS

E, mais do que tudo: Clarice Lispector era próxima do coração do real, fornalha ardente de cuja energia brotam as palavras fundadoras. O real é chão de nossa experiência, fundamento a partir de cujo fragor garimpamos a palavra plena. O real é o impossível, diz Lacan. Ele é para ser dito, não para ser copulado ou possuído: — intimidade insuportável. A ordem humana — ordem da cultura e do simbólico — comemora e rememora o real através da linguagem. Por termos perdido a placenta que uma vez nos ligou a ele, é que podemos dizê-lo.

A poesia é a fundação do ser pela palavra — define Heidegger. Esse salto do ser para o verbo, do indizível e impossível para o que urge ser proferido, constitui a vida, paixão, morte e ressurreição dos mestres da palavra. Clarice Lispector consumiu-se e consumou-se nessa tarefa. Exposta à radiância do real, no temor e no tremor, acercou-se perigosamente do magma em fusão para trazer até nós a certeza de que a vida vence a morte, e de que o esplendor do mundo acabará por afirmar-se através da aurora que — lentamente — construímos.

HÉLIO PELLEGRINO



1. Do caos (o informe)

O caos: para além do significado corrente que apresenta o termo como sinónimo de “grande confusão ou desordem” (cf. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda), os dicionários não deixam de assinalar a acepção que deriva da história da filosofia e que apresenta o caos como um espaço que antecede o aparecimento das coisas (“nas mitologias e cosmogonias pré-filosóficas, vazio obscuro e ilimitado que precede e propicia a geração do mundo”), não deixando de estar presente neste sentido a ideia da potencial desordem, da confusão. No início do conto “A legião estrangeira” encontra-se uma frase lapidar que pode ser adaptada ao que Clarice Lispector procura na obra — não se sai do sono para a ordem, antes para o seu contrário: “Mas às vezes acordo do longo sono com docilidade para o delicado abismo da desordem” (96).

Lembre-se o testemunho de Hugo von Hofmannstal quando, na *Carta de Lord Chandos* (1902), explica por que motivo não podia tornar a escrever poesia como até aí acontecera. Na origem da renúncia está a insuficiência da palavra para atingir a profundidade das coisas, para encontrar um sentido para o desconcertante caos em que a vida aparece mergulhada. A palavra revela-se-lhe incapaz de apreender a realidade e de traduzir o inefável¹. Com Clarice Lispector, o movimento da escrita segue outras direcções que não as do susto e paralisia face à desordem; é no mergulho no próprio caos, e para lá da razão, que ela encontra as razões da sua criação, procurando que a sua escrita viva no seio da própria incompreensão.

¹ “É todo um pensar febril, mas um pensar cuja expressão é mais imediata, mais fluida, mais ardente que as palavras. São turbilhões, mas turbilhões que não parecem, como os das palavras, conduzir ao insondável mas me fazem penetrar em mim mesmo, no mais profundo da paz. [...] quero dizer que a língua em que me seria, talvez, dado não apenas escrever mas pensar [é] uma língua de que não conheço uma só palavra, uma língua com que as coisas mudas me falam e na qual deverei talvez um dia, do fundo da campa, justificar-me perante um juiz desconhecido” (Hofmannstal, 1990: 52-55).

Toda a obra está construída a partir desse impulso que comanda a sua criação: o desejo de conhecer que se manifesta invariavelmente como um mergulho nas forças energéticas da desordem, do caos, donde se vão vislumbrando os princípios reguladores que asseguram a estabilidade, mas que não são necessariamente geradores de harmonia. Reintegrar a palavra na *phýsis*, dir-se-á que é uma espécie de vontade (projectiva) na escrita de Clarice: o acenar com um irracionalismo reivindicado como constitutivo. Lembra-nos a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. Em Sophia, o sentido primitivo deve ser resgatado quando se convocam as coisas. Em Clarice, o irracionalismo está igualmente do lado da salvação, mas enquanto mergulho — assim se apresenta o caos criador. Sophia reordena esse caos de um modo nu, nítido. Clarice mostra que se pode habitar o caos, num sentido vizinho do pensamento de Wittgenstein: “Quando filosofamos, temos que mergulhar no caos primordial e de nos sentir nele como em nossa casa”.

Na entrevista concedida à *TV Cultura* de São Paulo, à pergunta do jornalista sobre o que era a produção da adolescente Clarice Lispector, esta responde: “Caótica. Intensa. Inteiramente fora da realidade da vida”. Talvez assim tenha continuado a ser. Na escrita, no turbilhão que a escrita é, de vez em quando impõe-se uma paragem, uma flecha ou um *flash*, uma cintilação (a imagem inusitada) antes de se regressar, de novo, ao turbilhão. No caos, a procura da fundação — assim se deve entender um programa de escrita, sem programa. Convoque-se o exemplo de outro início de texto (assinalem-se os *incipits* motivados — a apresentação do início caótico do mundo), o do *brainstorm* “Tempestade de almas” em *Onde Estivestes de Noite*, que começa desta maneira:

Ah, se eu sei, não nascia, ah, se eu sei, não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Engulo a loucura porque ela me alucina calmamente. O anel que tu me deste era de vidro e se quebrou e o amor não se acabou, mas em lugar de, o ódio dos que amam. A cadeira me é um objeto. Inútil enquanto a olho. (117)

Poder-se-á dizer que mesmo no acaso há um sistema de oposições (por exemplo, loucura vs. razão)? Talvez não possam dispensar-se os sistemas de oposição, as polaridades de que necessitamos para compreender o mundo; no interior do discurso clariciano, ainda quando se pretende a abolição das categorias dicotómicas, faz-se delas uso continuado. E até no acaso do *brainstorm* emerge o pensamento sobre a criação: “A criatividade é desencadeada por um germe e eu não tenho hoje esse germe mas tenho incipiente a loucura que em si mesma é criação válida. Nada mais tenho a ver com a validade das coisas. Estou liberta ou perdida” (*ibid.*). Também aí a escolha, ao acaso, de um casual objecto fundador — a cadeira. Quase no final, vai

mostrar-se como a utilização do objecto, a sua automatização, oculta o sentido mítico (fundador) que o envolve:

Da natureza humana também o que seria do mundo, do cosmos, se o homem não existisse. Se eu pudesse escrever sempre assim como estou escrevendo agora eu estaria em plena tempestade de cérebro que significa brainstorm. Quem terá inventado a cadeira? Alguém com amor por si mesmo. Inventou então um maior conforto para o seu corpo. Depois os séculos se seguiram e nunca mais ninguém prestou realmente atenção a uma cadeira, pois usá-la é apenas automático. (119)

Existe uma linha periclitante ² que separa o mundo que se quer ordenado do mundo da desordem. Periclitante é o que corre perigo. Ana está tão próxima de Laura como de todos os outros protagonistas que armam redes, séries ordenadas e defensivas em lares artificiais, lares-célula. A questão é saber se o mundo é ordenado por séries, sendo o homem que as revolve e nelas faz surgir o conflito, ou se esse “tempo para a vida, tempo para a morte, tempo para a mãe, tempo para a filha” é o tempo da regularidade das séries e da continuidade corrente imposta pelo homem (vd. Deleuze, 1985: 25). O que em Clarice parece querer dizer-se é que o mundo em si é um mundo de desordens, e por mais que o homem lhe pretenda dar uma ordenação, a todo o momento vem ao de cima a desordem primordial. Assim se passa com a experiência criadora.

O mundo da ordem é uma armadura que nos é imposta; a sua figuração tem expressão emblemática nas listas ordenadoras que em alguns textos vamos encontrar. Laura (“A Imitação da Rosa”, *LF*) elabora listas com as quais procura segurar a sua vida, e outras personagens tentam mentalmente alinhar o mundo como uma lista — “tudo feito de modo que um dia se seguisse a outro” (34). É assim que Ana, no conto “Amor”, pretende apaziguar a vida. No entanto, sabemos, e as personagens também o sabem, que a vida não é imitável na perfeição de linhas rectilíneas: a vida é um emaranhado de torvelinhos, linhas de sombra, sinuosidades (vd. no conto a insinuação da sombra: “De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho”; “Inquieta olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão”, 35). O conceito deleuziano de rizoma encontra aqui uma justa adequação à visão do mundo entrevista, metaforizada no infinitamente referido “coração selvagem da vida” — um coração pulsante em desordem. Deleuze fala-nos da visão de Leibniz: “O filósofo Leibniz [...] mostrava que o mundo é feito de séries que

² O adjectivo encontra-se no conto “Amor” (*LF*): “parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes” (33); “a vida era periclitante” (37).

se compõem e que convergem de maneira bastante regular obedecendo a leis ordinárias. Simplesmente, as séries e as sequências só nos aparecem em pequenas partes e numa ordem revolvida misturada, ainda que nós pensemos nas rupturas, disparidades e discordâncias como em coisas extraordinárias” (Deleuze, 1985: 24). Depreende-se que é na desordem que se vai encontrar aquilo a que pode chamar-se a ordem natural das coisas. Nas pessoas quotidianas como Ana existe um “desejo vagamente artístico” que ver-se-á depois mais não é do que puro engano, fantasma, ilusão, porque pensado em forma de ordem, de raiz segura. Ana precisa de “sentir a raiz firme das coisas” (30); “ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera” (31). O que é verdadeiramente artístico e nela potencialmente se contém é algo bem diverso, cuja figura é justamente a do rizoma:

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. (30)

A imposição de uma ordem é procurada pela personagem, que visa atingir-se a si mesma, procurando ser um intrínseco contributo para a ordem geral exterior e impondo com esse fim ao seu interior a mesma ordem, de que o exterior mais não será, afinal, que um reflexo. Reversões ou a imanência: “Para mergulhar na imanência, partimos de uma situação em que nos achamos envolvidos por pequenas transcendências, ou um sem número de imagens que nos retêm fora de nós. Fora de nós que é vivido como o mais íntimo de nós (pelo contrário, na imanência, é o mais ‘íntimo’ de nós que é atravessado como um infinito fora de nós). A operação de mergulho consiste em transformar a distância vertical da separação (do transcendente) num plano de transporte de um ponto para o outro” (Gil, 1998: 29).

No início do conto de Clarice, sublinhe-se a palavra “tranquilamente” — nela se configura o modo de marcar a ordem, opondo-se à intranquilidade, configuração que virá a ocupar um lugar chave no conto: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (29); no entanto, a mão dadivosa, elo da corrente de vida, está, afinal, no mesmo plano do gosto pelo decorativo: algo de exterior, uma linha à superfície que aparece como tentativa de apagar a “íntima desordem”. A disposição ordenadora faz-se por cima de um potencial estremecimento pressentido nas alusões a uma “certa hora da tarde [...] mais perigosa”, ou mesmo reconhecido (“sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de

vida”, 30). As tentativas de calafetar o mundo, julga-as a personagem conseguidas no lar. Porém, a ordem familiar produz um apaziguamento falso, porque o lar é uma construção armadilhada. A juventude anterior e perigosa é a juventude que antecede o casamento com o homem que “era um homem verdadeiro” e que lhe dera os filhos que “eram filhos verdadeiros” (30). Do ponto de vista enunciativo, é a adjectivação um modo de operar a denúncia, como se lê nos exemplos acima apresentados. O narrador encontra outra forma de denunciar a verdadeira doença através do discurso indirecto livre, que dá a conhecer o pensamento “sensato” da protagonista. É pelo jogo irónico que o leitor tem acesso à desconstrução do caso: o que se diz ser “verdadeiro” para a protagonista é antecipadamente apresentado ao leitor como “não-verdadeiro”. Para o narrador, a verdadeira vida é a outra, a que foi ocultada, a que está por detrás da máscara, da cobertura, e que a todo o momento pode estalar. Contudo, o jogo entre o oculto e o visível é extremamente complexo. Ana emerge (a palavra está no texto) desse estado anterior e perigoso, mas que é também o lugar de uma “exaltação perturbadora” — dita “felicidade” — que a personagem pretende ver como uma confusão, primeiro convicta de que se pode viver abolindo esse estado e depois consciente de que não era felicidade aquilo que antes assim interpretara. Interessa atentar no círculo invisível e protector em que a personagem se vai acolher. Vemo-la, pois, a entrar num universo asséptico onde não há lugar para sentimentos perigosos; na família cada membro desempenha o seu papel dentro de uma engrenagem construída, e é aí que ela vai abafar o seu espanto “com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido” (31). No entanto, periga aquilo que, em sua defesa, ela convencionalmente chama de *lar*. As linhas periclitantes ameaçam: trilhos que vacilam, fios que se partem. O discurso abstracto apoiado no tom sentencioso da formulação confere ao enunciado um efeito amplificador: “a rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido” (33). O leitor é levado a concluir que é assim a vida mais verdadeira, aquela que não pode escapar às linhas que se quebram, aquela que se vê obrigada a incorporar os sentidos partidos.

Associada ao processo de desequilíbrio desestruturador está a figura do cego (dir-se-á que o motor desse processo). Com a sua aparição surge claramente tematizado o par opositivo: visão vs. cegueira. Ana olhava o cego como se olha o que não nos vê. Quando, daqui para a frente, num horizonte em que domina a escuridão (o mundo mergulhado em “escura sofreguidão”, 34), o narrador se refere ao cego, o que acontece é a reemergência da desordem nocturna que se pretendia abafar. Com o inaugurar de uma nova sequência, eis uma formulação característica: “Foi então” (31) — o “de súbito” que leva à epifania — e, na página seguinte, outro *leitmotiv* chave: “Alguma coisa intranquila estava sucedendo”; sublinhe-se agora a palavra “intranquilo”, por oposição ao “tranquilamente” atrás destacado, e

outra fórmula (indicadora do estado epifânico) que aparece em diversos contos: “alguma coisa acontece”³. Noutra sequência, já se encontrando a personagem dentro do jardim, ocorre ainda uma frase-chave equivalente às supracitadas: “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber”. Os ovos, o símbolo mais perfeito da criação, encontram-se agora partidos e a rede, o símbolo da organização, da ordenação, deixa de ter sentido porque foi estilizado aquilo que ela protegia.

Em *A Paixão segundo G.H.*, a terceira perna que se perde era a perna que prendia. Com a perda da terceira perna instaura-se a desorganização, a desordem. Pode dizer-se que essa perda é equivalente aos estados desorganizadores presenciados em outros lugares (outras personagens, outros romances). Mas será que dentro do hábito, da rotina, já havia “aquela coisa” desorganizadora? — “Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? também, também” (17-18).

Lembre-mo-nos de *A Cidade Sitiada*. Se também aqui a história é a de uma personagem feminina, não se começa, no entanto, com a infância da protagonista: a narrativa reporta-se à “passagem de moça a mulher”, como assinala Nádia Batella Gotlib (Gotlib, 1990a: 53). Não esquecer, contudo, que esta fase, este momento da passagem, é também bastante importante nos outros livros, podendo mesmo ser entendido como um privilegiado estádio de figuração — como obra que está em fase de se fazer. A atenção às transições (e mesmo aos ritos de passagem) é digna de registo não só nos romances como também em muitos contos (recorde-se, por exemplo, “Preciosidade” e “Começos de uma fortuna” em *Laços de Família*). São importantes as fases de transição de idade — da infância para a adolescência ou da adolescência para a idade adulta. Muitas das histórias contadas são histórias de iniciação. Na perspectiva das crianças meninas, elas vêm-se a si mesmas crescendo como rosas. Atente-se à metáfora no final do conto “Restos de Carnaval” (em *Felicidade Clandestina*):

Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzi-

³ Em concreto, no volume *Laços de Família* pode observar-se como há sempre a parede de vidro protectora nas famílias e nas casas em que se fecham as famílias; com ela se constitui uma espécie de barreira de harmonia, que aparece em todos os contos da colectânea, até que ocorram as rupturas, os estremeções, os choques, e a anunciá-los a expressão recorrente:

nha de 8 anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa. (34-35)

Noutro conto do mesmo livro (de fortes ressonâncias autobiográficas) retoma-se a relação com a rosa, que impõe a mais profunda identificação. É, em “Cem anos de perdão”, a rosa crescente: “Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim” (68). Essa atenção dedicada à fase de transição pretende ser também um prestar de atenção à matéria em vias de ser moldada, matéria bruta. Fale-se da noite dos adolescentes e veja-se a transição da noite para a manhã, em que eles, também em transição, são focados. “Os desastres de Sofia” (LE) apresenta a ida para a escola na manhã e o tempo que vai do “abismal minuto” antes de se dormir até esse momento da manhã relatada. Os adolescentes são a “matéria de Deus”, neles se trabalham as “escuridões da ignorância”. A informe matéria da escrita? Eis a voz de Sofia:

Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d'Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela matéria d'Ele, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora. Aceitava a vastidão do que eu não conhecia e a ela me confiava toda, com segredos de confessor. Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor? e com o ardor de uma freira na cela. Freira alegre e monstruosa, aí de mim. E nem disso eu poderia me vangloriar: na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves, ávida matéria de Deus. (13)

A imagem de um mundo interior, vasto e conflituante, um mundo que se consubstancia num fluxo incontável (a extensão e a vertigem, o precipício e a agitação), aparece intimamente associada a uma matéria indiferenciada, informe e difícil de classificar. Das personagens claricianas, seres expostos às indagações, pode dizer-se com propriedade que vivem imersas num perturbado horizonte em que se abismam e estremeçam sob ameaças que indistintamente se não percebe se são do interior ou do exterior de si

“Alguma coisa arrepiou-se pressagiada” (“Devaneio e embriaguez de uma rapariga”); “Embora alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida — e isso surpreendesse alguns homens” (“Preciosidade”); “Porque de fato sucedeu alguma coisa, seria difícil esconder: Catarina fora lançada...” (“Laços de Família”); “Então era verdade: alguma coisa sucedera” (“O Mistério de S. Cristóvão”); “Foi então que aconteceu” (“Uma galinha”). Esta apresentação do acto epifânico, que ocorrerá em outros momentos dentro da obra, é aqui inaugural.

próprias. Lembremo-nos de Laura ou de Lóri e do modo com elas reagem a essa desconhecida invasão. Ulisses acabara de dizer a Lóri: “não posso perguntar quem sou sem ficar perdido”. Lóri assusta-se, porém reage — “ela não estava perdida, ela ia mesmo fazer uma lista de coisas que podia fazer”.

Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer — olhar as frutas da feira — ver cara de gente — ter amor — ter ódio — ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável — esperar o amado com impaciência — mar — entrar no mar — comprar um maiô novo — fazer café — olhar os objetos — ouvir música — mãos dadas — irritação — ter razão — não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica — ser perdoada da vaidade de viver — ser mulher — dignificar-se — rir do absurdo de minha condição — não ter escolha — ter escolha — adormecer — mas de amor de corpo não falarei.

Depois dessa lista ela continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer. (UALP,144)

Também Laura, aos perigos de dissolução a que se via exposta, afinal o seu núcleo, a sua mais íntima e desconhecida energia, contrapunha o “gosto minucioso pelo método”, planeando “arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1.º) calmamente vestir-se; 2.º) esperar Armando já pronta; 3.º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo o que faria” (LF, 48). É preciso fazer coisas, fazer qualquer coisa. Perguntar-se-á se é possível ordenar o caótico. A regulação, a disposição e o seccionamento do fluxo discreto do real conseguirá, porventura, domar o lado obscuro que avança debaixo da baça luz quotidiana? Se as listas surgem como forma de apaziguamento, como um modo de aplacar a desordem do mundo, não surge com elas qualquer tipo de superação da crise, porque a existência absoluta, a experiência profunda, carregada de angústia, não se submete jamais à ordem que a enumeração procura impor à vida. “E o terceiro o que era?” — o item que fica suspenso é a interrogação não solucionada. Do mesmo modo, Lóri continuará sem respostas. Não se pode, com efeito, falar em eficácia ordenadora das listagens. Pode vislumbrar-se uma identidade profunda entre esses quotidianos fragilizados de mulheres comuns e os pressupostos que envolvem a arte de escrever. Também a literatura é coisa não resolvida — busca permanente que é tensão; eu profundo e agitado nas malhas da linguagem comum.

As listas são intenções de execução de algo: o desejo enunciado ou a transcrição possível de uma enunciação em estado germinativo. São o *in fieri*, o em potência, o pensamento querendo fazer-se acção: “Pensar é um acto, sentir é um facto” (HE). Para além de ocorrerem no interior dos livros, as listas proliferam no espaço extratextual ou pré-textual da escrita lispectoriana. Há um conjunto de listas integrantes do arquivo da escritora que se reportam directamente à planificação de um determinado livro

ou às correcções a que um livro deve ser submetido. Lembrem-se três: para *O Lustre*, para *Água Viva* e para *Um Sopro de Vida*. Veja-se o caso da pouco conhecida lista com indicações para *O Lustre*, indiscutivelmente um dos mais densos livros da autora em sua compacta tessitura discursiva. As indicações propostas concentram-se na depuração (a grande maioria dos itens pressupõe um propósito de supressão), uma exigência que se alarga no sentido de um maior rigor, sobretudo retórico-estilístico:

1 - Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes ("isso e isso", "isso e isso").
2 - Ler tirando as palavras "modernas", as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis. / *3 - Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer quebrar.* / *4 - Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a ideia.* / *5 - Ler tirando o que parece com Joana.* / *6 - Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil.* / *7 - Tirar certo grandioso.* / *8 - Modificar frases excessivamente ricas.* / *9 - "O presente ou imperfeito são os únicos tempos nobres do romance".* / *10 - Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mesmo... Fazer mais limpo, mais gideano.* / *11 - Tirar os brincados, o tom falsamente inocente. Tudo é sério.* / *12 - Tirar os "como" de analogia: a coisa é o que ela simboliza. Não bonita como um lírio, mas ela era um lírio.* / *13 - Fazer diálogos vazios e vulgares entre as pessoas.* / *14 - Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco mas dão impressão de vida e profundidade.* / *15 - Apagar os vestígios de qualquer processo - não explorar senão de modo diferente os achados.* / *16 - Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava.* / *17 - Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas.*

[acrescentados à mão, completam a lista os dois itens seguintes:]

18 - Esqueci o lado ridículo de Daniel, mesmo no [ilegível]. / *19 - Rever todos os diálogos e dar-lhes o tom certo. (in Arquivo CL, CFRB)*

Não se trata propriamente de indicações macrotextuais no plano da estrutura, pois, de facto, este é dos romances menos estruturados da escritora; no entanto, atente-se na extensão da lista, reveladora de uma obsessiva preocupação com a leitura e a revisão (o que mais tarde, em entrevistas, pretende desmentir), que não deixa de apontar para a necessidade de domar o excessivo que ameaça no encontro com a palavra.

Pode encontrar-se ainda no arquivo da escritora outro tipo de listas, dir-se-ia biográficas ou pessoais, a confirmarem a dificuldade que existe em conseguir-se estabelecer distintos planos separadores entre vida e obra. Era igualmente avassalador o dia-a-dia da escritora, o que obrigava a um seccionamento do quotidiano, com nítido propósito terapêutico. Há uma lista que ostenta precisamente o título de "Programa diário" (*apud* Varin, 1986, anexos: 371) e que dá conta de uma extraordinária preocupação com o corpo ("Andar uns dez minutos com corpo jovem"), assim como com o espírito ("Trabalhar de 8 a 12 horas") e com a necessidade de encontrar um equilíbrio totalizador ("Deitar-me depois do almoço durante umas 2 horas — lendo bobagem ou coisa séria, mas descansando o corpo e pondo em paz

o meu espírito”). Se esta lista é apresentada com a letra que se reconhece como sendo a de Clarice da fase posterior ao acidente que sofreu em 1966 (vd. *infra* capítulo VII – “Figuras do eu”), existem, outras listas cuja letra é bem desenhada, claramente pertencente a uma fase anterior, listas que apresentam indicações do tipo: “Viver melhor as 24 horas do dia — ter mais tempo”, ao lado de tópicos como, por exemplo, “Luvas”, “Café fresco”, “Ginástica” ou “Dar paz ao rosto”. De qualquer modo, ficamos sem saber se se trata de listas similares à que acima foi transcrita, isto é, de “programas diários” pessoais ou, o que também é muito provável, de tópicos para a redacção de pequenos textos, do tipo “conselhos”, integrados nas “páginas femininas” que a escritora redigiu para alguns jornais.

A confirmar a indissociabilidade entre vida e obra, vale a pena lembrar uma das mais interessantes listas, reproduzida por Olga Borelli (1981: 33-34), e cujo original aparece nos manuscritos apresentados por Claire Varin (1986, anexos: 193). Aqui intercalam-se diversas frases, orientações para a escrita (como, por exemplo: “7 - Aprofundar as frases, renová-las”; “13 - Em todas as frases um climax”), ao lado de indicações que se podem aplicar tanto à autora como às personagens, e de outras ainda que apontam claramente para o universo da mulher Clarice Lispector, para o seu lado vaidoso (é o caso de dois itens que não foram reproduzidos por Olga Borelli: “3 - Emagrecer 7 quilos”; “4 - Roupas boas e variadas”).

2. A interrogação. Da fábula à figura

*Dir-te-ei outra coisa: o nascimento não pertence a um só
de todos os mortais, nem o fim da morte funesta,
mas existe apenas mistura e troca de substâncias
misturadas; porém, “nascimento” é a palavra usada pelos homens.*

EMPÉDOCLES

*Clarice sempre se apresentou sob várias máscaras, como separar
vida e obra numa autora que ficcionou o próprio viver? Ela tinha
paixão pelo tema da origem e a origem nunca é clara.*

BENEDITO NUNES

Uma pose interrogante define o modo como Clarice Lispector se aproxima do mundo da literatura. A sua atitude perante a vida, a permanente colocação da dúvida, irá marcar o seu modo de estar diante da escrita. Um

dos primeiros trabalhos, saído antes da publicação do livro de estreia, dá conta do que vai ser a interrogação que envolverá, de uma maneira decisiva, toda a obra. Não é um texto que integre canonicamente a obra, pois trata-se de um trabalho como entrevistadora (entrevista feita a Tasso da Silveira para o número da revista *Vamos Ler* de 19 de Dezembro de 1940: “Uma hora com Tasso da Silveira”); no entanto, o empenho da jornalista aí manifestado é suficientemente notável para que a sua assinatura, com um nome que vai formar, não venha a desmerecer o nome criado. Estamos perante um documento de considerável importância pelo que nele se revela do desejo criador da entrevistadora que faz perguntas a um autor. Trata-se da primeira entrevista feita por Clarice a um escritor e veremos como, posteriormente, nas entrevistas da fase final, irá conceder particular atenção a tudo o que envolve o processo criador. Nicolino Novello chama a atenção para isso mesmo nas entrevistas reunidas em *De Corpo Inteiro* (Novello, 1987: 66-67). Aparecida Maria Nunes nota o seguinte: “Ao entrevistar o escritor Tasso da Silveira, em dezembro de 1940, a repórter constrói o seu texto tal e qual o que faria bem mais tarde para *Manchete*, em 1968, seguindo o mesmo estilo” (Nunes, 1991: 58). A entrevista a Tasso da Silveira deve ser próxima do período em que Clarice redigia ou, pelo menos, “pensava” *Perto do Coração Selvagem* que irá sair em Dezembro de 1943. Lemos no final da entrevista: «Um dia, num momento de desânimo, perguntei-lhe: “Afinal, ‘isso’ vale a pena?”, “Vale a peníssima”, riu ele. Nada melhor explica a poesia e a sua obra».

Nas palavras que antecedem a entrevista propriamente dita pode ler-se a avidez de saber, a ânsia de conhecer e procurar perceber o mundo e seus mistérios; essas palavras, afinal, transportam-nos para um lugar ou para um tempo que não é o da conversa que se vai seguir, mas sim o lugar que é também o espaço do pensar, do pensamento interrogante e criador da “escritora” Clarice Lispector:

Para mim entrevistar Tasso da Silveira era continuar uma daquelas palestras tão profundas, nas quais eu assistia atenta o poeta revolver os grandes problemas do pensamento. Quando, na redação do ‘Pan’, sua mesa não estava muito atulhada de papéis e seu cigarro não queimava rápido demais, eu puxava uma cadeira e, assim como quem nada quer dizia uma palavra, uma simples palavrinha. E em breve discutíamos a gênese do mundo, a significação da arte, a explicação do tempo e da eternidade... Eram problemas para mim, certezas para ele. (apud Nunes, 1991)

Um movimento amplificador projecta o eu num lugar e num tempo não circunscritos; alargam-se os limites relativos à figura da interlocução sobre a qual era suposto centrar-se a atenção, que passa a ser igualmente dividida com o próprio eu enunciador; faz-se deslocar a função para a qual este fora investido, no adivinhar-se o movimento do próprio pensamento

entrevistador em acção, pensamento que devirá escrita. O cenário apresentado neste texto de introdução vai prosseguir num interessante ajustamento ao impulso de deriva projectado para a potencial criação: no avançar da longa rua os pensamentos fazendo-se frases. "Depois, quando eu descia a comprida rua Camerino, ia imaginando uma frase, uma idéia que contivesse aquela alma tão complexa, tão jovem, mas tão serena". Não esquecer que o modo como é apresentada a avidez de mundo é próprio da iniciação, de quem vê um universo pronto para ser devorado na sua incompreensibilidade, mas que, de tão vasto, suscita necessariamente o problema, a interrogação que irá permanecer e marcar o tom "metafísico" da escrita a ser praticada.

Sobre as origens cai a interrogação, de que dá conta a própria matéria que delas trata. Assim, uma escrita/matéria interrogante. Colocar a interrogação é introduzir a dúvida, é descentrar... Era inevitável que as dúvidas, as interrogações recaíssem sobre a sua própria literatura e a literatura em geral. Como nasceu a escrita? Como nasce esta escrita? A questão que, no trânsito interpretativo, o hermeneuta devolve como se se projectasse na pergunta fundadora: de onde vem o mundo? Deparamos com uma indissociabilidade, uma convergência entre as indagações sobre a origem (em termos metafísicos e ontológicos) e sobre a sua origem como escritora: como e por que sou escritora? As figuras fundadoras tentam dar corpo a essa pergunta. O primeiro texto mais acabado e mais ambicioso que, de um modo mais pensadamente orientado, procura dar uma resposta parece ser o livro *A Maçã no Escuro*: "Era possível pensar que o universo tivesse existido sempre; sendo assim, não precisava de procurar a resposta para a pergunta sobre a sua origem. Mas poderia alguma coisa ser eterna? Qualquer coisa nela recusava esta ideia. Tudo o que existe tem que ter um começo. Por isso o universo tinha de ter surgido de outra coisa".

As interrogações sucedem-se e há mesmo uma assunção identificadora: "Sou uma pergunta" é o título de uma crónica publicada no *Jornal do Brasil*, em 14 de Agosto de 1971. O texto merece que se olhe para ele enquanto texto que olha para o texto. A especificidade da disposição das frases (como se fosse um poema) torna mais incisivas as perguntas sobre as questões colocadas no metatexto clariciano que repõem a primeira interrogação, a infinita pergunta: "Por que poderia perguntar indefinidamente por quê?"

Em *Água Viva*, do ponto de vista da enunciação, o texto apresenta uma forte propensão para o discurso interrogativo. E a marca da referida crónica do *Jornal do Brasil*, vamos encontrá-la assim incorporada:

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? Senão tu e eu mesma? Porque é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter

acontecido? É uma questão da simultaneidade do tempo. E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta. (43-44)

Sobre as interrogações há uma curiosa linha que, da ordem do biograma à do traço gráfico, merece toda a atenção. No que toca ao insaciável desejo de conhecer, esse participar na interrogação do futuro torna-se visível sobretudo na fase final, através da consulta de cartomantes ou através da prática corrente de consulta das cartas, como é o caso do I-Ching, que deixa vestígios em muitos dos manuscritos dessa última fase. Em alguns dos manuscritos, as marcas encontram-se não só no grafismo, os traços que resultam da interrogação, mas na própria interrogação formulada, como por exemplo: “— Pergunto se vão me chamar para trabalhar [com a ...?]”, “— Vou ficar assim para o resto da minha vida?” (*apud* Varin, 1986, anexos: 210). Os travessões consubstanciam as interrogações, assim como os algarismos, resultantes da contagem, substituem as interrogações proliferantes.

No interior dos textos os contornos da interrogação configuram um dos modos do desconcerto, do estranhamento que impõe a singular afirmação da escrita lispectoriana. Proliferam estranhas interrogações contaminando, apoderando-se de todo o tecido discursivo. No final do quinto capítulo da primeira parte de *A Maçã no Escuro* destaca-se um quadro; a cena é ferida por perguntas que caem cheias da ironia e do distanciamento com que, na autora, é costume recortar-se esse tipo de quadros. Comecem por notar-se dois procedimentos que dão conta desse recorte: a) a repescagem de objectos simbólicos que são destacados — aqui a garrucha e a chave; b) o pôr na boca da personagem uma frase solta que desmonta um processo de criação, ou um modo de dicção, mas não o dela, evidentemente:

Com olhar estóico, ela segurava a garrucha; suportando tudo o que sabia. 'Com a chave gelada junto do coração, grito de meu castelo', pensou ela bonito, porque se não desse magnificência ao mundo estaria perdida. Ela tornava magnífico o que ela sabia — mas o que sabia já se tornara tão vasto que mais parecia uma ignorância. (69)

Do encontro entre as duas mulheres da fazenda, extremamente irónico de parte a parte, entrecortado de enviezamentos de perversidade e fingimento, é que vão nascer as interrogações. Primeiro é Vitória que, de dentro de casa, observa Ermelinda; o seu olhar é um feixe que pretende atingir como se atinge alguém pelas costas, alguém que não sabe que é observado. Da parte de Vitória, os processos interiorizados de auto-censura afectam em tensão todo o seu ser: ela não suporta sequer imaginar ouvir-se comunicar à prima a frase sobre a presença de Martim no sítio. Vitória conhece os fingimentos de Ermelinda e age em conformidade; porém, o ponto de vista do narrador deixa transparecer uma posição ilibadora da personagem, como se ela não pudesse deixar de ser assim, como se o fingimento lhe fosse natural

— “e tudo era fingido” (70). Aliás, mais à frente, abrindo de novo o espaço para a decisiva temática da máscara, na narração continuam a modalizar-se as observações acerca de Ermelinda — ninguém, de facto, poderá vir a saber como ela é: “Ermelinda fingiu estar tão surpreendida que a olhou de boca entreaberta. Ou estava realmente surpreendida, não se poderia nunca saber” (72). Vitória, por seu turno, prossegue com uma suavidade que, não lhe sendo própria, é utilizada para ferir, num perverso processo de transferência de culpabilizações, e é então que as primeiras perguntas cheias de veneno são desferidas: “— A roseira não assusta você? perguntou suave; tinha necessidade de ferir aquela moça ajoelhada como se esta fosse a culpada dela própria ter contratado o homem” (70). A resposta da prima é desconcertante e parece irônica; contudo, após uma leitura atenta, dá a impressão de ser própria do delineamento da personagem. Ermelinda responde assim: “Esta não; esta tem espinhos”. E mais adiante, após nova questão lançada por Vitória a pedir esclarecimento: “— É que só tenho medo, disse Ermelinda com certa voluptuosidade, quando uma flor é bonita demais: sem espinho, toda delicada demais, e toda bonita demais” (71). Após Vitória ter conseguido dizer o que pensava que queria dizer, disse-o de tal modo que Ermelinda reagiu com a imobilidade de uma singular expressão do rosto. Há um pequeno parágrafo que merece ser destacado, pois funciona como uma síntese e uma belíssima reflexão sobre as personagens de Lispector:

Tinha dito. Fechou os olhos um instante com cansaço e alívio. Quando os abriu, viu que Ermelinda se interrompera com a tesoura no ar, e seu rosto — seu rosto de novo atingira uma extrema nota aguda e tenra como se para chegar um dia a essa expressão é que um rosto tivesse sido feito. “E eu”, pensou Vitória, “que sei de tudo, e o que sei envelheceu na minha mão e se tornou um objeto”. Ela abafou a voz como pôde:

— Que foi? que foi que eu disse de tão extraordinário para você ficar assim? (ibid.)

Segue-se, cortante, a explosão, o modo intempestivo de Vitória. Os comportamentos das personagens são dados de uma forma que acentua os matices de perversidade num sábio jogo de inversão dos papéis: desarmar-se a poderosa, mas põe-se também a descoberto a mais frágil naquilo que nesta, porventura, existirá de perverso:

“Fui muito repentina”, pensou Vitória. Ermelinda examinou-a de lado, fugaz — e recomeçou o vago trabalho junto à roseira, e era como se quisesse ser tão discreta a ponto de não lhe dar a perceber que a entendia; Vitória enrubesceu atingida. (72)

O momento de calma, decerto uma aparente calma, é um momento marcado pela escuridão, que entretanto se fez, e por uma frase estranha

posta na boca de Vitória como se fosse uma citação; pensa-se que será uma das frases de Ermelinda. Ou não?

Algum tempo se passou. Ficaram em silêncio, sentindo o vento suave rodar em torno delas. A escuridão se fazia aos poucos. Por um instante o perfume das rosas deu doçura e meditação às duas mulheres.

— *As flores, disse Ermelinda envolvida pela desmaiada ânsia de penumbra, as flores, disse ela.*

— *“As flores assombram o jardim”? indagou Vitória atenta. (ibid.)*

Depois desta pausa sobrevém toda a raiva de Vitória desencadeada por uma pergunta de Ermelinda sobre o homem. Contudo, o clímax da tensão é cortado por frases desconcertantes da visada. O capítulo, perfeitamente fechado, como os contos, termina com a chegada da noite e com o acender da lanterna no depósito. Será essa luz a concentrar (ou desviar) a atenção de Vitória e, ao fechar o capítulo, como que a apagar na cabeça da mulher a estranha resposta da prima.

Com propriedade se poderá dizer da escrita de Clarice Lispector que é uma escrita antifabular. Atente-se na conceptualização do termo “fábula”, no âmbito da narratologia, para melhor se perceber a dimensão antifabular desta obra. A fábula é, no sentido narratológico, um conceito abstracto, acepção que decorre das pesquisas levadas a cabo sobretudo pelos formalistas russos, e que se pode definir pelo “esquema fundamental da narração, a lógica das acções e a sintaxe dos personagens, o curso dos acontecimentos ordenado temporalmente” (Eco, 1983: 109). Como tem sido notado, a reconstituição da “fábula” implica a eliminação de “todas as digressões, todos os desvios da ordem causal-temporal, de modo a reter apenas a lógica das acções e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos linearmente ordenados” (Reis e Lopes, 1987: 151). Nos textos de Clarice Lispector, a inversão da ordem causal dos acontecimentos apresentados não sofre grandes alterações na linha do tempo em que se amparam (*vd.* sobre isto o cap. III – “A Noite da Escrita”; aí se referirá em vários momentos o lugar da linearidade temporal na ordenação dos textos claricianos, e muito particularmente dos romances). Se, nos estudos narratológicos, a fundamentação teórica faz da fábula algo que, por assim dizer, se reconstrói no plano laboratorial, ver-se-á que, por vezes, pode mesmo encontrar-se uma surpreendente coincidência com o objecto textual concreto. Concluir-se-á então que, nos textos narrativos claricianos, dificilmente se pode pretender obter grandes resultados interpretativos a partir de uma operação de recorte e isolamento das “fábulas”. Apesar de não ser difícil desenvolver tal tarefa com base numa segmentação de unidades de conteúdo (*cf.* Segre, 1985: 112), chegar-se-ia à fácil conclusão de que seria justamente em quase tudo o que ficara de fora — como, por exemplo, nas digressões — que se iria encontrar o mais interessante desses textos. E não só aí, pois, como acon-

tece com aquilo a que se convencionou chamar “texto literário”, um dos vectores que o tornam distintivo é justamente aquilo que se encontra do lado da “intriga” (também na terminologia dos formalistas russos), isto é, na “estrutura compositiva” desse “material pré-literário” (Reis e Lopes, *ibid.*). Com efeito, casos há nos seus textos em que aquilo que se reporta ao domínio do contável (do parafraseável), a observar-se a ordem causal-temporal (Segre, 1985: 113), é de uma empobrecida banalidade; por exemplo: uma galinha que estava destinada a ser cozinhada para o almoço de domingo foge; contudo, depois de apanhada, põe um ovo e a família já não a come, passando, a partir daí, a ser-lhe reservado no lar um lugar de bicho de estimação, até ao dia em que, sem mais nem menos, é comida pela mesma família que lhe concedera o lugar de “rainha da casa”. Da mesma forma se poderia proceder em relação a outros textos, evidentemente com maior dificuldade para os romances, nos quais essa fábula revelaria uma magreza de estranhar a quem a confrontasse com o romance na sua efectiva conformação material, não ignorando, contudo, os contornos perversos de um jogo desta natureza. Na verdade, o que foi feito para o conto “Uma galinha”, pode ser aplicado mesmo a longos textos literários, onde o contar é, de facto, importante, podendo ser igualmente reduzido através destes mecanismos de apoucamento, muitas vezes de contornos irónicos.

Acerca da génese, perguntar-se-á como vai dar-se o começo, no sentido de um ponto de partida, se a todo o momento deparamos com a pretensão sustentada de uma poética que deseja suspender a ideia de princípio e de fim. Gilles Deleuze, no final do livro *Diferença e Repetição*, vai colocar a questão direccionada para o lugar da “tese” aí defendida: “Fundar já não significa inaugurar e tornar possível a representação, mas tornar a representação infinita” (Deleuze, 1988: 430). Se não é de fábulas que vive a escrita de Clarice, se não são as histórias propriamente ditas que alimentam a sua prática discursiva, elas não deixam de estar lá, e são mesmo decisivas, como acontece na passagem do mito à filosofia auroral, onde das histórias se passa à reflexão sobre um reconhecimento cósmico do ser. Muito bem viu José Américo Motta Pessanha que, num número do *Libération Spécial Livres* (3 de Agosto de 1989), diz sobre a obra de Clarice Lispector poder esta ser também lida como “a passagem inconsciente de um modo mítico de ver a realidade à aurora da filosofia. Clarice não a tematiza, ela sofre a filosofia, do mesmo modo que sofreu a linguagem, a vida, como uma paixão e não apenas no sentido sentimental do termo. Ela não teve uma paixão pela literatura, mas da literatura, da linguagem que nela contempla os seus limites, as suas possibilidades. A sua filosofia vai ao fundo do existencial, não apenas do feminino”. É preciso, porém, que se diga que esse “fundo” não se pode reduzir àquilo que alguns autores terão pretendido ver como simples actualização de um projecto existencialista. Roberto Corrêa dos Santos, ao falar da necessidade de aprofundamento das leituras e da fuga aos lugares

comuns, lembra, a propósito da interpenetração da filosofia na sua obra, que esta não é mero reflexo da projecção de um pensamento filosófico em que o existencialismo terá “lugar marcado”, porque “o texto literário de Clarice não é uma pura transposição narrativa de pressupostos filosofantes” (depoimento colhido por Cristina Miguez para a *Folha de São Paulo*, 10 de Dezembro de 1977 — “A morte de Clarice Lispector”).

Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, surgia a reflexão sobre a existência na forma da interrogação insolúvel. A questão vive em toda a obra, ou melhor, faz viver toda a obra da autora:

— Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem sou eu? Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida.

— Mas isso não se pergunta. E a pergunta deve ter outra resposta. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta de um ser humano. Eu, que sou mais forte que você, não posso me perguntar “quem eu sou” sem ficar perdido. (172-173)

Este diálogo repete quase *ipsis verbis* outro que no romance ocorria algumas páginas antes (143). A antiquíssima, dir-se-á, a primeira e mais banalizada das questões existenciais já aparecia explicitada no primeiro romance no quadro dos raciocínios espiralados que marcariam (distinguiriam) a escrita lispectoriana:

Quem sou? Bem, isso já é demais. Lembro-me de um estudo cromático de Bach e perco a inteligência. Ele é frio e puro como gelo, no entanto pode-se dormir sobre ele. Perco a consciência, mas não importa, encontro a maior serenidade na alucinação. É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. (PCS, 28-29)

No último romance publicado em vida, também em relação a este ponto se vai encontrar como que uma síntese-programa; reportando-se à singular figura da nordestina Macabéa, a narradora insiste na insolubilidade da questão:

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. (HE, 30-31)

A questão da origem é tão obsessiva que em torno dela pode dizer-se que se enreda toda a prosa da autora. Se, nos textos da última fase, a palavra *escrever* ocorre a todo o momento, nos da primeira fase, a reflexão sobre a criação revela-se igualmente importante. Contudo, na primeira produção, depara-se com uma reflexão velada; é através de duplos da escrita (procedi-

mentos figurais) que no texto se manifesta a obsessão, de tal forma que se sustentam universos diegéticos coesos onde o escrever passa maioritariamente ao largo. É inadequado ou lateral o que porventura acontece como escrita. Que, no entanto, acontece, mas sempre de viés. Em outras formas, em outras configurações, em enunciados narrativos particulares como situações descritivas, diálogos ou quadros monológicos, etc., é que se figura o acto criador e a dimensão relativa à escrita propriamente dita. E isso de forma mais marcada, como no mais directo procedimento figurativo que ocorre em *A Cidade Sitiada* (construção da cidade/construção do texto), ou em formas menos explícitas, como na recriação de universos em *A Maçã no Escuro* (uma revisão da criação do mundo).

Um dos pontos de vista em que esta reflexão pode ser integrada é justamente o da demarcação de fases ou de momentos dentro da obra do próprio autor. O que equivaleria a dizer que, à semelhança do que se poderá perspectivar no domínio da história cultural e social, também na literatura de cada autor haveria um momento correspondente à fase de um mito fundador. Tratar-se-ia de uma espécie de período épico em que se pretenderia não propriamente a glorificação de factos, mas a afirmação primeira — a entrada na literatura, a constituição do nome. Subjaz a este juízo a ideia de que em cada obra cada autor constrói uma história — a história da sua obra. No caso de Clarice Lispector, considerem-se dois planos: por um lado, podemos assinalar a existência de fases onde vamos encontrar as pegadas que permitem reconstituir, dentro da própria obra, esse percurso da afirmação do nome. Por outro lado, também se reconhecerá, ao longo de toda a sua produção, a continuada apresentação de fábulas sobre a origem, sobre a criação. Estamos perante uma obra que celebra a própria origem espelhando-se em “exemplos” que auto-reflectem a escrita.

A autora recorre à fábula originária para explicar como chegou à literatura, para justificar a densidade de uma escrita que se desenrolaria (ou existiria) numa inconsutilidade com o tecido do mundo. Como se pretendesse apresentar aos leitores uma narrativa de exemplo que caucionasse a naturalidade da sua escrita. É nas entrevistas, que melhor asseguram um efeito de real, onde a justificativa, reportando-se à fábula, vai mais longe: quando era pequena pensava que os livros apareciam instantaneamente, que nasciam como os frutos nascem, como as árvores aparecem. Passará então a querer vir um dia a fazer livros: prontos.

Quando eu comecei a ler, eu lia muito livro de histórias. Eu pensava que livro era uma coisa que nasce. Eu não sabia que era coisa que se escrevia. Quando eu soube que livro tinha autor, eu disse: “Também quero ser autor”. (O Pasquim, 3 de Junho de 1974)

A história dos princípios, contada em entrevista, coloca a fundação da escrita no plano da fundação do mundo, das coisas naturais do mundo.

A incessante manifestação de um interrogar a origem, que é em última instância um interrogar da escrita, assenta, por conseguinte, num plano fabular. Encontramos, ao nível das “histórias” contadas, ao nível dos temas tratados, essa manifestação, mais ou menos evidenciada no contar o crescimento de uma cidade, no dizer o nascimento de um homem (herói ou não-herói), no re-dizer a parábola ancestral do enigma que é essa história do ovo e da galinha (onde se concentra o devir-animal, o não-humano do homem). São efectivas histórias de fundação. Nesse nível que conta a história, estamos perante um horizonte de actualização de uma figura num grau primário — construir uma cidade é instaurar um universo, dar vida a uma criatura é originar um mundo. Num certo sentido, estamos no domínio do figurativo (utilizando a terminologia das artes plásticas), mas há outra leitura que pode ser feita e entramos, então, num segundo grau em que dizer cidade ou dizer homem ou não humano é o mesmo que dizer letra, texto, escrita... *A Cidade Sitiada* ou fundação da cidade e da obra; *A Maçã no Escuro* ou a reescrita da origem da linguagem e do mundo da literatura; *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e a origem do amor e do texto; *A Hora da Estrela* sobre a hora da morte e a criação da obra... Poderíamos assim enunciar uma síntese que daria a ideia de que houve um propósito de trabalhar os grandes temas. De facto não é assim; mas, mesmo não tendo havido essa intencionalidade de um modo tão programado, haverá um trajecto que se constrói, como que uma lógica de tipo conceptual numa autora que se procurou e se proclamou imersa na obscuridade da escrita inspirada? Em relação a um ponto não restam dúvidas: o propósito manifesto de apresentar narrativas cosmogónicas — “O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser” (*Água Viva*).

Numa obra que gira toda ela em torno do núcleo obsessivo que tem vindo a ser apresentado, é aproveitada a circunstância (e o didactismo da circunstância) para acrescentar uma nova forma (ou uma mais explícita forma) de lembrar a expressão fundadora. Recorde-se o caso de *Como nasceram as estrelas*, cujo aparecimento decorre de um propósito lateral — a encomenda para um calendário — e que vai dar lugar a uma pequena publicação surgida postumamente e que pode ser integrada no espaço da literatura infanto-juvenil. Está-se perante a recriação de fábulas fundadoras, agora no mais próximo sentido que o termo recebe enquanto género; há animais que falam, há uma conclusão moral que das histórias se retira e que sempre se prende com o tempo. Recorre-se a uma explicação mítica do universo, com raízes locais (“doze lendas brasileiras”), que se ajusta ao propósito de cobrir o ciclo do calendário — uma fábula para cada mês. Essa concepção mítica arranca no primeiro mês com uma explicação para o início: no princípio, as estrelas. O mito procura perceber o universo através de referências ao mundo conhecido; assim se começa a contar às crianças que elas mesmas são o princípio, isto é, são elas, os curumins — “(Assim chamavam os índios às crianças).

Curumim dá sorte”, as estrelas que estão no céu. “Antes os índios olhavam de noite para o céu escuro — e bem escuro estava esse céu. Um negror. Vou contar a história singela do nascimento das estrelas”. Se nestes textos parece claro que a autora não terá tido a preocupação de apresentar uma concepção de escrita, uma poética, como porventura poderá ter feito em *O Lustre*, e como seguramente terá feito no romance *A Cidade Sitiada*, essa concepção não deixa de estar presente, sobretudo quando o sujeito da enunciação se implica explícitamente no que relata: «Mas, quanto a mim, tenho a lhes dizer que as estrelas são mais do que curumins. Estrelas são os olhos de Deus vigiando para que corra tudo bem. Para sempre. E, como se sabe, ‘sempre’ não acaba nunca». É nessa “outra coisa”, nesse “ser mais” que se instala a possibilidade da leitura que abre para a metáfora da origem aplicada à potência criadora, porque quem leu Clarice não pode deixar de encontrar uma similitude com a sua concepção de escrita, tal como ela nos vai sendo revelada nos seus textos — esse escrever num “sempre”, isto é, naquilo (espaço ou tempo) “que não acaba nunca”.

Da expressão fabular — porque a obra é, globalmente considerada, uma obra de narrativas — à sua problematização e à questionação genológica feita no interior dos próprios textos, caminha-se em direção à figura. É da dificuldade em seguir a linha fabular que emergem as figuras, o emblematismo em que se concentra o sentido da escrita.

A obra foi-se construindo a partir de interrogações fundamentais, tão vastas que levariam necessariamente qualquer pensamento a uma espécie de desagregação no seio desse mesmo *continuum* indelimitado do universo onde se projectam as referidas interrogações. Embora se não imponham pelas vozes narrativas, é indirectamente que o próprio leitor é levado a assinalar esses destaques emblemáticos, os quais funcionam decerto pela redundância, mas também por outro tipo de actuação, força que subterraneamente se vai impondo. Não sendo relevado na mais visível das exterioridades, o emblematismo que as figuras comportam não deve, por conseguinte, conduzir à perspectivação da estaticidade; pelo contrário, deve procurar entrever-se nessas figuras a existência de fluxos vivos, de campos energéticos — digamos que a própria imagem do processo da escrita. No final de *A Maçã no Escuro*, ocorre a expressão “eppur si muove”. Se a maçã pode ser a maçã bíblica do princípio, também será a maçã-universo de Galileu e será ainda a maçã de Newton. Na maçã lispectoriana reencontrar-se-ão todas essas figuras míticas, não cristalizadas, antes em movimento.

Entendam-se as figuras, numa acepção deleuziana, como imagens do pensamento, como um modo de se submeter o pensamento a uma imagem para assinalar um dado processo de escrita. A disposição das figuras na leitura é uma das formas de analiticamente ordenar o expansivo fluxo, a incontível energia. Na obra de Clarice, escolhemos alguns exemplos, figuras (incisas inscrições) que podem permitir a introdução a uma leitura da obra.

Em relação a esses exemplos, que procuram dar a ver a incessante busca fundadora, poder-se-á dizer com Laurent Jenny, quando fala da *palavra "originária" e da figuralidade*, que "cada figura, com efeito, nos reenvia para o momento mítico de uma fundação simultânea da língua e da palavra, e no-lo representa. Porque é apenas quando voltamos ao ponto em que a forma da língua 'teve' que se apresentar na incerteza de um começo absoluto, que podemos retomar o pacto linguístico, e confrontar aí a inovação figural" (Jenny, 1995: 89). Onde a reflexão abrangente de Jenny aponta "o momento mítico de uma fundação simultânea da língua e da palavra", poder-se-á ler, para a obra de Clarice, a fundação da sua escrita.

Relativamente aos exemplos que vamos tratar, refira-se o delineamento formal de figuras redondamente irregulares: o círculo que fecha e que aspira à perfeição (tanto nas formas ovaladas, como nos outros arredondamentos da forma), mas que é intensidade de forças desconcertantemente imparáveis. A perspectiva fundadora comanda a apresentação das figuras: fundação no tempo (primeiro dia, domingo) e no espaço (a cidade), enfim, a fundação da vida (a maçã, o ovo).

Fale-se em agregação de células em formação — não se lhes pode dizer o princípio, unidades orgânicas todas elas permutando reversivamente as categorias constitutivas. Se o domingo é a figura do início, também pode apontar para o fecho, dir-se-á o tempo ou lugar onde a semana se arredonda. Aparecerá então como figura tensiva, o sentido inaugural será nele entrevisto como abertura às linhas de fuga, às linhas de devir, ao inconcluso: "Uma linha de devir não tem princípio nem fim, nem partida nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem, erigir a ausência de origem em origem, é um mau jogo de palavras. Uma linha de devir tem apenas um meio. O meio não é uma média, é uma aceleração, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode captar no meio. Um devir não é nem um nem dois, nem relação dos dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois" (Deleuze e Guattari, 1989: 360). A cidade é uma figura topológica, mas é também cronológica (vai assumindo feições diferenciadas que assinalam, pouco a pouco, o seu crescimento), figura do devir por excelência. Tal como o ovo, a maçã, o domingo. Nos textos analisados, a cidade deixa entrever o processo tensivo no percurso da escrita: da distância em *A Cidade Sitiada* à identificação no texto sobre Brasília. A maçã tem, no amadurecer, o visível sinal do devir. Clarice impõe num título emblemático ⁴, que redes-

⁴ Lembre-se, a propósito, como os títulos podem ser entrevistados enquanto nomeações ordenadoras que abrem pistas de leitura. Do início romanesco, recorde-se o empréstimo joyciano para o primeiro livro, um reenvio a qualquer desconhecida origem (o coração selvagem da vida); depois, seguem-se três títulos onde avultam nomes concretos: lustre, cidade, maçã. Só o primeiro destes nomes aparece sozinho (como se bastasse o brilho que de

cobre o devir na envolvência nocturna, o secreto trabalho que é o da germinação, isto é, a criação. O ovo é a mais exemplar figura-veículo para a explicação da origem (onde converge a explicação científica⁵ e a dúvida mesma que nada explica), talvez a figura que propõe a maior carga identificadora com o que pretende ser a escrita da autora. Ponto de partida para as reflexões sobre a origem, fundadas da releitura do popularizado tópico que coloca a dúvida sobre a precedência — se a galinha ou se o ovo —, a figura do ovo possibilita uma extraordinária panóplia fabulatória. O mundo das galinhas encontrará assim um território singularmente propício na literatura de Clarice Lispector (vd. capítulo IV — “Dos animais”). Contudo, mais do que isso importa agora assinalar como o emblematismo do ovo aparece em função da circularidade infinita que complexifica a questão, justamente porque anula toda a possibilidade de determinar um ponto que seja definitiva origem.

si emana), os outros dois surgem adjectivados, numa direcção que não pode deixar de ser fortemente interpretativa. No entanto, esses nomes concretos destacam-se sobretudo pelo seu peso emblemático. A partir daqui, tanto nas colectâneas de contos como nos romances, o pendor passa a ser acentuadamente abstracto. Depara-se mesmo com alguns eixos paradigmáticos como o da nomeação que remete para lugares míticos de inspiração bíblica: a paixão, a via sacra, ou um título que aponta para os registos do *Antigo Testamento*, numa linha oposta, já não a cena do sofrimento, mas uma diferente aprendizagem — a dos prazeres; e ainda, pós-tumo, o sopro de vida genesíaco. Pelo meio ficam outras intitulações que, tanto nos volumes de contos como nos romances, remetem para uma pouca clara concretude (vd. por exemplo a temporalidade em *Onde Estivestes de Noite* e *A Hora da Estrela*). Mesmo num dos livros de mais difícil classificação genológica, *Água Viva*, onde se poderia ver um caminho para o concreto, a ausência do artigo envolve logo a nomeação numa carga mais densamente abstracta (ou de difícil definição; veja-se, aliás, os anteriores títulos, que este depois substituiu, onde não podia ser mais evidente a emergência da abstracção: “Atrás do Pensamento” e “Objeto Gritante”). Mas de tudo isto, salta à vista o que parece ser o mais importante para esse título do livro de 1973, como para todos os outros: a forte expressão emblemática.

⁵ Do acervo da escritora depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa fazem parte alguns recortes de textos escritos em inglês e publicados em várias revistas (por exemplo, *Vogue*, Maio de 1952, *Harper's Bazaar*, Janeiro de 1958). Tudo indica que se trata de textos recolhidos no período em que a autora viveu nos Estados Unidos. Entre esses recortes, muito variados, encontram-se alguns artigos sobre ciência, como, por exemplo, “New Discoveries”: “About the birth, life, and death of the sun and other stars” por George W. Gray. Mas destaque-se a propósito um ensaio sobre o óvulo não fecundado; o texto, da autoria de um professor de zoologia numa Universidade americana (McGill University), recebe o título “The Virgin Egg”, tratando-se da pré-publicação de um fragmento que iria integrar um livro.

Entre a diversidade de recortes desse arquivo pessoal da escritora assinala-se a existência de textos literários (contos como “The silent men” de Camus ou “The tunnel” de Joyce Cary), ensaios literários e filosóficos (“An Old Man as Genius” e “Intellect and Instinct” de Marcel Proust; “The Art of Balancing Time” de Charles Poore), textos sobre arte (por exemplo, “Picasso Speaking” de Carlton Lake, “Nonconformity” de Ben Shahn) ou artigos sobre psicologia e psicanálise (“Alone, but not lonely”, L. John Adkins; “The Dialogue of Freud and Jung” de Gerald Sykes; “The Limitations of Psychoanalysis” por Eric Fromm).

3. Figura bíblica

3.1. O domingo

*Grandes mistérios habitam
O limiar do meu ser,
O limiar onde hesitam
Grandes pássaros que fitam
Meu transpor tardo de os ver*

FERNANDO PESSOA

Da representação do nascimento do mundo (“O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser”, *Água Viva*, 42) à representação do próprio nascimento onde se surpreende uma utopia, o que se pretende é captar o momento em que acontece o acto criador. A utopia de pôr a descoberto o próprio nascer, que é figurado num dos fragmentos de *Água Viva* — “Nasci!” (41), manifesta o desejo de fazer corresponder o nascimento ao impossível acto de o dizer. Em *Água Viva*, as recorrências da estranha enunciação do “nasci” expandem-se na direcção das sensações experimentadas nesse momento: “Nasço” (42); “Nasci há alguns instantes e estou ofuscada” (47). A isotopia do parto e do nascimento é uma das mais visíveis nesta sequência que pretende figurar a escrita em formação. O instante é uma das preocupações centrais do livro: num tempo em que o presente é algo assombradamente percebido, tudo leva ao seu rápido esgotamento, ao tempo devorado. Ver-se-á a estranha formulação que se vai concretizar na obra e que apresenta em si uma idêntica impossibilidade ontológica: “morri” (*cf. infra* capítulo VII – “Figuras do eu”). Tudo é velozmente percebido: de repente, tudo é passado, esquecimento, e o que a velocidade nos deixa entre as mãos é um pequeno tempo esvaziado. Procurar captar o instante, reinventar na escrita, a todo o momento, a cena do nascimento, eis um modo de sabiamente resistir: “limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (19). Descreve-se seguidamente o que se pinta (alguma coisa sobre a génese, sobre o processo, sobre a composição: as grutas) e como que se opera uma anulação da personagem na cena em que se figura o nascimento. A personagem confunde-se com o quadro e com o texto nascentes. Dir-se-á que na própria obra se dissolve a identidade. Poder-se-á ver aí um apontar para a crise do fechamento da narrativa? Ou, noutra direcção, a sageza de quem já tem o nome incorporado nas palavras que pronuncia?

A propósito da inaugural cena do nascimento, lembre-se a importância da matriz bíblica e, em particular, do *Livro do Génesis*. Nenhum título podia ser mais eloquente a este respeito do que o do póstumo *Um Sopro de Vida*.

Se as alusões bíblicas ao começo são abundantes no interior de *A Maçã no Escuro* e em *A Hora da Estrela*, pode igualmente deparar-se, em outros romances, com um singular modo de se actualizar a dimensão genesíaca. Por exemplo, a invenção de mundos no início de *O Lustre*: Daniel e Virgínia modelam bonecos de barro e, nessas primeiras sequências, a palavra *inventar* é uma palavra-chave. Também no início do livro anterior, Joana inventa poesias, inventa homens e mundos nas suas histórias.

A *Bíblia* abre com “a história de uma criação de Deus seguida de uma queda do homem, o qual é responsável, por conseguinte, pelas consequências da sua própria queda” (Frye, 1989: 40). Num ensaio sobre a “Bíblia de Blake”, Northrop Frye lembra como, para o poeta inglês, a queda do homem era apenas uma parte de um trabalho de criação mal feito, se bem que o ser humano também fosse responsável por esse inacabamento, “daí o dever fundamental do homem no presente para recriar o seu mundo como qualquer coisa que tenha mais sentido” (*ibid.*). Esse caminho é exemplarmente apresentado em *A Maçã no Escuro* e *A Paixão segundo G.H.*, textos de consagração de Clarice Lispector que devem ser lidos na perspectiva do percurso⁶. Pensando no modelo bíblico — poder-se-ia dizer que um deles cor-

⁶ Ao falar-se do intertexto bíblico e da ideia de percurso, lembre-se aqui, bem a propósito, um texto jornalístico de Clarice Lispector, muito pouco conhecido, que foi enviado para o *Diário Carioca* sob o pretexto de noticiar a representação de uma peça de A. MacLeish: “Deu-se em Washington a pré estreia da peça de Archibald MacLeish, ‘J.B.’, agora no teatro ANTA, de Nova Iorque. As reações foram variadas. Houve os que se reemocionaram com Job, houve os que se comoveram com J.B., o homem de negócios, e os que choraram os próprios males, pois teatro é lugar quente neste frio daqui. Alguns consideraram a peça um acontecimento literário que, uma vez no palco, se transformou numa simples reafirmação do Antigo Testamento — com menos dramaticidade que este, e as melhores frases tiradas do próprio Livro de Job”. O artigo foi publicado a 21 de Dezembro de 1958; a data aponta para um momento decisivo na produção clariciana: *A Maçã no Escuro* indica no seu interior como data de conclusão o ano de 1956 (escrito precisamente em Washington), embora só venha a ser publicado cinco anos depois. Importa atentar para pequeno texto que Clarice escreveu sobre a peça do escritor americano, na medida em que podemos encontrar nesta nota uma reflexão que nos pode levar a pensar num projecto embrionário que mais tarde se concretizaria: *A paixão segundo G.H.* Afirma Clarice, a dada altura: “J.B. existe hoje. E para MacLeish, nos antigos gritos de Job, pedindo explicação para a perda de tudo, estão nossas vozes fazendo a mesma pergunta. É nesse ponto que as duas histórias mais se tocam. Job queria compreender o sentido de seu destino, saber por que um homem bom perdera os filhos, o amor da esposa, e tudo o que possuía. Mas havia uma falta essencial de razão. Pediu a Deus que lhe indicasse sua culpa, a culpa que justificaria a desgraça. Consolavam-no, convencendo-o, mesmo contra a sua própria certeza íntima, de que era culpado. Também nós estamos perplexos com desastres que arrasaram cidades e povos com a destruição dos inocentes sem encontrar um motivo aceitável. Só que não temos o último refúgio da culpa que explicaria. Pois os que nos consolam tornam a culpa impossível”. Repare-se, ainda, na escolha das iniciais para o nome da personagem do livro que Clarice viria a publicar em 1964 e na referência feita pela autora ao nome da personagem da peça de MacLeish: “Como Job, J.B. não está preparado para a perda inexplicável.

responderia a algo integrável numa esfera que aproximaríamos *do Antigo Testamento*, mais concretamente do *Gênesis*, e o outro de uma parte dos *Evangelhos*, no *Novo Testamento*. É, aliás, a Blake que Frye vai pedir emprestado um dos seus títulos mais marcantes na sua leitura da Bíblia, pois foi justamente este poeta quem afirmou que “o Antigo e o Novo Testamento são o grande código da arte”. Em *A Maçã no Escuro*, a história da criação é óbvia; o livro começa assim: “Esta história começa numa noite de março...”. Trata-se de uma história cujos títulos das três partes constitutivas reenviam directamente para a criação: “Como se faz um homem”; “Nascimento do herói”; “A maçã no escuro”. O homem vai fazer-se depois da queda, estando a queda representada no crime. Uma espécie de recriação do princípio do mundo — assim deve ser entendido o primeiro gesto da personagem que pretende encontrar o nome para as coisas do mundo. Note-se a importância da recorrente palavra “mundo”: fala-se do conhecimento do mundo e da reconstrução do mundo, era essa a tarefa do homem, maior mesmo que o tempo (cf. p. 129).

À exegese bíblica vai-se buscar um sentido para o domingo que é simbolicamente projectado nas tradições culturais de inspiração cristã: o “dia do Senhor”, dia que romanos e judeus consideravam o primeiro da semana. Em Clarice Lispector, há uma reatualização figural desse valor, pois, na concepção apresentada na sua obra, não há o primeiro dia — criar é ininterrupto como viver — e o domingo é um lugar onde tudo indistintamente se gera: uma (vasta) noite:

Antes de adormecer, na cama, no escuro. Pela janela, no muro branco: a sombra gigantesca e flutuante dos ramos, como se de uma árvore enorme, que na verdade não existia no pátio, só existia um magro arbusto; ou era sombra da lua. Domingo foi sempre aquela noite imensa que gerou todos os outros domingos e gerou navios cargueiros e gerou água oleosa e gerou leite com espuma e gerou a lua e gerou a sombra gigantesca de uma árvore pequena. (“Domingo, antes de dormir”, PNE, 91-92)

A sua escrita é essa “noite imensa”, domingo, onde a sombra gigantesca do arbusto é gerada. O domingo, que é fundação na indistinção, pode ligar-se ao tempo reinventado pelo homem em *A Maçã no Escuro*. Se essa árvore, enquanto sombra, nos reenvia para a percepção do mundo da criança, podemos ler nela um processo de agigantamento similar ao do carro

‘J.B.’ — homem de negócios em plena prosperidade chamado ao jeito moderno pelas iniciais — tem no começo da peça tudo o que um homem pode desejar. Não é pessoa. Não é pessoa que estranhe ter tanto, aceita o que Deus lhe dá como direito seu”.

que, no início de *A Maçã no Escuro*, aparece associado ao sono do protagonista e à urdidura, ao trabalho secreto que no jardim se faz.

O texto de *Para não Esquecer* será reapresentado numa das crônicas de Clarice para o *Jornal do Brasil*, na edição de 24 de Abril de 1971, sob o título: “O passeio da família”. Nádia Batella Gotlib comenta assim as duas versões do texto: «Esta crônica, que pode ser uma crônica de memória, traduz este e, a partir deste, todos os outros domingos subseqüentes. É por isso que, na primeira versão, a crônica tem o título de “Domingo antes de dormir”, substituído, numa segunda, para “O Passeio da Família”, versão que ganha outras variações, com o importante acréscimo da mínima e significativa frase final: “Como eu”» (Gotlib, 1995: 93). Atente-se nas modificações feitas à passagem acima transcrita:

Antes de adormecer, na cama, no escuro. Pela janela, no muro branco: a sombra gigantesca e balouçante de [em vez de flutuante dos] ramos, como [retira-se o se] de uma árvore enorme, que na verdade não existia no pátio, só existia um arbusto magro [altera-se a ordem, antes aparecia primeiro o adjectivo]; ou era sombra da Lua [lua aparecia com minúscula].

Domingo ia ser [foi] sempre aquela noite imensa e meditativa [não aparecia este adjectivo] que gerou todos os futuros [outros] domingos e gerou navios cargueiros e gerou água oleosa e gerou leite com espuma e gerou a Lua [antes com minúscula] e gerou a sombra gigantesca de uma árvore apenas [não figurava o advérbio] pequena e frágil. Como eu. [também não surgia]. (“O passeio da família”, DM, 534)

Um pouco como acontece com as alterações feitas na segunda edição de *A Cidade Sitiada*, as modificações apresentadas em muitas crônicas, no sentido da explicitação, nem sempre as favorecem, como parece ser o caso deste texto. Até mesmo o último acrescento, espécie de chave de leitura, parece retirar alguma ambiguidade produtiva. Sobre a relevância do texto em questão, lembre-se como Hélène Cixous o integra, com pequenos cortes, num importante texto autobiográfico (“De la scène de l’Inconscient à la scène de l’Histoire: chemin d’une écriture”) em que apresenta uma visão do seu percurso de escritora. Chama a atenção sobretudo o espaço que a citação de Clarice ocupa num lugar tão central desse percurso. Cixous apresenta-o num item que dá pelo nome de “Diante do pai”: “Eis diante dos vossos olhos um pequeno texto precioso, raro de Clarice Lispector” (Cixous, 1990: 17). Para Cixous, o pai simbólico, o pai ausente é o gerador da escrita, e apropria-se do caso de Clarice lendo a “noite imensa” referida pela escritora brasileira como o lugar do Pai Ideal, isto é, o princípio da escrita.

Noutro texto formalmente próximo deste, e também incluído no livro *Para não Esquecer*, a atmosfera do dia faz encontrar o nome-metáfora: “domingo é a rosa da semana”. Dá-se a passagem da descrição abstractizada

("Acho que sábado é ..."; "sábado de tarde a casa...", etc.) à localização de um acontecer (enquadrado na categoria de um passado que tem intenção de marcar uma iteratividade — "Foi num sábado...") e à presentificação — o dia torna-se presente. A apresentação é feita de tal modo — *sábado-aí* — que a enunciação traz à cena o dia: "tem sido sábado...". No interior do texto, que está sendo elaborado, transita-se para o domingo: "Então eu não digo nada, aparentemente submissa. Mas já peguei minhas coisas e fui para domingo de manhã. Domingo é a rosa da semana. Não é propriamente rosa o que quero dizer". Fica catacreticamente aberto o texto à espera do nome. O título do fragmento é "Atenção ao sábado" (175). No reflectir sobre o "domingo" abre-se uma questão central da obra: o nome e a dizibilidade.

É em *A Maçã no Escuro* que surge a reflexão mais demorada em torno do domingo (no segundo capítulo da primeira parte), reflexão que nos conduz àquele ponto, atrás referido, que leva a perspectivar a obra de Clarice em função do lugar em que nela se engendra uma representação cosmogónica. Antes, com a visão do mar, intimamente associada à extensão desértica, o que se atingia era um branqueamento. Trata-se de um quadro extático que — é interessante observar — vem com o dia (ver-se-á com o avançar no texto que é na noite que tudo se gera). O que começa por ser muito evidente é o facto de estarmos perante a figuração do princípio de qualquer coisa. Insiste-se na palavra "primeiro" — primeiro pensamento (23), primeiro passarinho (25), primeiro domingo (29); lembre-se como o princípio da repetição é importante na esfera enunciativa, pois aí se produz uma interessante adequação (contaminação), um efeito rítmico que faz com que a narrativa se arraste ao sabor dos estados experimentados pelas personagens. Também a palavra "domingo" é incessantemente reiterada. Antes de mais avulta um grau de explicitação do acto demiúrgico. Uma modalização discursiva acompanha o sentimento de exaltação quando o homem pensa no domingo: «"Hoje deve ser domingo"— chegou mesmo a pensar com certa glória, e domingo seria o grande coroamento de sua isenção. Hoje deve ser domingo! pensou com súbita altivez como se o tivessem ofendido na honra» (23). O que há primeiro é uma anulação que é desapego e que, por seu turno, se liga ao referido branqueamento, aquando da visão do mar e da inserção do homem na extensão desértica. Desse desprendimento se orgulha: "sem nenhum desejo, cada vez mais leve, como se também a fome e a sede fossem um desprendimento voluntário de que ele estava começando aos poucos a se envaidecer". Mas aqui o ascetismo comporta também o propósito de apagamento da "linguagem dos outros" — poder-se-á entrever alguma similaridade com a busca mallarmeana do poema como acto puro. Na existência do homem, existe uma memória do que é o domingo, e no esforço de recriação o protagonista vai descobrir a condição de homem que se faz a si mesmo e a si mesmo se justifica, homem que precisou do abandono para se instituir e ser capaz de, por si só, criar mundos.

Retome-se essa passagem sobre o domingo: a constatação modalizada que instaura a hipotética existência do domingo no descampado aparece, como se viu, através de uma repetição continuada da asserção. O que quer dizer? Depois de implantada a dúvida, a insistência traduz a própria necessidade que ao homem se impõe: repetindo passaria a aceitar a crença. É o pensamento que lhe traz, de início, essa ideia, é aí no pensamento que ela aflora para que depois, com um “encorajamento rouco”, ele consiga repeti-la na frase. No próprio texto se sublinha a repetição: “Então, aprovando-se com ferocidade e acompanhando o pensamento com um encorajamento rouco, repetiu: hoje deve ser domingo” (23). É escrupulosamente seguida uma dada ordem gradativa que se reporta à expansão lexical de um termo ou frase onde se abrigam significados que dão a ver uma situação determinada. Após as reflexões do narrador, relativas à compreensão desse acto de denominação, segue-se um parágrafo fundamental que termina deste modo: “hoje é domingo! determinou categórico” (24). É finalmente assumida pelo homem a capacidade de instituir mundos:

Mas a verdade é que o descampado tinha uma existência limpa e estranha. Cada coisa estava no seu lugar. Como um homem que fecha a porta e sai, e é domingo. Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem. E a sede libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o inebriou: hoje é domingo! determinou categórico.

A fundamentação para a denominação do dia assenta no pressuposto inaugural: domingo, o primeiro dia de um homem. É uma espécie de cegueira o que mais à frente lhe vai dar a sensação daquilo a que irá chamar domingo. Ele completa «o radiante e seco olhar ao que acabara de chamar de “domingo” com um apalpamento desajeitado dos bolsos». Se há uma tendência para que a personagem abandone o lugar da reflexão, ver-se-á como isso parece fazer parte do seu itinerário, pois Martim fica embaraçado “pela necessidade de ser compreendido, da qual ele ainda não se livrara”. Ora, nesse universo da reflexão surge a tentativa de compreensão das razões que o fizeram pensar em nomear o dia de domingo. Começa por se referir que tal facto derivaria mais do indirecto modo de se constatar a si mesmo do que de constatar o dia da semana. Mais tarde, já na terceira parte do romance, far-se-á alusão a essa oferenda desaproveitada, porque, na verdade, o efeito instituidor do primeiro dia só pode aparecer para ser desfeito nas mãos do anti-herói, que vem provar o absurdo da condição de homem: “Mas ele estragara tudo o que lhe tinha sido dado! A ele, que uma vez tinha sido dado de novo o primeiro domingo de um homem. E de tudo isso, o que aos poucos estava restando, era um crime” (195). A literatura é esse trabalho de paciência cega do conhecimento: um eterno refazer do tempo na palavra.

3.2. A maçã

*Posto que nosso fim era a linguagem,
E a linguagem desde sempre nos levara
A purificar o dialecto da tribo.*

T. S. ELIOT

Martim, na sua caminhada, numa série de provas por que passa, espécie de renascimento, terá que despojar-se da linguagem que transporta; a experiência do silêncio equivalerá a uma purificação do “dialecto da tribo”. Pode o processo ser interpretado como acto penitencial pelo “crime” cometido? Uma leitura à luz do modelo da exegese bíblica levar-nos-ia a encarar o romance como uma espécie de paródia do *Novo Testamento*, no que existe de manifestação de um homem novo no percurso da personagem, afinal, redentora de nada, um anti-herói que nasce das provas, no meio do que falha, do que é incompletude, tropeço. No entanto, se pode haver uma indiscutível referência bíblica, facilmente detectável, ela aponta, como já tem sido notado, para o *Antigo Testamento*. Não está aí prefigurado, justamente na exegese que dele é feita, o anúncio do homem novo? A reversão do relato genesíaco tem a sua mais óbvia formulação em *A Maçã no Escuro*. Qual o alcance dessa reversão? Uma revisão do pecado original? Dar ao homem a capacidade de se autoformar? Mostrar o homem como criador? O diálogo com Deus sublinha a lição: o homem cria à semelhança de Deus. Ou é o inverso? Um Deus (criado pelo homem) que cria tendo por modelo o homem?

*Ele me criou igual ao que escrevi agora: 'sou um objeto querido por Deus'.
(apud Borelli, 1981: 61)*

A fuga que leva ao deserto mostra um longo caminho de aprendizagens. Martim faz no deserto um “sermão às pedras” — a cena constitui um dos exemplos mais eloquentes da apresentação do modo como o seu discurso se vai organizando, a par do modo como o texto (o romance) se vai construindo. O homem, que tinha perdido a “linguagem dos homens”, tem aqui o seu primeiro contacto com a palavra, mas as suas palavras não podem deixar de reflectir sobre o passado.

Assim como para o primeiro capítulo da primeira parte, também em relação ao segundo se pode falar do vasto alcance simbólico de uma reescrita dos princípios. Atente-se na organização sintáctica, que apresenta uma configuração similar à que irá ocorrer nos outros: continuando os acontecimentos do anterior, o capítulo é, no entanto, construído numa rigorosa ordem autonomizante. O caótico é, neste texto, representado sempre em

função de uma linearidade que se submete à ordenação expansiva das unidades-capítulo. Encontrar-se-á um reverso, enquanto relato cosmogónico que figura a génese da escrita, em *Água Viva*, narrativa captada na motivação de um escrever formalmente irruptivo que, no estilhaçamento descontínuo dos fragmentos, espelha a génese impetuosa desse mesmo escrever.

Ao falar-se em arquitectura, deve prestar-se atenção a um dado por demais visível e que parece pretender ir contra o equilíbrio de construção. Referimo-nos à extensão deste segundo capítulo (num tamanho quatro vezes superior ao dos outros que constituem esta primeira parte) em absoluto contraste com o que, por meio de um número de páginas mais ou menos homogéneo, medianamente nivela todos os outros. Atente-se na bela passagem do sermão que o protagonista faz às pedras. O tempo para o qual se aponta no discurso é um tempo mítico. Aí estão os ingredientes que no-lo mostram: primeiro o símile do fruto lustroso na ausência de rugosidades, o mundo de pele lisa — “época em que o mundo era liso como a pele de uma fruta lisa”. Nesta mesma frase também se reenvia para um tempo que passou, pertencente a outra esfera, transportando-nos para outro horizonte. O “ser liso” remete claramente para uma origem — uma versão de início de mundo no qual não haveria problemas de tempo (“havia tempo”) e onde a própria vida jamais pareceria ter sido contaminada pelo tempo que cerceia (“A vida naquele tempo ainda não era curta”). Trata-se, no entanto, de um tempo que flui, que corre com a certeza do fim para que corre, mas que corre lento, de tal forma que não permite perceber o crescer das coisas. É numa espécie de atemporalidade edénica que ele nos coloca. “E enquanto isso — as árvores cresciam. As árvores cresciam como se não houvesse no mundo senão árvores crescendo”. Por outro lado, o reenvio para o mito bíblico é esclarecido por outros elementos — essa história de um tempo liso é a história do tempo em que a fruta não fora ainda mordida: “Nós os vizinhos, não a mordíamos porque seria fácil morder, e havia tempo”.

A infância é o tempo feliz. Mas o tempo onde não havia tempo era a infância do mundo para sempre perdida? Lê-se sobre um lugar onde tudo cresce como as palavras crescem, aos poucos, no escuro. E aqui a iluminação incide na fabulação figural: a escrita de Lispector é esse crescimento no escuro. É preciso ver os sentidos contidos no “amadurecer” que, a lembrarmos as imagens do amadurecimento e do apodrecer que ocorrem no conto “Amor” em *Laços de Família*, aparecem aqui na fábula dentro do discurso de Martim. O mundo representado pela fruta passa a ser questionado, enquanto na infância a fruta não era mordida, ou seja, homem e mundo não eram postos em causa. O facto de este questionamento não se verificar na infância funda-se na pressuposição de uma existência futura de vida duradoura.

Deste modo compreendemos como é o avançar da idade que abriga a reflexão da morte. Na infância, deve-se deixar a vida correr (“as árvores cresciam”) sem sombra de morte. Subitamente, desce a sombra sobre as

árvores, o sol escurece e tudo aquilo que era vida se torna escuro e triste: “era-se maduro”. A maturidade é negativamente conotada, associando-se-lhe a multiplicação dos poços (símbolo da queda) e o aparecimento dos mosquitos (signo de perturbação); ver-se-á, mais próximo do final do romance, a concentração imagética numa expressão próxima: “a alma apodrecia entre mosquitos” (236). Será o amadurecimento terrificante por conter a inevitável morte, o irreparável fim a que estamos condenados? Há claramente uma posição assumida pela personagem que, embora mostrando a validade da maturação, consente na possibilidade da existência de uma qualquer falha. Depois que “o sol escureceu”, por que vive o homem, depois de adulto, na escuridão? A vida adulta concede mais prazer, mas, ao mesmo tempo, é o próprio “reinado do medo”. «Todos eram poderosos, todos eram tiranos e eu nunca deixei ninguém pisar no meu pé, minha astúcia se tornou grande com auxílio de certa prática. Embora houvesse os que, apesar de maduros, tinham — ‘tinham como uma lepra a infância devorando o peito’». Será que é a maturidade que traz consigo o medo? Entenda-se essa infância devorando o peito como um lugar de sobrevivência. Estranha formulação: parte-se de um sentido carregado de positividade (a infância) tomado como algo terrífico (uma lepra) que avança numa direcção devoradora.

Outro dado negativo, a estes associado, é a aproximação de gente: Martim, ao pretender a descoberta da verdadeira identidade, insurge-se contra o ser social que existe em si. É através do crime que se faz a sua renúncia ao social. A oposição entre infância e maturidade é igualmente fornecida através das metáforas da luz e da escuridão: a um período de luz segue-se a escuridão e é precisamente no escuro que Martim encetar a procura de identidade. Vai partir do não-conhecimento, da indiscernibilidade para o conhecimento. Mostra-se a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, da busca iniciada com o medo na noite que se havia tornado mais longa, sem amparo, já que “pai e mãe foram renegados”. A caminhada da personagem é feita de avanços e recuos, o que se relaciona com efectivos momentos físicos de progressão e de paragem, e ainda de alternância entre a escuridão e a claridade. Quando Martim faz o “sermão às pedras”, numa tentativa de organizar o seu pensamento, a sua dificuldade para encontrar o caminho certo é tal que “as pessoas se chocavam no escuro”, e mesmo a luz desorientava cegando. A verdade que se pensara alcançada não o é mais (“a verdade só servia para um dia”), as novas descobertas esbarram com as verdades anteriores; todavia, apesar do caminho tortuoso, Martim não desiste do seu projecto: “No entanto nada parava jamais, trabalhava-se mesmo de noite”. Não será o contínuo trabalhar(-se) na noite o trabalho da escrita (na perspectiva da figuração)?

Cada vez se vai tornando mais claro o reenvio para a escrita: o “modo como acabara de se vender a uma frase que tinha mais beleza que verdade”.

Porque onde encontrar a verdade nas coisas escritas para a literatura? Martim estranhamente reflecte como um escritor. Será que a reflexão da personagem lhe aparece como fracassante? Será que o seu discurso, ao superar as próprias expectativas, leva ao desaire perante a convicção de que as coisas o ultrapassam? Ou apenas à surpresa por se considerar um homem de poucas palavras? Qual o lugar de Martim face à linguagem? Ele procura redescobrir a linguagem e o nome a dar às coisas, a começar pelo "crime". Consegue-o? Esse gesto que é o equivalente de uma libertação, que nos mostra um homem liberto da linguagem e das convenções sociais, acaba por ser diluído na subjugação do homem à linguagem dos outros?

Relembre-se o início do romance e a representação do jardim, cuja activação figurativa mais imediata reenvia para o *Éden* bíblico. No sono o homem confunde-se com os elementos que integram esse espaço: aí se distingue, à distância, uma ordem, uma simetria — serão as linhas de um texto que se vai formando? Quando envolvido no processo de escrita, o homem não vê a ordem, não vê as linhas se simetrizando; por um efeito de distanciamento é que se sai da desordem e se vislumbra o sentido. O criador, imerso nesse trabalho, não se consegue ver. As metáforas do texto reenviam para uma tessitura, a "secreta urdidura" — o trabalho da noite no jardim é como o da escrita: "jardim entrelaçado", "emaranhado quando se fazia parte dele" (11). A ordem dos canteiros comporta uma simetria só discernível do alto da sacada, quando "ao nível dos canteiros [a personagem] não descobria essa ordem". Também aqui o metaforismo reenvia para o processo de escrita de Clarice Lispector, afinal recoberto por uma série de imagens espalhadas ou subtilmente encaixadas na sequencialidade dos textos. Num dos fragmentos de *Água Viva*, texto onde o momento metadiscursivo adquire uma particular relevância, encontra-se "explicada" a tão evocativa imagem da vista aérea. É a distância que permite o discernimento da ordem difícil:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha uma secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. (AV, 31)

O mundo da escrita é um poderoso quadro de referência. A modelização do mundo faz-se a partir do quadro de referência da escrita. Em *Perto do Coração Selvagem*, Otávio lê, mas Otávio também escreve ou ensaia escrever. Dir-se-á que todo o romance se vira sobre si mesmo, sobre o nascer da escrita, sobre o crescer do livro. O capítulo "A víbora" começa com a transcrição de uma frase que se repete e que parece pertencer à leitura de Otávio: "Que transponho suavemente alguma coisa...". Segue-se uma estranha passagem que pode ser interpretada como pertencente à leitura, mas

também entrevista como singular figuração da escrita: “Deus pousa numa árvore pipilando e linhas retas se dirigem inacabadas, horizontais e frias”.

A maçã no escuro: tudo no romance se prende ao título. A detecção de uma lógica arquitectural de encadeamentos conduz à figura aí apresentada. Um progressivo encaminhamento (detectado na leitura) leva até ao que pode ser entendido como o reclamar da libertação da figura aprisionada: a progressão explicita-se nas alusões que, ao terminar o livro, tornam visível o propósito de activar o significado, de libertar a figura. Na terceira parte, a finalizar o penúltimo e o último capítulos do romance, encontra-se, primeiro na voz do narrador e depois, como que em citação, no discurso da personagem, a máxima que faz destacar o fruto pelo tacto:

Porque entender, aliás, é uma atitude. Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã. Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava reconhecerê-las no escuro. E rejubilar-se, desajeitado. (284)

— [...] *Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo. Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã — sem que ela caia. (321)*

Mesmo na primeira parte do romance, depois da primeira alusão ao fruto (“o mundo era liso como a pele de uma fruta lisa”), que actualiza uma espécie de grau zero — um plano generalizador que na sua extensão remete para a aurora mítica —, no capítulo seguinte, o episódio da aproximação da quinta, onde Martim se irá alojar, parece decalcar o cenário das míticas antevistas da terra da promessa. As árvores com fruto indiciam a aproximação de algum povoado. No contexto, o fruto é um entre outros sinais que traz algo de novo, talvez porque a insistência faça nele relevar um acumular de sensações. No entanto, as sensações, na sinestesia em que se transportam, são reconduzidas à frescura, ao ar fresco que traz o cheiro a água corrente, ao molhado de um fruto fresco:

Tentou comer uma das frutas desconhecidas que, verdes e sem sumo, apenas lhe arranharam a boca ávida. Mas um ar mais fresco soprava, e trazia cheiro de água corrente. A terra ali era mais negra. E o encontro de samambaiçu lhe deu uma sensação de molhado que arrepiou em lubricidade suas costas secas. (46)

Nas alusões que são feitas ao fruto está presente também o impacto figurativo que no título se condensa, ao implicar a actualização do tópico adveniente da tradição bíblica: o fruto proibido, vulgarmente traduzido como maçã. Por duas vezes em relação a Ermelinda surge um quadro com matizes diversos mas confluentes na definição de um perfil de uma frágil

sensibilidade flutuante. No homem acabado de chegar à fazenda a mulher projecta não só todo o seu desejo, mas também toda a sua ideia de desejo:

Ermelinda andava nervosa, com dores de cabeça e palpitações. 'Porque é que ele não sabe se fica?' E como se lhe tivessem cortado a possibilidade de esperar por um tempo mais favorável e por um amadurecimento natural, a moça se sentiu acuada, forçada a se definir antes que o homem fosse embora, e a ter a fruta verde mesmo, mesmo incompreensível ainda. Quaisquer que fossem as etapas obscuras do amor, estas agora teriam que decorrer mais rápidas. Para não se atrapalhar com pudores, Ermelinda já esquecera o que queria do homem. Procurava apenas recuperar aquele instante em que o amor, junto da lata de milho, fora fatal e grande — houvera esse instante apenas, numa tarde já agora perdida para sempre. (96)

O segundo quadro, também no capítulo nove, mas agora da segunda parte, estabelece um curioso diálogo com o anterior, assumindo contornos de uma extraordinária finura no captar das nuances da personalidade de Ermelinda. Trata-se de um episódio à volta das cascas da maçã que ela guardava frescas dentro da blusa. Acaba de se declarar a Martim, quando, no silêncio embaraçador, as cascas caem já murchas (“Ele sorriu apanhando as cascas, virou-as entre os dedos, e começou então a não compreender: não havia dúvida, eram mesmo cascas de maçã”, 179).

O estado de incompreensão face àquilo que ele presencia atinge todo o seu ser e leva Martim a um estado próximo das situações, vivenciadas por quase todas as personagens claricianas, a que a crítica chamou “epifanias”, quase sempre, também elas, fulcros de incompreensão. Estado que aqui é traduzido pela expressão “sentimento de encontro”. A maçã surge a traduzir o momento, a exactidão do golpe certo que vai conduzir ao silêncio religioso da experiência. Pode parecer tão lateralmente ocasional a utilização da maçã a servir de *analogon*, que nos leve a pensar que poderia ali estar qualquer outro; no entanto, somos conduzidos a encarar a mais pequena das alusões como sendo direccionada por uma motivação que o título do livro potencia.

4. Figura animal (do ovo e da galinha)

Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado.

CLARICE LISPECTOR

L'œuf intense, pas du tout maternel, mais toujours contemporain de notre organisation, sous-jacent à notre développement.

GILLES DELEUZE

Uma das singularidades da obra clariciana decorre do modo de se redizer a fundação a partir das coisas mais banais, dos eventos mais ocasionais: "Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo" (LF, 44).

Sempre o ovo. Uma pérola será vista como um ovo; como o ovo necessita do calor que o faz germinar, assim a pérola, para existir, precisa do calor do peito:

"A Jóia"

Ela refulge. Essa ela sem igual. Ela é sempre única. E tem sagrada cólera.

Mas quando é colar de pérolas brilha macia como uma piedade de Ave-Maria. Colar de pérolas precisa estar em contacto com a pele da gente para receber nosso calor. Senão fenece. Uma, duas, três, sete, quantos ovos peroláceos de madre pérola? E termina com um delicadíssimo fecho de brilhantes engastados em ouro branco. (SV, 124)

A imagem é a mesma que num texto essencial sobre o nome mostra os lírios junto ao peito; também aí a flor "fenece" sem o calor do peito (cf. capítulo VII - "Figuras do eu"). Esta escrita de *Um Sopro de Vida* está, por outro lado, muito próxima da que eclodia em *Água Viva*. Bem a propósito poder-se-ia aqui utilizar a designação que Óscar Lopes encontra para falar de Eugénio de Andrade: "composição em colar" (Lopes, 1980: XV). Sobre um tema ou motivo dado (as jóias, as flores, os animais), vão-se acoplando áreas semânticas que se compõem em "colar". Na passagem de *Um Sopro de Vida*, ao lado do diamante, do jade, da ametista, das pérolas, das safiras e dos topázios, Ângela coloca o "caco de vidro [que] é jóia rara", a "pedra que está no chão" e a "jóia barata de mulher pobre que compra na feira seus brilhantes leivados da mais pura água dos esgotos turvos" (127). Mais uma vez as imagens são um espelhamento do que é a sua própria escrita cheia de contrastes.

Olga de Sá, no final do seu livro *A escritura de Clarice Lispector*, afirma que o ovo se encontra no ponto de partida de uma lógica de paradoxos

(Sá, 1979: 264). Algumas páginas antes lançara esta interrogação: “O ovo, ícone da escritura, por que não?” (*id.*: 260), para acrescentar: “cremos que para qualquer leitura que dele se faça, seja lícito considerar o ovo como um ícone da escritura clariciana” (*id.*: 262). A importância que a estudiosa confere a esse “ícone ímpar de uma escritura indecifrada” (*id.*: 264) é suficientemente sublinhada não só pelo espaço que lhe dedica na leitura que faz, e em particular ao texto “O ovo e a galinha”, mas também pelo facto de fechar o seu livro justamente com essa interpretação. Com efeito, o motivo do ovo e da galinha ocupa na obra de Clarice Lispector uma ampla e interessante faixa cujo sentido figurativo se projecta em direcção a uma destacada poética implícita da sua escrita. E pode considerar-se precisamente “O Ovo e a galinha” como um dos mais notáveis exemplos dessa poética.

A própria autora assume em relação a este texto uma posição justificativa, criando em torno dele um particular efeito de apresentação ao associá-lo a um evento singular (biografema mitificador): um congresso internacional de bruxaria (Bogotá, 24-28 de Agosto 1975). Importa atentar em declarações que insistem no carácter indecifrável do referido texto. Na entrevista concedida à *TV Cultura de São Paulo* (Janeiro de 1977), à pergunta sobre se haveria algum trabalho que recebesse o estatuto de “filho predilecto”, Clarice responde prontamente, sem hesitações de qualquer espécie: “O ovo e a galinha”, que é um mistério para mim», acrescentando, após uma pausa, outro título. O não-entendimento é, aliás, entrevisto como um princípio assumido e endereçado à instância receptora. Noutra entrevista, comentando a leitura de “O Ovo e a galinha” no referido congresso, a autora afirma que “a maior parte das pessoas não sabe o que foi lido, não entendeu nada” (entrevista ao *Museu da Imagem e do Som*). De certa maneira, aqui mesmo se resume o que há de mais fundo na atitude de Clarice face à criação — esse estado de permanente atenção perante o mistério do ser e da escrita. É isso que se revela em “O ovo e a galinha” ou em “Uma galinha”.

Sob a forma de ficção, leia-se aí uma poética; subentende-se nessas fábulas uma fundamentação autojustificativa para a criação literária. Adiante-se uma interpretação; por exemplo: o criador deve morrer para que a obra sobreviva — esta seria uma das lições a retirar do conto “Uma galinha” — o que é ela, a galinha, senão um ser que está em função do ovo, daquilo que fica, justamente aquilo que a salva? Estaríamos como que perante uma espécie de versão figurativa das teorias estruturalistas: da morte do autor à pervivência do texto. Neste conto, as leituras podem dividir o texto em várias partes, mas inevitavelmente qualquer divisão que venha a ser feita (mesmo na mais distraída das leituras) terá que ter em conta um momento que se destaca — onde o acontecimento decisivo (o pôr o ovo) ocorre como algo de inesperado. Que modo de resolver esta questão do inesperado quando, afinal, o animal parece que vive para criar o ovo, para criar o homem (vive em função do ovo, em função homem)? A família

ficou impressionada com um acontecimento tão corrente e, ao mesmo tempo, excepcional — no fundo, uma das actualizações dos procedimentos epifânicos frequentemente notados pela crítica. Há nesta história uma dimensão exemplar que encontra paralelo nas histórias fundadoras de matriz religiosa; trata-se de uma história de salvação, por isso a frase aural: “Foi então que aconteceu”. Para trás ficava a condenação, a fuga e a perseguição que culmina no aprisionamento definitivo, até que, de repente, esse súbito acontecer é um acontecer redentor. A vida é afinal uma sucessão de condenações e prémios, poder-se-á concluir. A este propósito, lembre-se de novo *A Maçã no Escuro* como uma das mais perfeitas expressões da fábula fundadora — não está ali por acaso a questionação da palavra “crime” e não deve deixar de ver-se ali também uma alusão crística da inocência (de um crime que não foi afinal cometido) e da redenção.

Entre os muitos textos que, na obra de Clarice Lispector, falam da galinha existem bastantes em que aparece pontualmente o animal, e aí pode indistintamente colocar-se todo o tipo de escritos publicados pela autora, do romance à crónica. Mas existe também um número considerável que versa explicitamente o tema, devendo aqui incluir-se sobretudo os contos, embora possa problematizar-se a classificação genológica de alguns deles. Não havendo, contudo, nenhum romance sobre a galinha como há, por exemplo, sobre a barata, a galinha ocupa, ainda assim, um lugar excepcional no quadro do bestário clariciano.

Dentre os textos onde aparece a galinha podem distinguir-se aqueles em que o animal como que está ao serviço de dois grandes tópicos, essenciais à compreensão da obra: 1) a devoração (um modo de tratar a questão animal) e 2) a maternidade — a criação propriamente dita. Na área onde explicitamente é tratada a maternidade, destaquem-se dois exemplos antológicos — os acima assinalados “Uma galinha” (*LF*) e “O ovo e a galinha” (*LE*) —, embora o outro tema (devoração) ocorra com grande clareza no primeiro destes textos, o que, por isso mesmo, afirma a sua centralidade. A recorrência visível do mundo das galinhas é intencionalmente chamativa. Elas surgem sobretudo em função do ovo e isso é claramente marcado; no entanto, surgem como são, não se doura o cenário, não se mitifica uma cena primordial de galinhas com ovos de ouro, elas são as galinhas em toda a sua burrice, nos seus gestos maquinais de sua herança secular.

Atente-se num ponto importante para a leitura do texto “Uma galinha”: o tempo da fábula. Veja-se como o tempo da história pode dividir-se em dois momentos — o primeiro correspondendo a dois dias (sábado e domingo) e o segundo reportando-se a um tempo mais vago e mais vasto; observe-se que esse tempo mais longo é o tempo da habitualidade, da rotina, da integração da galinha na casa. Daqui se podem fazer derivar algumas interpretações — e recorde-se uma pressuposição tópica das fábulas fundadoras de matriz bíblica: por um lado, os dias correspondentes à criação e, depois, o tempo que

se segue; após a criação, o tempo continua por si, o tempo das existências individuais que faz prosseguir a vida. Parece pois haver uma clara oposição entre dois aspectos: a cronologia e a ausência de cronologia (ou a sua superação). Deve partir-se dessa frase lapidar “Era uma galinha de domingo...” que situa a história, progressivamente encaminhada para uma intemporalização: “era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos”; à temporalidade que se concentra na acção do domingo segue-se uma temporalidade não mensurável — o tempo das vidas, o tempo que contém as vidas, mas também o tempo que prenuncia as mortes.

Pode dizer-se que neste conto as personagens, lado a lado, recebendo praticamente o mesmo relevo, se agrupam em dois planos: de um lado, os membros da família (pai, mãe, filha), do outro lado, a galinha; porém, ao longo do relato, a galinha vai assumindo uma importância que a destaca, pois, contrariamente aos membros da família, ela, apesar da indefinição inicial (“Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinhara nela um anseio”), passa a ser objecto de uma atenção particular quanto à caracterização: “Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada [...] Estúpida, tímida, livre [...] Surpreendida, exausta...”. Não há uma caracterização dos membros da família, deles não se sabem sequer os nomes, são identificados de acordo com as funções dentro do núcleo familiar (dona da casa, rapaz, pai, mãe, filha). A galinha é “simplesmente galinha”, mas também aparece caracterizada, consoante os pontos de vista, como “o almoço”, “a jovem parturiente”. Se nos socorrêssemos das ferramentas de uma análise estrutural e pretendêssemos definir as relações actanciais, depressa chegaríamos à conclusão de que as ligações entre os membros da família estão pouco desenvolvidas; o que se desenvolve é a relação entre os membros da casa e a galinha, que se há-de tornar “a rainha da casa”, mesmo sem o saber, porque, como quase sempre acontece no universo de *Laços de Família*, as personagens vivem sem saber que têm um papel a desempenhar, até que, por um pequeno imprevisto, venham enfim a ser despertadas.

Neste texto impõe-se o efeito notável da concisão, aquela mesma que faz com que um quase insignificante acontecimento banal de domingo se transforme num evento fundador; a fuga do animal como que vai levar a uma personalização da galinha. Estaremos nós perante uma equivalência reversiva de um devir-humano do animal? (“Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser”).

Há uma passagem do romance *A Maçã no Escuro* — no capítulo três da terceira parte — em que se fala do “olhar humano que os bichos têm”; é a propósito de Ermelinda, da sua experiência da noite (ou da sua escuridão): “cobriu-se depressa até o queixo e ficou de olhos bem abertos no escuro, gozando o conforto ainda trêmulo de um cachorro que se isola para lambe suas feridas, com o olhar humano que os bichos têm” (229). Para além de

um mera circunstância descritiva, deve perspectivar-se o “olhar humano” dos bichos em função de uma amplitude conceptual que enforma a obra da autora. A consequência maior desse quase devir-humano (que é afinal o inapercebido devir-animal do próprio animal) é o exemplo que condensa o valor filosófico de uma vida, dessa forma tão desarmante que termina dizendo que simplesmente é assim: por fim vem a morte.

*Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho — era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos.
Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos. (46)*

Apenas ironia? Num estudo das isotopias deste conto o que se revela, por via do inventário, é a prevalência de uma oposição forte entre “vida” e “morte”. O final do conto de Clarice pode levar a uma possível aproximação (paródica ou intertextual) com os contos de fadas; é reconhecível, nesse final de “Uma Galinha”, o eco de uma expressão recorrente naquele tipo de textos que é mais ou menos “passaram-se muitos anos e foram muito felizes”. As aproximações existem sobretudo num certo modo da formulação; no entanto, é interessante verificar-se como, ao mesmo tempo, se pode encontrar uma leitura problematizadora relativamente à tradicional expressão do registo fabular.

Existe um pequeno texto que se reporta ao episódico, ao dar-se conta da tentativa de penetração na esfera pública que renunciaria a entrada no campo da literatura. A autora fala do seu primeiro envio de textos para os jornais, quando pequena, e desses textos nos diz que eram sistematicamente recusados, apesar de começarem sempre com o tópico “era uma vez”. O que se passava é que as histórias enviadas não encaixavam nos padrões das expectativas de leitura: “Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também”. A pequena narrativa, relatada num fragmento de *Para Não Esquecer* (“Era uma vez”), propõe uma legitimação da sua poética. Mesmo no momento do presente (o momento da afirmação no presente da escrita), continua a manifestar-se essa impossibilidade que pode ser lida como a impossibilidade de uma escrita tradicionalmente determinada por moldes exteriores, sejam eles de que tipo forem.

Voltando a “Uma galinha”, fale-se, ainda, da impressão de inconclusividade que decorre da leitura do texto. Por outro lado, depara-se com uma marca que, ao nível formal, permite ler essa abertura como circularidade: os parágrafos mais curtos, precisamente com que abre e com que fecha o conto. Poder-se-á ainda inferir que o conto constitui um episódio de uma história mais vasta (dentro da produção literária da autora, o conto como parte de um todo). No plano da moralidade difusa que interpretação reti-

rar? No matar a galinha presentifica-se o par opositivo civilização/natureza, e poder-se-ia dizer que a civilização ganharia sobre a natureza? Ou poder-se-ia partir da dificuldade ao nível da classificação genológica? A não integração na fábula pode justamente desembocar naquele ponto-chave na obra da autora: o lado animal, o lado intuitivo, a prevalência do paradoxo animal humano / humano animal.

Em *A Legião Estrangeira*, tenha-se em conta a afirmação da figura biográfica no conto escrito na primeira pessoa que dá o nome ao volume. A mulher que narra é interrompida no seu trabalho, que é trabalho de escrita, contudo a interrupção do processo de criação não faz parar o novelo de sensações que nela se jogam, porque algo de essencial ocorre, determinante no evoluir da história, e que também se liga ao processo da criação: a presença de um pinto no seu quotidiano. O pinto é aí mero pretexto dessas sensações ou representação de algo? É claro que existem notações crísticas mais ou menos explícitas (“Embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta”, 111), e está sempre latente o significado que leva a que o pinto seja perspectivado como aquilo que está *entre*, o que irá tornar mais visível o processo — aquilo que vai do ovo à galinha.

Tenha-se em conta a similaridade das situações iniciais nos contos “A legião estrangeira” e “Uma galinha”. Num conto, a família debruçada sobre o pinto que é um presente inesperado; no outro, a família à volta da galinha, novo acaso. Embora, do ponto de vista da articulação dos planos narrativos e dos encadeamentos, a história “A legião estrangeira” seja mais complexa, o pretexto para a evocação do que se vai narrar no conto, o ter aparecido em casa o pinto, ser provisório (provisoriamente entrado no lar), é semelhante ao que acontece em “Uma galinha”, que também era provisória, estrangeira, nas funções de “rainha” que veio a desempenhar. Sublinhe-se, em relação ao pinto, a visível vida criada: “trazido por mão que queria ter o gosto de me dar coisa nascida” (96). Da coisa breve, vida breve — é assim que os homens o olham: “Pai e mãe, sabíamos quão breve seria a vida do pinto. Também este sabia, do modo como as coisas vivas sabem: através do susto profundo. / E enquanto isso, o pinto cheio de graça, coisa breve e amarela. Eu queria que também ele sentisse a graça de sua vida, assim como já pediram de nós, ele que era a alegria dos outros, não a própria” (100).

O instante é o vasto ovo de vísceras mornas. (Água Viva, 47)

Atente-se na interrogação com que termina o primeiro capítulo do primeiro romance de Clarice Lispector: “Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (24). É o abraço e o olhar do pai que, numa cena de ressonâncias proustianas, aqui envolvem a criança antes de adormecer. “O pai medita um instante” e encontra a metáfora

— O que era afinal a criança? Um ovo vivo. O capítulo é claramente marcado pela figura paterna, uma presença física (recebe, aliás, esse título — “O pai...”), e pela vivíssima presença da personagem principal, que é revelada num continuado rodopio em torno do progenitor e de si mesma. As palavras da interrogação como que ficam a ecoar no ouvido. Já nas primeiras linhas os sons marcavam o arranque da narrativa — os sons da máquina de escrever, os do relógio, os do guarda-roupa e os sons do próprio silêncio; agora impõe-se a aliteração em “vivo”, o mesmo som que se encontra na palavra “ovinho”. Há uma linha de coerência (linha isotópica) que, subterrânea e quase imperceptivelmente, desta referência ao ovo se vai ligar às galinhas que atrás apareciam. O que a interrogação projecta face ao futuro da personagem pode de igual modo projectar-se, abstractamente, em relação ao futuro do ovo que devém animal. O texto é assombrosamente revelador: a página seguinte, onde se inaugura outro capítulo (“O Dia de Joana”), torna transparente a metáfora ao trazer à cena a personagem vista como um animal. Joana é um animal: “Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade” (25).

Voltando ao capítulo inicial, observe-se na referida comparência das galinhas. O segundo parágrafo descreve a menina encostada à janela e a olhar para fora, isto é, para o quintal do vizinho: “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” (19). Nesse chão, vivem as minhocas que iam ser comidas pelas galinhas que as pessoas iam comer. O que na descrição poderia parecer ocasional é direccionado pela narradora em função da capacidade inventiva da menina, que pode ser lida como figurando o próprio processo de criação artística (da escrita). Num admirável processo de subjectivização, mostra-se como se capta e como se transfigura o real observado.

— *Papai, inventei uma poesia.*

— *Como é o nome?*

— *Eu e o sol.— Sem esperar muito recitou: — “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”.*

— *Sim? O que é que você e o sol têm a ver com a poesia?*

Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...

— *O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... — Pausa. Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo”.* (20)

O conto “O Ovo e a Galinha” (LE) é uma das mais fabulosas interrogações em torno da criação. Do ponto de vista estilístico, avultam marcas de uma escrita de tipo surrealista; o pendor onírico e alógico apoiado no estilhaçamento sintáctico vai permitir as mais intrigantes pressuposições: no ovo encontrar-se-ia a possibilidade de um modelo onde simultaneamente se concebesse a abertura e o fechamento — lugar de uma inscrição de totalidade e derivação. Na sequência de outros textos, o papel da galinha na nar-

rativa é forçar o olhar sobre o ovo. Olga de Sá dá a ler alguns fragmentos de "O Ovo e a Galinha", fazendo-os acompanhar de uma paráfrase; veja-se o modo como o texto é recontado: "Quem veio primeiro? O ovo. A galinha existe só para disfarçar o ovo. [...] Para que o ovo exista a galinha tem que sacrificar-se. Mas há galinhas que preferem ser felizes. Pensam que o prazer é para elas. Não percebem que é só uma distração, enquanto o ovo se faz. Essa galinha pensou que era um 'eu' [...] Há também os agentes do ovo. Devem estar sempre ocupados e distraídos. Nesse momento o narrador passa a falar de si mesmo. [...] Esquecendo-se do ovo, talvez ainda uma vez baixe até a mesa de sua cozinha. E seja visto como antes, o ovo sobre a mesa em vez de ser considerado objeto útil para se comer. // Aí está um conto sem história todo ele construído de provérbios, máximas e parataxes. Não admira que o tenham considerado um poema" (Sá, 1979: 260-261).

Sobre a problematização do gênero, leia-se o que diz Fábio Lucas num artigo intitulado "Clarice Lispector e o Impasse da Narrativa Contemporânea": "Podemos dizer, grosso modo, que a ficção de Clarice Lispector ofende a forma canônica do conto, especialmente aquela derivada dos preceitos clássicos e dos de Poe" (Lucas, 1987: 55). O que se depreende é que do ponto de vista da conformação dos traços distintivos do gênero Clarice terá avançado, terá ido mais longe relativamente aos padrões canônicos "desautomatizando a dependência ante a anedota. É o caso de 'O Ovo e a Galinha', ao qual se imprime um carácter filosófico *a priori*, baseado numa articulação epigramática" (*id.*). Ao lermos o "conto" na duplicidade da lição subterrânea texto/autor, podemos entrever um modo de se configurar uma poética da distração, mas, acima de tudo, associada à própria problematização genológica, a ideia de que não há princípio, de que tudo começa antes de começar. A criação da galinha como que aparece por simples necessidade de assegurar a maternidade. Tal como nos textos infantis da autora, aqui aparece o Deus criador a dar força à fabulação do mito criador. Deus é responsável pela existência da galinha e essa responsabilização manifesta-se através do afecto: Deus criou o animal porque gosta dele: "Você sabe que Deus gosta de galinha? E sabe como é que eu sei que Ele gosta? É o seguinte: se ele não gostasse de galinha Ele simplesmente não fazia galinha no mundo. Deus gosta de você também senão ele não fazia você. Mas por que faz ratos? Não sei."

A palavra *explosão* parece ser importante para a interpretação do texto: revela a estranheza que a sua leitura pode provocar e revela as aproximações em relação à estética surrealista de que está tangencialmente próximo — "uma explosão e um avanço da literatura para as zonas mais incontrolláveis e mais inconscientes da inspiração, o pôr em causa as bases demasiado tranquilas da razão, a revolta contra um sistema de vida e de (bem) pensar, mas um não compromisso absoluto" (Plaza, 1990: 32).

5. Figura arquitectónica (a cidade)

Brasília é guindaste alaranjado pescando coisa muito delicada: um pequeno ovo branco. Esse ovo branco sou eu ou uma criancinha que nasce hoje?

(Para Não Esquecer)

A cidade não vem depois da casa, nem o cosmos depois do território. O universo não vem depois da figura, e a figura é aptidão de universo.

GILLES DELEUZE / FÉLIX GUATTARI

“As coisas se mantinham à própria superfície na veemência de um ovo. Imunizadas. De longe os sobrados eram ocos e altos”. Na sobreposição destas imagens, do livro *A Cidade Sitiada*, para além da simples descrição parece estar patente uma ideia de fundação: a cidade que cresce como o ovo fundador. Importa assinalar a representação figurativa de tipo alegórico concretizada neste romance, o que avulta com muita clareza num discurso abstractizante que, logo à primeira, denuncia esse pendor que a crítica bem assinalou⁷. Procurem ver-se com detalhe alguns exemplos do funcionamento deste tipo de representação — como que uma ideia que precisou de ser preenchida com algumas imagens e episódios que parece que ficaram soltos, porque, na verdade, o texto se oferece na mais visível dificuldade de articulação; é justamente num registo fragmentário que ele melhor parece funcionar.

Operando um corte no quarto capítulo, proceda-se a um desdobramento na mais lenta atenção que permita traçar o trânsito que vai da fábula à figura. O capítulo foi escolhido por dar conta exemplarmente do funcionamento figural do romance (estamos ainda perante um dos capítulos do início, embora já se tenha avançado razoavelmente em relação ao número de páginas). A progressão da narrativa, no que toca à história, vai desenvolver-se de um modo tão vago que se dirá ser o modo da dissolução da própria história: vagamente vão sendo transmitidas as ligações de Lucrecia com a mãe, com os namorados, com o futuro marido. Tudo isso é vago porque se lhe sobrepõe a mais forte ligação, apesar de não menos vaga, porque agora aqui se permite o pendor de abstracção, a ligação com a cidade. Neste capítulo, do ponto de vista das relações próximas, depara-se com uma apresentação da ligação entre mãe e filha quando Lucrecia é ainda solteira e

⁷ Veja-se, por exemplo, o título do segundo capítulo do livro de Benedito Nunes *O Drama da Linguagem*, justamente “*A Cidade Sitiada: uma alegoria*”.

quando as duas vivem ainda na mesma casa. A tensão entre ambas é mitigada, quase anulada, pelo próprio radical de apresentação, isto é, numa preciosidade de jóia filigranada, o discurso acaba por excluir toda a pretensa dramaticidade que em alguma das cenas entre as mulheres se possa conter. Assim, quanto à história, vão restar as contingências do exterior atmosférico que se pode tornar acontecimento. É o que se passa com o quadro tempestuoso que, no entanto, irá servir, como tudo serve, de contributo às elucubrações simbióticas entre narrador e personagem. E é aí que o discurso se passa a centrar na entidade titular do romance — a cidade. Por detrás de tudo, a cidade, numa tão indissociável ligação ao modo de existir da personagem.

Podem, então, assinalar-se os tópicos enunciados no discurso, num propósito de consolidação de pontos de vista, e que servem ao leitor na busca da decodificação figurativa: 1) o olhar — insiste-se, como no resto do romance, nos modos de ver. É o olhar das coisas que constrói a realidade; 2) a nomeação — tanto um ponto como o outro, levam-nos à visão do campo literário; 3) por fim, assinale-se o movimento de cristalização (o caminho para a figura), que encontra uma homologia no domínio da história com a cena medusante — a estátua pública (*cf. infra* cap. III — “A noite da escrita”).

O trabalho de decifração, o esforço que ele suscita, recebe em *A Cidade Sitiada* um estímulo, o livro como que pede a resolução de uma espécie de equação, a abstracção de um esquematismo que talvez tenha prejudicado o romance, mas ele parece ter sido escrito para realizar essa operação decifradora. Comece-se com um exemplo no qual se recorta com clareza o funcionamento da figura:

A coragem porém era decidir-se a começar. Enquanto não iniciava, a cidade estava intacta. E bastaria começar a olhar para parti-la em mil pedaços que não saberia juntar depois.

Era uma paciência de construir e de demolir e de construir de novo e de saber que poderia morrer um dia exatamente quando demolira em vias de erguer.

No meio de sua ignorância sentia apenas que precisava começar pelas primeiras coisas de S. Geraldo — pela sala de visitas — refazendo assim toda a cidade. Plantara mesmo a primeira estaca de seu reino olhando: uma cadeira. Ao redor porém continuara o vazio. Nem ela própria podia aproximar-se desse campo criado que uma cadeira tornara inabordável. Nunca pudera ultrapassar a serenidade de uma cadeira e dirigir-se às segundas coisas.

Embora, enquanto olhasse, se passasse um tempo que um dia se chamaria de aperfeiçoamento? aqueles longos anos que se passavam através de momentos espalhados: através de raros instantes Lucrecia Neves possuía um só destino. Como era lenta, as coisas à força de serem fixadas ganhavam a própria forma com nitidez — era o que às vezes conseguia: atingir o próprio objeto. (60)

Através do olhar tudo se faz e tudo se refaz. Assim, é o próprio olhar que determina a constituição (o fazer-se) da cidade. O que se faz e se refaz

é, igualmente, o texto, como se de um trabalho maquinal e repetitivo se tratasse; lembre-se a implacável lição de Pierre Ménard: a reescrita como repetição de um gesto divino. A história da cidade é a de uma cidade que se construísse (escrevesse) de novo. É fundamental o apelo à leitura figurativa para interpretar a história dos obstáculos da construção, pouco visíveis, como as dificuldades do escritor para impor o nome. Razão pela qual essa história só pode terminar por se repetir a si mesma. Na figuração, o gesto da escrita é a inscrição do nome. O que aqui está em causa é obviamente o acto criador através da palavra. Os termos exactos serão encontrados em *A Hora da Estrela*: cada coisa deve ter um nome que corresponda a essa coisa (cf. HE, 32). Eis uma passagem de *A Cidade Sitiada* que parece bastante elucidativa enquanto exemplo de figura da criação literária. Para tal contribui o tom sentencioso que a impregna:

Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.

Até que alguns homens os prendessem a carroças, outra vez erguendo uma cidade que eles não entenderiam, outra vez construindo, com habilidade inocente, as coisas. E então de novo se precisasse que um dedo apontando lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo. (79)

Os homens fazem e refazem cidades (textos) com a mesma matéria, a palavra, que aponta o nome das coisas. Construir as coisas a partir da nomeação, é este um dos pontos fulcrais que vai permitir reflectir sobre a origem e sobre o papel da linguagem na invenção/construção de mundos. É através da linguagem (aqui na metáfora, que reaparecerá em *A Maçã no Escuro*, do apontar com o dedo) que se descobre a realidade das coisas. Em *A Paixão segundo G.H.* ler-se-á:

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa, porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. (100)

A sala de visitas é um reflexo da cidade, reflexo verdadeiro e completo, e cada vez mais claro, ou uma imitação? A essência das coisas ou uma cópia delas? Na multiplicidade de pontos de vista, as coisas reflectem, são olhadas de mil maneiras. O reflexo das coisas é então a essência das coisas? Que imagem se devolve nesse reflexo? Num incessante movimento de questões, participariam, subjacentes, os tópicos da dúvida que na autora não mais se perderá de vista. Implica-se aí uma tarefa de multiplicação que pressupõe uma incidência expansiva sobre os mesmos materiais — a interrogação figurativamente associada ao trabalho de abelha ou à minúcia de borda-

deira. Pretende-se mostrar que o trabalho do romance, do mesmo modo que a construção da cidade, se constitui sob um efeito de penelopização. Atente-se no que há de instintivo na perfeição dessa construção de colmeia, mas, ao mesmo tempo, na paciência do labor artesanal.

A peça de Tennessee Williams *The Glass Menagerie*, na adaptação feita por Paul Newman para o cinema, faz pensar no universo de Clarice Lispector: o clima intimista de “cinema de câmara” conseguido pelo realizador não está muito longe das atmosferas lispectorianas. O modo como Lucrecia, em *A Cidade Sitiada*, se relaciona com os objectos (miniaturas) não deixará de lembrar a figura de Laura, no filme de Newman, com seu “zoológico” de cristal. Aliás, Laura pode fazer lembrar outra das figuras-chave da obra da escritora brasileira, cuja lembrança acolhe muitas mais afinidades para além da simples coincidência de nome, pois também em Laura, personagem de “A imitação da rosa” (LF), se encontra uma idêntica obsessão pela ordem e uma igualmente próxima e tocante desprotecção.

Outros aspectos relacionados com a obra de Tennessee Williams podem ligar-se a Clarice Lispector e ao romance que vem sendo referido, como é o caso da exactidão da paciência. Em *A Cidade Sitiada*, recorde-se a personagem que olha pela janela e monotonamente evita perder-se — tudo o que faz em torno da cidade é trabalho paciente: “Se ao menos a moça estivesse fora de seus muros. Que minucioso trabalho de paciência o de cercá-la” (62). Antes, a paciência de construir, de demolir (60) e a paciência de muda, um modo de desejar (62). Depois, já no capítulo seguinte, “um trabalho paciente o de descer as escadas e subi-las, de olhar com nudez de cima, esquadrinhar a poeira, experimentar com os passos o patamar ou examiná-lo por horas” (75). *Construir e reconstruir* são palavras de ordem para Lucrecia — é preciso justificar a cidade, por isso, mentalmente e sem parar, a ‘fundadora’ circula à volta dela (como circula à volta do quarto) e vigia a hipótese de qualquer iminente derrocada. Ela é a afadigada guardiã em cujo rosto não se entrevê a alucinação mas o crítico olhar sibilino que lhe vem do acesso ao detalhe. O processo de miniaturização naturalmente complementa o trabalho de paciência.

No quarto capítulo, que se passa dentro de casa, demarcam-se com muita clareza os planos em função da comparência em cena das personagens. Como na cena teatral: primeiro, Lucrecia e Ana, depois, Lucrecia só. Trata-se de um capítulo em que se entra pela noite: da sala de visitas à sala de jantar e da sala de jantar à sala de visitas, entre a escuridão e as poucas luzes, nesses trânsitos, dá-se a ver a cena familiar e a distância de Lucrecia em relação à mãe. Começa por ler-se a representação do fingimento. Sai Ana e fica só Lucrecia com a cidade e com a cópia da cidade nos bibelôs, miniaturização onde se sublinha a configuração filigranada do universo de *A Cidade Sitiada*: “Os bibelôs luziam em claridade própria como animais das profundezas” (65). O perspectivismo miniaturizante projecta-se em

todo o texto, contagiando a atmosfera do romance de um acentuado descriptivismo ornamentalista.

Neste capítulo, a noite centra-se em torno do adormecimento e da vigília sonambúlica que precede a entrada no sono. Há um momento em que a personagem abre as portas da varanda e é como se a noite entrasse na casa, o que aproxima esta passagem do que virá a acontecer no capítulo três da terceira parte de *A Maçã no Escuro*, quando as mulheres vão ao encontro da noite, apesar de as figuras femininas aí transporem o alpendre em direcção ao exterior. Em *A Cidade Sitiada*, ainda que se abram as portas da varanda, a noite é vista a partir da sala de visitas.

Outro ponto comum é a presença da chuva que entrecorta a cena. É, no entanto, interessante notar o modo como a atmosfera tempestuosa diferentemente se manifesta neste livro: como se também de uma cópia se tratasse, como que a reprodução de uma tempestade grande, verdadeira; embora aqui se fale igualmente em “grande noite”, quando os relâmpagos iluminam e quando os trovões apagam a luz, esse claro-escuro é integrado no universo da fantasia de Lucrecia, uma fantasia à superfície donde se exclui qualquer tragicidade possível para a cena. Isso pode constatar-se no modo como a chuva cai. Começa primeiro por cair macia e cantante (56) — a verosimilhança de uma situação tempestuosa pode, ainda assim, justificar os qualificativos, sobretudo porque vamos deparar com uma acentuada progressão. Logo aumenta a intensidade da queda da água e é em sua violência que ela vai entrecortar o episódio: “Agora a chuva caía em grandes pancadas” (62), as luzes quase se apagam sob a água que cai e, mais à frente, a atmosfera tempestuosa toma conta de todo o “cenário” — a montanha imersa no escuro, os relâmpagos, os trovões, e os cavalos molhados (63); enfim, “a noite pesava de chuva” (65).

Importa ter presente que, mesmo debaixo dessa atmosfera, as luzes da noite ajudam na construção da cidade, porque o construir é sempre feito a partir do olhar: “A má electricidade do subúrbio, então distribuída apenas por algumas casas, construía à noite um compartimento cheio de estruturas e núcleos onde o tique-taque do pêndulo tombava preciso — círculos concêntricos se apagando na sombra dos móveis” (54). Inorgânico material, o caótico dá-se a ver numa representação ordenada: a cidade que, controladamente, contém a turbulência, as forças obscuras. A tempestade dá conta da tensão (da não resolução das contradições); no meio da escuridão vislumbram-se as casas construindo-se — como o texto é em construção. Fica-se com a impressão de que a tempestade é vista num seu reflexo ao espelho. Na verdade, as personagens não parecem sofrer a tempestade. Aquilo que se apresenta é esse movimento dialéctico que parte em direcção à noite e vive no obscuro, as forças que continuam a ser não domáveis. Fale-se da representação do infinito que se encontra configurada no livro escrito. Tomem-se as palavras de Deleuze sobre a filosofia — o mesmo poderá

dizer-se da literatura em que se faz filosofia. Não numa literatura dita filosófica. Mas na literatura que devém filosofia: “O maior esforço da filosofia talvez consista em tornar a representação infinita (orgiaca). Trata-se de estender a representação até o grande demais e o pequeno demais da diferença [...]; fazer com que a representação conquiste o obscuro [...]; que capte a potência do atordoamento, da embriaguez, da crueldade e mesmo da morte. Em suma, trata-se de fazer correr um pouco de sangue de Dionísos nas veias orgânicas de Apolo. Este esforço penetrou há muito no mundo da representação” (Deleuze, 1988: 416). Em *A Cidade Sitiada*, como em quase todos os textos de Clarice, impõe-se o movimento até ao pequeno demais da diferença. Deleuze diz que este é o movimento que se encontra em Leibniz, assim como também é encontrável na língua de Hegel.

Lê-se em *A Paixão segundo G.H.*: “Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo — restringindo-me a tal ponto que, dentro do quarto, o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupa” (54). Muitos exemplos podem ser aduzidos; veja-se, em especial, o trânsito das amplificações: restringe-se para amplificar, mas a amplificação serve a pequena infinita perspectiva. Em *A Maçã no Escuro*, lembrem-se as páginas em que Martim, na primeira parte do livro, divisa a fazenda de Vitória, vai descer a encosta e, lá em baixo, a casa é captada parcelarmente: torre — acrescento de construção que parecia torre — alpendre, janelas, portas, talvez meio fechadas, que não permitiam ver para além delas; detrás de uns arbustos espreita, e, a dada altura, uma folha adquire a proporção do agigantamento, de tal forma que se sobrepõe à visão da casa. As páginas são admiráveis do ponto de vista da perspectiva (de um olhar cinematográfico). O procedimento particularizador parece ser, nesta sequência, o mais importante activador da escrita: a amplificação está ao serviço do mínimo.

Regressando ao romance *A Cidade Sitiada*, da casa que se enche de brilhos (os objectos de dia ou as luzes que se acendem na noite da tempestade), fala-se claramente em termos de uma miniatura que reflecte a cidade (“parecia ornamentada com os despojos de uma cidade maior”, 54), e Lucrecia representa, como já foi visto, esse espírito minucioso (a sua “presença minuciosa” espelha-se no local que a acolhe). O universo do romance é, com efeito, constituído por pequenas células, mundos miniaturizados que aqui adquirem uma apropriada evidência por existirem num fácil reconhecimento de identidade outrada (as cidades com casas e as casas com quartos — como células, como ovos).

No modo de encarar os objectos, depara-se continuamente com um complexo feixe de interferências a que é sujeito o olhar. A luz interfere quando as personagens se dirigem umas às outras; no capítulo terceiro, Lucrecia via Felipe e a luz forte interferia no seu modo de o perceber; agora (capítulo 4) a mãe franze os olhos quando se dirige à filha como se esta

“estivesse longe e a luz entre ambas fosse forte” (54). Talvez a interferência maior parta do interior das personagens (os seus olhares são os maiores fautores de subjectividade).

Quando se fala do modo de Lucrecia encarar a sala cheia de objectos, a sua dificuldade em encará-los provoca uma interessante observação da voz narradora: os objectos como que estão reservados para o olhar de quem deles cuida — “eles nada revelavam e guardavam-se apenas para o modo de olhar da mãe” (*ibid.*). O modo de olhar de Ana. Este ponto parece significativo, não por singularizar um ponto de vista que se vai distanciar dos outros, mas porque nele se encontram pontos comuns a um dos essenciais modos de ver do livro: a visão oblíqua, o ver de viés. Aqui a passagem é muito importante ainda por mais duas razões: o reenvio para a visão míope e a pose do escultor. Os objectos guardavam-se para o olhar da mãe “que os deslocava e os espanava — afastando-se de seguida um passo para trás, como se os estivesse esculpindo, para examiná-los de longe com delicadeza de míope — um olhar de lado. Os próprios objectos agora só podiam ser vistos de viés; um olhar de frente os veria vesgos” (*ibid.*).

Sobre a visão de lado, importa considerar, mais à frente, o capítulo seis do livro. É agora a própria Lucrecia que aparece a executar uma tarefa doméstica, mais uma. A acção decorre na cozinha, onde a personagem lava a louça. De notar a importância dessas tarefas, que recortam cenas mostrando personagens obreiras das coisas sem importância. A passagem contém uma das belas imagens do trabalho e do lugar de Lucrecia na cidade activa. Ela é uma roda pequena dentro de uma roda grande: “Esfregando os dentes do garfo, Lucrecia era uma roda pequena girando rápida enquanto a maior girava lenta — a roda lenta da claridade, e dentro desta uma moça trabalhando como formiga” (83). A tarefa cumpre-se entre luzes e sombras, na iluminação das duas horas, e a partir dessa iluminação vemos o seu pensar as coisas, isto é, o modo de as coisas serem vistas: “as coisas às duas horas parecem feitas, mesmo na profundidade, do modo como se lhes vê a superfície” (84). Por um lado, parece querer mostrar-se que a realidade é o que se vê: «Essa era a questão: “A coisa está ali”» (86). O último parágrafo do primeiro bloco do capítulo é, a este respeito, suficientemente elucidativo: “Até que, uma vez ou outra, via ainda mais perfeito: a cidade é a cidade. Faltava-lhe ainda, ao espírito grosseiro, a apuração final para poder ver apenas como se dissesse: cidade” (86). Mas, por outro lado, curiosamente, da parte de Lucrecia também se fala da visão de lado: “a cozinha era uma visão de lado” (85), diz-se. “Cada vez que se voltasse para o lado, a visão estaria de novo de lado. Era assim que a moça sustentava a iluminação das duas horas — erguendo agora a cabeça a um ruído, e agora correndo através da casa até a varanda, chamada pelo barulho de muitos passos na rua” (*ibid.*).

Há uma forte impressão que se impõe na leitura deste romance: a relevância que adquire a oposição luz/sombra, ou a importância que uma e outra assumem neste universo ficcional. A fala de Ana tem em vista uma aproximação de Lucrecia; esta, no entanto, afasta-se. Em relação a Lucrecia, o olhar indirecto liga-se ao lado lunar, aos reflexos da luz, ou às interferências no olhar; daí se chega ao ponto de vista que parece em deformação, mas como atrás foi dito, o que está em causa é a tensão que, nas palavras de Deleuze, leva à incorporação de sangue dionisiaco no apolíneo das formas. Convoque-se, de novo, Nietzsche para se ler a luz e a sombra e para questionar os dualismos a partir da infiltração do enviesamento. Sobre o Nietzsche do muito referenciável *O Nascimento da Tragédia*, diz Eugen Fink que a filosofia é, para ele, “sabedoria trágica, olhar essencial na luta dos princípios antagónicos de Diónisos e Apolo. Ela permite apreender o conflito entre o fundo amorfo da vida que tudo engendra e tudo devora e o fundo luminoso das formas imóveis” (Fink, 1983: 29). Leia-se a imobilidade, em *A Cidade Sitiada*, em função do devir-imperceptível que assinala o “fundo luminoso das coisas imóveis”. Dos objectos às sensações, a mesma focagem sobre o minúsculo; assim, ao lado dos bibelôs e da acumulação de pequenas coisas (“bagagem de romãs, agulhas, ...”), encontram-se, quase no mesmo plano, as pequenas cumplicidades, compensações sorrateiras, suspiros e regozijos, como que dessentimentalizados pelo processo de miniaturização.

Mas prosseguindo com o que atrás se vinha dizendo sobre o modo de ver de Ana, note-se como se continuará a insistir na ideia do olhar indirecto: os bibelôs e todos os objectos que povoavam a sala não podem ser olhados de frente (“nada porém podendo ser olhado de frente”, 55); este o ponto de vista (que pretende ser pedagógico) da mãe que deseja ensinar a filha a olhar. Acrescenta-se, contudo, um comentário da narradora que ironicamente se quer esclarecedor: “Mas era apenas um modo de ver, e nada mais” (vd. a figura do esclarecimento, da explicação intimamente contaminada pela ironia). Se o olhar parece ligar-se ao destino de Ana, a esse destino parece também estar associada a imobilidade que marca o aparecimento da personagem. Numa fala nostálgica, esta lembra a sua cidade de solteira, onde a coisa era a coisa ou a coisa era o nome da coisa: “a igreja era igreja, casa era casa, rua era rua” (56). Sucedem-se as reflexões sobre o modo de ver — uma razoável acumulação de observações nesse sentido; em relação a Lucrecia, ao falar-se do seu medo, fala-se também do medo de ver duas coisas num mesmo olhar: “Tinha medo de ver num mesmo olhar, um trem e um passarinho” (56).

As transfigurações produzidas pelas sombras projectadas na parede, quando a personagem se encontra deitada, conduzem-nos até à Joana de *Perto do Coração Selvagem* e até Virgínia que, em *O Lustre*, “de sua cama larga enxergava o teto perdido nas sombras, as paredes fundindo-se em penumbra” (58).

A este propósito, recorde-se o extraordinário alcance autobiográfico que ganham estas passagens quando lidas ao lado do fragmento de *Para Não Esquecer* acima apresentado: “Domingo, antes de dormir”. O espanto, que tais estranhezas provocam, faz com que em *A Cidade Sitiada* a personagem se arrepie, e, para traduzir o seu estado, ocorra uma das sugestivas imagens da ficção clariciana: um cachorro que late para um guarda-roupa (56) — imagem do imenso vazio ou da estranheza perante o vazio da imagem.

Volte a insistir-se no facto, já observado, de este capítulo colocar Lucrecia diante de Ana. O capítulo, que começa com o confronto surdo entre mãe e filha, apresenta-as como duas personagens que não saberiam nunca descrever “mas que podiam imitar, apenas imitando”. Eis as duas mulheres à mesa numa cena em que se procura imitar algo; leia-se esse confronto sob o ponto de vista da representação que o próprio livro pretende questionar.

Há aqui uma extraordinária sageza no tratamento dado a essas representações dentro de representações ou à consciência delas, como afinal ocorre com a intenção do livro — um livro que se propõe representar um modo de representação — através de uma distância irónica: “A experiência deveria ter-lhe ensinado que era inútil esperar que a mãe protestasse. Sobre tudo o personagem que coubera a Ana parecia ter um carácter ainda mais fraco do que o real” (58). A situação que põe a filha de joelhos aos pés da mãe, de tão estranha como aquilo que não se permite neste quadro sóbrio, superficial, parece conter uma clara intenção paródica. É na sala de jantar que, após a cena à mesa, se depara com o dramatismo da cena entre mãe e filha, para de súbito Lucrecia se levantar, atravessar o corredor e dirigir-se de novo para a sala de visitas onde permanecerá na semi-escuridão — apenas uma luz indirecta, aquela que lhe vem das outras casas. E é então que começa a engraxar os sapatos na penumbra, num cenário que provém da acumulação das pequenas coisas (59).

De seguida, pospõe-se uma das passagens que no texto assumem funções explicativas. É sobre a construção da cidade e de um olhar directo sobre as coisas que se fala: o pedreiro é essa mesma moça que paira como cavalo alado por cima do morro do pasto onde estão os seus pares. Prossegue a reflexão que se vai fazendo a partir do olhar e numa permanente dialéctica entre o construir e o demolir. Sobre esta expressão figurativa, veja-se a tradução desse trabalho no clarividente discurso metapoético dos criadores. Por exemplo, as palavras de Dylan Thomas: “Um poema meu tem necessidade de uma multidão de imagens. Eu crio uma imagem — se bem que ‘crio’ não seja a palavra justa; eu deixo, talvez, que uma imagem ‘se crie’ em mim emotivamente e depois aplico-lhe aquela parcela de poder crítico e intelectual que possuo — deixo que ela produza uma outra, deixo que esta nova imagem contradiga a primeira, faço, da terceira imagem gerada pela conjugação das outras duas, uma quarta imagem contraditória, e deixo, no âmbito dos limites formais que me impus, que choquem entre si. Cada

imagem encerra em si o germe da sua própria destruição, e o meu método dialéctico, tal como o entendo, é um constante surgir e esboroar das imagens que se desprendem do germe central, que é ele próprio a um tempo destrutivo e construtivo” (*apud* Caprettini, 1994: 192).

É na sua sala de visitas que a protagonista vê a possibilidade de refazer a cidade, e é aí que, olhando, planta “a primeira estaca de seu reino”: uma cadeira. A ideia fundadora sustenta a ‘tese’ — as coisas nascem, formam-se, à medida que são olhadas: “as coisas à força de serem fixadas ganhavam a própria forma com nitidez”. Tratar-se-á da primeira impressão que aflora no processo de elaboração do texto. Outras reflexões confluentes se vão sucedendo no sentido de mostrar a imagem da criação, como, por exemplo, quando se assevera que a forma das coisas é o pensamento das coisas. A explanação apoia-se na representação do pequeno universo das miniaturas:

Tudo isso era a miniatura da igreja, da praça e da torre do relógio, e neste mapa a moça calculava como um general. Que diria então se pudesse passar, de ver os objetos, a dizê-los... Era o que ela, com paciência de muda, parecia desejar. Sua imperfeição vinha de querer dizer, sua dificuldade de ver era como a de pintar. (62)

Pode ler-se aqui um reenvio para o domínio autobiográfico — não deixará de se colocar a interrogação, quando se lêem os depoimentos da autora sobre os anos da Suíça — em que medida a cidade sitiada não reflectirá algo que tenha a ver com o ambiente de Berna? A atmosfera da cidade medieval terá deixado os sinais em alguma descrição, como parece acontecer, por exemplo, na passagem acima transcrita quando se fala da torre do relógio. Se se trata de um traço tópico da caracterização de uma qualquer povoação, como a igreja ou a praça, não deixará de lembrar um dos monumentos da cidade suíça que recebe justamente esse nome: a torre do relógio (*Zeitglockenturm*). Ainda em relação às possíveis implicações da vivência suíça, não esquecer o facto de a autora se ter instalado em Berna precisamente após ter vivenciado em Itália, ainda que por pouco tempo, a experiência da Guerra e do seu fim. O clima do pós-guerra que tanto marcou a Europa e também o resto do mundo tem na Suíça uma estranha expressão, espécie de letargo anestesiante resultado da neutralidade — quase fora do tempo —, o que terá com certeza contribuído para a criação de uma atmosfera de irreal atemporalidade que no romance se reflecte.

Convém não esquecer o sentido fundador integrado no arco que a construção da obra apresenta; a cidade nos primeiros romances comporta um forte potencial abstracto: é a cidade sem referências a uma qualquer vinculação de ordem geográfica. Lembre-se, a propósito, um texto de Lovecraft que se pode associar ao mito da fundação: *A cidade sem nome*. Talvez a alusão a Lovecraft mais não tenha a ver do que com uma simples e fácil remissão advinda do nome desse texto. O autor aparece associado ao “fan-

tástico” contemporâneo como sendo um dos seus “criadores”, domínio sobre o qual, aliás, teorizou (cf. o conhecido ensaio “O horror sobrenatural na literatura”) e a obra da escritora brasileira parece não ter muito a ver com o referido domínio, a não ser pontualmente em alguma pequena peça (como é o caso de “Onde estivestes de noite”). Contudo, uma certa atmosfera, n’ *A Cidade Sitiada* não deixa de reenviar para a estranheza, não fantástica, mas de paisagem cruamente extraterritorial, isto é, prevalentemente abstracta.

Interessa sublinhar o movimento de abstracção que se verifica na primeira parte da obra de Clarice Lispector. *Perto do Coração Selvagem* prima pela ausência de referências, de topónimos de qualquer espécie. Curiosamente, em *O Lustre*, se o sítio é Granja Quieta, a cidade onde grande parte das acções se desenrola só aparece como “a cidade”, sem qualquer nome (Brejo Alto é a povoação mais próxima do sítio, mas não a “cidade” para onde Virgínia vai viver e que desempenha um lugar de relevo na acção). E em *A Maçã no Escuro* aparecem referências (esporádicas) ao Rio de Janeiro e a S. Paulo feitas por cima de uma interrogação e das dúvidas que sobre essa interrogação se criam (“...De onde é que o senhor vem? // — Do Rio”, 59; “... que é que um homem fez para largar um lugar como S. Paulo, pois a pronúncia evidencia a localidade de onde Vossência se origina, e não do Rio de Janeiro como Vossência afirmou”, 206). Aparecem ainda referências a uma povoação que dá pelo nome de Vila Baixa, um topónimo estereotipado (aparentemente não comprometedor); é quando chega ao sítio que Martim se inteira da existência desse nome: “...saindo de Vila muita gente se perde por aqui [...] // — De Vila?// — De Vila Baixa...” (53); depois, no decorrer da história, surge a alusão a uma viagem para Vila Baixa (126) e, do ponto de vista de Martim, a ameaça da concretização dessa viagem feita por Vitória — “E foi assim que chegou o dia em que Vitória partiu para Vila Baixa com o caminhão cheio ...” (189); veja-se ainda essa ameaça nas páginas seguintes (191-192). No entanto, onde mais vasto alcance atinge o reenvio topográfico é na apresentação da cidade abstracta, na formulação maiúsculada em que se reflecte sobre a “Reconstrução da Cidade” (129) ou sobre o construir a cidade (216), isto para além da omnipresente oposição entre campo e cidade, que faz contrapor a amplidão ao fechamento. No domínio do romance, vai ser em *A Paixão segundo G. H.* que se irá encontrar a primeira explicitação topográfica, reenviando-se para o espaço concreto da cidade do Rio de Janeiro, pois que é no interior de um apartamento desta cidade que decorre a acção, apesar de se idear esse espaço para uma esfera atópica.

O primeiro texto incluído no livro de Jacques Derrida *Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* é um ensaio intitulado “Déclarations d’Indépendance” e trata de aspectos institucionais reportados ao acto fundador. Ao ler-se o que o filósofo aí diz, não pode

deixar de se encontrar alguma pista, por exemplo, no que diz respeito à fundação do texto como cidade, que é o que acontece no romance *A Cidade Sitiada*. “A assinatura mantém com o acto instituidor, como acto de linguagem e de escrita, uma ligação que não tem mais nada de acidente empírico. Esta ligação não se deixa reduzir tão facilmente como num texto científico, cujo valor se corta sem o risco essencial do seu nome de autor, e deve mesmo poder fazê-lo para pretender a objectividade. Ainda que em princípio uma instituição deva, na sua história e na sua tradição, na sua permanência e na sua institucionalidade mesma, tornar-se independente dos indivíduos empíricos que tomaram parte na sua produção, ainda que deva de alguma maneira fazer o seu luto, mesmo e sobretudo se ela os comemora, acontece que em função mesmo da estrutura da linguagem instituidora, o acto fundador de uma instituição, o acto enquanto arquivo assim como o acto enquanto desempenho, deve guardar em si a assinatura” (Derrida, 1984: 16-17). O terceiro romance de Clarice é um texto de procura, dir-se-á que a primeira mais consciente procura de afirmação do nome. Por um lado, a construção da cidade e o tornar-se ela, cidade, instituição independentizada dos seus construtores, por outro, o apontar para a construção do texto e o tornar-se ele independente mas, ao mesmo tempo, ligado ao nome. É no primeiro capítulo que encontramos um fragmento emblemático; pode dizer-se que nele está contido um resumo do livro e, de certo modo, um resumo que contém em si uma interpretação ou uma pista para a figuração. Fala-se aí de um organismo institucional, influente na vida da cidade, onde Lucrecia tentou penetrar, tendo entrado em conflito com a dirigente do referido organismo (a Associação Feminina da Juventude de São Geraldo). Mas “em breve a perturbação causada por Lucrecia foi esquecida. Assim como a população já deixara de acusar os cavalos” (18). É-nos dito então que duas presenças (Lucrecia e os cavalos) vão constituir uma “força sorrateira sobre S. Geraldo”. O emblema é claro programa para a escrita de Clarice:

A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo. A ínfima função da mocinha na sua época era uma função arcaica que renasce cada vez que se forma uma vila, sua história formou com esforço o espírito de uma cidade. Não se poderia saber que reinado ela representava junto à nova colónia pois que seu trabalho era curto demais, e quase inexplorável: tudo o que ela via era alguma coisa. Nela e num cavalo a impressão era a expressão. (18-19)

Leia-se, em crónica metatextual, a “Declaração de amor” à língua portuguesa (*Jornal do Brasil*, 11 de Maio de 1968): “Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de

uma frase. Eu gosto de manejá-la como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope”.

Pense-se numa possível aproximação com o romance *Iracema* de José de Alencar, um texto que celebra um mito fundador, a fundação da cidade (nação) brasileira. Afrânio Peixoto descobriu o nome América no título: “Não foi, pois, sem emoção, que descobri, nessa ‘Iracema’ o anagrama de ‘América’, símbolo secreto do romance de Alencar que, repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, étnica e sociologicamente” (Peixoto, 1921: 163). A fundamentar a aproximação, encontramos o anagrama que, de um modo velado, mais complexo, em *Lucrécia* se vê a apontar para o nome da autora (cf. *infra* capítulo VII – “Figuras do eu”). Outras aproximações se sustentariam na linearidade cronológica, na horizontalidade, no modo como a intriga se desenvolve nos textos românticos — assim acontece em *Iracema* e assim acontece neste livro de Clarice. O que não oferece qualquer dúvida é que *A Cidade Sitiada* é um dos romances da fundação, da fundação do nome próprio, da fundação da escrita.

A dado momento, diz-se que *Lucrécia* é “grega numa cidade não erguida”, encontrando nomes para as coisas (78). Ressonância que ecoará extraordinariamente amplificada em *A Paixão segundo G.H.*, num capítulo de sumptuosas referências (cap. 18), ou, no texto sobre Brasília, em similar reenvio para os tempos de uma Antiguidade florescente mesclada com um presente intemporal.

Sobre Brasília, Clarice Lispector escreveu dois textos posteriormente acoplados como dois blocos de um só conjunto. O primeiro, escrito em 1962, dois anos após a fundação da cidade, aparecia em “Fundo de Gaveta” com o título “Brasília: cinco dias”. O segundo, mais longo, que em *Para não Esquecer* é posposto ao primeiro, surge neste livro encabeçado pelo título “Brasília: Esplendor”.

A funcionar como transição entre os dois blocos encontra-se um pequeno fragmento onde se lê: “Estive em Brasília em 1962. Escrevi sobre ela o que foi agora mesmo lido. E agora voltei doze anos depois por dois dias. E escrevi também. Aí vai tudo o que eu vomitei. / Atenção: vou começar. / Esta peça é acompanhada pela valsa ‘Sangue Vienense’ de Strauss. São 11, 20 da manhã do dia 13” (71). Veja-se a referência a uma data e, no corpo do texto, ao dia de domingo ou, mais concretamente, ao saltar o domingo; quer isto dizer que se continua, que não há paragem (dia do descanso) nem, muito menos, um dia do começo?

No *Jornal de Brasília*, quando da segunda ida da escritora a essa cidade, saiu um artigo intitulado “A última conferência de Clarice” (2 de Junho de 1974). Neste artigo põe-se entre aspas um texto em relação ao qual não se sabe se se trata de um depoimento concedido ao jornalista ou, o que parece mais plausível, de uma adaptação de palavras publicamente pronunciadas pela escritora: “Brasília é uma abstração impossível de ser concreti-

zada. Saímos à rua e não vemos gente; apenas carros. Os carros dominam a paisagem. E não existem esquinas. Nem botequins onde se possa parar um pouco. É triste ver-se que há um lugar onde os botequins inexistem". Aliás, no texto, a dada altura vão encontrar-se palavras sintomáticas sobre a distorção, que podem eventualmente aplicar-se a uma modificação de palavras suas em Brasília: "Dei inúmeras entrevistas. Modificaram o que eu disse. Não dou mais entrevistas [...] Se me distorcerem, cobro multa. Desculpem não quero humilhar ninguém mas não quero ser humilhada" (74).

Começa assim o segundo texto que surge em *Para Não Esquecer*: "Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar um cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano" (71). A frialdade de Brasília aparece associada à luz que a cegueira provoca e à gelidez do cristal apresentada na indiferença da cidade perante os seus habitantes. A incidência da luz crua realça o desterro, fala-se da cidade soterrada que se ergue dos escombros; foi a natureza que se encarregou de a esconder até que reaparecesse um dia. Este é o móbil da fábula.

Pode falar-se de uma teoria dos estratos: — o passado, o presente, o futuro, determinantes na configuração e na existência da cidade. Representa-se uma cidade que cumpre os atributos do lugar mítico circular: a concretização de uma abstracção ou idealização ("redonda e sem esquinas"). Também para aí apontam os termos conclusivos do final do primeiro parágrafo: "Brasília é uma piada estritamente perfeita e sem erros".

A representação da cidade é pretexto para reflectir e dar indicações sobre a poética da autora: uma poética ao contrário de Brasília? "E a mim só me salva o erro". Mas, afinal, todo o texto é profundamente enformado pelo paradoxo. "Brasília" vive da tensão entre os paradoxos — terreno propício a uma identificação entre "poéticas". O que se segue é uma tentativa de superar essa intrínseca abstracção da cidade. A tentativa de apanhar o pormenor apoia-se em procedimentos como a descrição minuciosa. O texto vai construir-se ao sabor dos preceitos da crónica ou do relato de viagem onde o visitante dá conta do que viu: a Igreja de D. Bosco, a ida à Biblioteca Nacional, a luz de Brasília, a cor de Brasília...

Se este segundo texto se desenvolve no tom do primeiro, passa, no entanto, a haver uma cada vez maior intervenção do eu que vivencia a experiência "Brasília". No texto anterior, a propósito da história do aparecimento da cidade, falava-se da sua fundação e descobria-se-lhe um substrato, um passado mítico que foi desenterrado. A cidade encontrava-se num estádio zero ('ouro puro', 'cidade pura') — "A cidade de Brasília fica fora da cidade". Texto de uma anunciação ou assombração — "Brasília é mal-assombrada" — espaço de uma utopia que se desenha e que propõe a sua projecção para o futuro. No segundo texto, está-se já num tempo que parece concretizar todo o imaginário futurante (devedor da ficção cientí-

fica) que se adivinha na atmosfera onírica da parte anterior, onde se evocava um dos mais célebres heróis da banda desenhada, Flash Gordon (“— Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon”). Brasília parece ser, agora, um satélite que, como outros, gira numa qualquer galáxia: “Que fome, mas que fome. Perguntei se havia muito crime na cidade. Disseram-me que no satélite de Grama (é mesmo este o nome?) há uns três homicídios por semana. (Interrompi os crimes para comer)” (72). Sobre essa maior intervenção do eu, veja-se como, ao falar-se da luz de Brasília, são referidos os efeitos provocados na primeira pessoa que fala: “A luz de Brasília me deixou cega. Esqueci os óculos no hotel e fui invadida por uma terrível luz branca” (*ibid.*). No texto anterior dizia-se dos habitantes de Brasília: “Quanto mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscentes, e menos filhos” (*ibid.*). A atmosfera interfere no eu falante (observador). A cidade nunca altera o modo de estar do narrador, nem mesmo o modo de pensar — “tenho de pensar entre parênteses”. Atente-se neste colocar-se em suspensão, como que num estado o mais conforme possível ao da cidade: lugar à parte. A autora procura impregnar-se da atmosfera, do espírito — é veementemente positiva essa carga que Brasília transmite — que procede decerto da aura beatífica do lugar. Dizia-se na primeira parte do texto:

Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. [...] O ar religioso que senti desde o primeiro instante, e que neguei. Esta cidade foi conseguida pela prece. Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui de pé, inquieta, sozinha, a esse vento. (70)

É essa atmosfera que deixa marcas, mesmo quando já se está na outra cidade — a cidade das quotidianas esquinas de botequins onde se pode tomar o cafezinho, mas também a cidade da desatenção ou da indiferença que não permite que se fale ao taxista dos atributos de Brasília. Na sua utopia ou ucronia, Brasília vai encontrar-se com a cidade imaginada de S. Geraldo: “— Fazem tanta falta cavalos brancos soltos em Brasília. De noite eles seriam verdes ao luar” (*ibid.*).

A obra de Clarice deixa entrever o trânsito que vai da cidade sitiada à projecção de uma ideia de cidade ideal, ou da ideia de cidade que mais próxima esteja da escrita que se deseja levar a cabo. A reflexão em torno de Brasília possibilita um modo de encarar dialecticamente uma realidade espacial onde, de forma figural, se projecta a idealização que é, ao mesmo tempo, um ancoradouro de oposições: “Vou agora escrever uma coisa da maior importância: Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo” (73). Nessa colocação hiperbólica abre-se a questão da natureza tensiva, contraditória da criação artística.



CAPÍTULO III

A NOITE DA ESCRITA

*Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do
de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta!*

JOÃO GUIMARÃES ROSA



I

1. Sombras

O nome de Clarice Lispector é com frequência apresentado como o de uma escritora de obscuridades. As tentativas de arrumação no âmbito da história literária assinalam por vezes esse rótulo. Num livrinho inserido numa colecção de sínteses ¹, Luciana Stegagno Picchio apresenta a autora do seguinte modo: "Clarice Lispector, escritora lunar" — é justamente este o título de um dos sub-capítulos do pequeno volume que, nessa série, pretende apresentar a literatura brasileira. Importa pôr em destaque as metáforas e imagens que servem o discurso crítico, apoiando-se nas marcas da escrita visada para o tratar; assim, a imagem do pirilampo e as referências à luminescência revelam-se centrais para a compreensão da escrita de Clarice, podendo assumir-se mesmo como metáfora da sua escrita ²: "Feminina e lunar, lua em face do sol, como nos nossos universos latinos a noite opõe-se ao dia, sua escrita nos deslumbra pela fresca fosforescência, ideia-lucíola, imagem-lucíola que se iluminam subitamente nas sombras de suas páginas denotativas, mas também por suas intrigas móveis no interior de seus personagens" (Picchio, 1988: 100). A metáfora não serve apenas o discurso crítico, no sentido de estar ao serviço de uma interpretação de um modo mais ou menos exornativo, nem expressa tão só uma realidade classificativa, mas comporta uma verdade da obra no que toca à representação/configuração do mundo: "Entre parênteses, noto que, nessa questão de obscuridade essencial (distinta da meramente verbal), o curso da evolu-

¹ A muito conhecida colecção "Que sais-je?" da editorial parisiense PUF.

² Num outro texto intitulado "Epifania de Clarice" e publicado em *Remate de Males*, nº 9, Luciana Stegagno Picchio torna a falar da escritora "feminina e lunar" (p. 17). Seguidamente, nesse ensaio, insiste nos vaga-lumes. Lembre-se a propósito a importância que os pirilampos adquirem em *O Lustre*.

ção literária brasileira parece ter descrito um perfeito quiasmo relativamente ao caso europeu. Enquanto, na Europa, o estilo modernista retornou à claridade, no Brasil os grandes escritores modernos evitaram resolutamente a obscuridade padrão do modernismo radical. Caberia a mestres neomodernos como Guimarães Rosa e Clarice Lispector comprometer as letras brasileiras com a 'participação nas trevas'. O que prova quanto o modernismo brasileiro foi *sui generis*" (Merquior, 1980: 38).

Uma visão histórico-literária decerto nos levaria em direção ao universo dos autores ditos intimistas ou psicologistas que estão antes de Clarice, ou que com ela coabitam temporalmente, como sejam, em particular, os casos de Cornélio Pena, entre os que a antecederam, e de Lúcio Cardoso ou mesmo Octávio de Faria, entre os seus contemporâneos; contudo, como também assinala Guilherme Merquior, o nome de Clarice, mais uma vez colocado ao lado do de Guimarães Rosa, rasga um caminho singularizador no quadro do modernismo brasileiro. Essa "participação nas trevas" revela-se na experiência de escrita que acolhe o desconhecido no que é visível e no que é invisível e que tem expressão privilegiada no indeciso, no elíptico, na entrelinha: um modo de captar as profundezas da própria palavra. Uma escuridão imponderável: "Clarice Lispector tem atrás de si uma linhagem secular — a dos que se situam do lado não iluminado das coisas. É a vertente sombria da literatura ocidental que Auerbach filia à tradição bíblica do Velho Testamento, em contraste com a explicitação do realismo homérico. Dentro aliás da boa linha machadiana, Clarice Lispector é por excelência a escritora do indeciso, do elíptico, do claro-escuro, do sugestivo, do complexo, e — acima de tudo — do que é passível de interpretação. Daí a necessidade de continuar a vida de suas criaturas" (Reis, 1967: 234).

Falemos dos romances; em cada um dos romances de Clarice vamos encontrar uma ou algumas noites, cada uma ligando-se a uma ou a algumas personagens. Partindo das diferenças, vão encontrar-se as semelhanças nessa paisagem obscura do "atrás do pensamento"; os pontos de união, que transitam de uns romances para outros, irão permitir falar da *noite de Clarice Lispector*.

2. Do efeito-personagem à noite das personagens

A obra de Lispector é marcada por esse *efeito-personagem* a que se refere Vincent Jouve em *L'effet-personnage dans le roman* (Jouve, 1992). O que é assinalado no próprio título de um dos romances, *A Paixão segundo G.H.*, não deixará de actuar no interior de todos os outros. A acção quase nula faz incidir a atenção nas personagens cujos nomes (Joana, Virgínia, Lucrecia, Martim, Lóri) bem poderiam figurar nos títulos dos romances em que aparecem. Repercutem em círculos as suas “vivências penumbrosas” (para utilizar as palavras iluminadoras de José Américo Motta Pessanha em carta à autora datada de São Paulo, 5 de Março de 1972).

A propósito do referido efeito-personagem, note-se o seguinte: poderíamos ir no encalço de qualquer coisa que vai para além do que *a priori* começa por se mostrar pouco importante nos romances e outras narrativas de Clarice — os acontecimentos propriamente ditos³. Na verdade, também se poderia perseguir uma análise centrada nos vectores actanciais, nas linhas que opõem as personagens enquanto sujeitos e objectos, enquanto destinatários e destinatários, adjuvantes/opponentes, à semelhança do que se faz no âmbito dos modelos de análise greimasianos. Pense-se, por exemplo, em *O Lustre* e nas relações de Virgínia com as outras personagens. É curioso porque, por mais que se possam estabelecer subdivisões, submundos de relações, como a tensão entre o pai e Esmeralda, chegar-se-ia à conclusão de que são quase irrelevantes essas relações e de que, afinal, tudo gira em torno de Virgínia. Mesmo as tensões entre o pai e Esmeralda têm a sua origem em Virgínia. O interessante é verificar como se estabelecem as relações da personagem nuclear com as outras personagens — com Daniel, com Vicente, com as primas, com o porteiro... Depressa se conclui que se trata, sem dúvida alguma, de um romance de personagem, ainda que essas personagens possam ser entrevistas como uma abstracção prototípica, pois como lembra Fernando Cristóvão: “condenadas a uma quase imobilidade, de que mais se salvam pela evocação de acções passadas que por movimentações presentes, repetem as mesmas questões e respiram a mesma problemática” (Cristóvão, 1983: 294).

³ Atente-se, a propósito, nas seguintes observações de Fernando Cristóvão: “Uma estatística percentual das acções narrativas apresenta em qualquer capítulo de qualquer romance, um coeficiente de funções cardinais — verdadeiras responsáveis pelo andamento da intriga —, inferior a 1%. E o mesmo diríamos das chamadas ‘funções de enchimento ou catálises’ — tão úteis para conservar o fio da mesma narrativa, apesar de retardadoras do andamento narrativo —, que perdem em favor dos índices definidores do clima existencial” (Cristóvão, 1983: 293-294).

Os clarões na noite — os lampejos epifânicos que sustentam a vida dos seres — ajudam-nos a perceber o universo obsessivo das personagens claricianas. Só existe a noite e esses momentos de luz de que a própria noite se alimenta.

2.1. Joana

Joana vai-se definindo pouco a pouco como figura de exceção. Primeiro que tudo, face ao universo circundante, universo a que se opõe. À excepcionalidade do comportamento não é alheio o delineamento da figura da criação (figuração da escrita) que nela se cumpre.

A análise que Olga de Sá faz dos títulos dos capítulos de *Perto do Coração Selvagem* ajuda-nos a compreender a importância destes, enquanto armadura que permite um enquadramento unificador, ou seja, um dispositivo estruturador da obra (cf. Sá, 1979: 172). Em relação à primeira parte do romance, a sua leitura insiste no centramento na figura de Joana. Estabelece a existência de dois planos na apresentação dos títulos, deparando-se-nos a infância de Joana intercalada com a sua vida de adulta. A ensaísta apoia a análise na manifestação de alguns sinais, como sejam, por um lado, as reticências que aparecem a rodear alguns títulos, ligando-se estes ao primeiro dos nomes intituladores desta primeira parte para constituir aquilo a que podemos chamar uma espécie de colar; por outro lado, o indicador de posse, a pertença marcada na preposição “de” que surge a configurar um outro bloco distinto: tudo é de Joana (cf. Sá, *ibid.*).

Contrastantemente, na segunda parte do livro o nome de Joana não figura uma única vez em qualquer nome de capítulo, embora esteja implícito, em todos eles, pela relação que se estabelece entre a protagonista e os seres ou “acontecimentos” pressupostos nesses títulos. Apenas num se refere uma denominação que se reporta a Joana: “A Víbora”. Deparamos, então, com intitulações nas quais se entrevê uma ideia de relação e se contém também a ideia de união e constituição de família (“O Casamento”, “A Pequena Família”), para além de outros títulos que, nesse afirmar da relação, parecem indiciar confluências ou sintonias (“O Abrigo no Professor”, “O Encontro de Otávio”, “O Abrigo no Homem”).

No entanto, ficaremos a saber, após a leitura, que aquilo que se indiciava como encontro é um revelado desencontro. Talvez por isso apareçam isolados os nomes desestruturadores (em termos da relação marital implicada) de duas das personagens no âmbito de dois triângulos que se intersectam: as figuras dos amantes — respectivamente de Otávio e de Joana — “Lídia”, “O Homem”. Os três últimos títulos já fazem adivinhar um caminho diferente procurado pela protagonista: no primeiro deles (“A Víbora”) está con-

tida a animalidade, força que aponta para a diferença; nos outros dois (“A Partida dos Homens”, “A Viagem”) claramente se indica um caminho que na narrativa se vai configurando: o do desencontro em relação aos outros e do encontro consigo mesma, num plano diverso, que estará decerto mais próximo desse campo da animalidade entrevista. Aí onde se anuncia a desterritorialização...

Durante o dia, quando fica sozinha, Joana tem uma associação de ideias; o fluxo de consciência condu-la ao mais extraviador dos pensamentos, que a vai colocar fora de órbita (“Se eu me visse na terra lá das estrelas ficaria só de mim”, 31). No segundo capítulo do romance, Joana está deitada e um campo vazio abre-se dentro de si (correspondência no interior ao seu solitário estar físico na casa), permitindo-lhe acolher “os pensamentos mais desligados da realidade” (*ibid.*). Irrompe, então, uma figura por ela imaginada, criatura que parece concebida apenas para dizer uma frase:

*Distraída lembrou-se então de alguém — grandes dentes separados, olhos sem cílios —, dizendo bem seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida. Depois de falar esse alguém ficava parado, quieto como um boi à noite; de quando em quando movia a cabeça num gesto sem lógica e finalidade para depois voltar a se concentrar na estupidez. Enchia todo o mundo de espanto. (*ibid.*, sublinhado nosso)*

O emblematismo da frase pode evocar um livro que terá marcado a autora, dos primeiros, de acordo com o que repete em seus depoimentos: “Isso eu li aos treze anos. Fiquei feito doida, me deu uma febre danada, e eu comecei a escrever. Escrevi um conto que não acabava mais e que eu não sabia como fazer muito bem, então rasguei e deitei fora” (entrevista ao *Museu da Imagem e do Som*, Outubro de 1976). É a *O Lobo das Estepes* que a autora se refere. “Uma das características do Lobo das Estepes era ser um homem nocturno”. Lê-se isto no início do livro de Hesse. Se o termo “nocturno” na citação apresentada começa por se ligar a uma acepção bastante literal — o homem que vive de noite — ver-se-á como, no desenrolar do romance, a partir dessa palavra se projectam outros sentidos.

Voltando a *Perto do Coração Selvagem* e à frase referida (“tremendamente noturna a minha vida”), a justificação do emblematismo é tanto mais adequada quanto, logo de seguida, se vai encontrar um breve resumo dos principais momentos da vida de Joana, que configura, ao mesmo tempo, uma síntese do livro. O resumo é trazido pela memória da infância que, afinal, essa figura, numa permanente dialéctica entre os movimentos de redução e de amplificação, evocará:

Ah, sim, o homem era de sua infância e junto à sua lembrança estava um molho úmido de grandes violetas, trêmulas de viço... Nesse instante mais des-

perta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos. (31)

Poder-se-á mesmo dizer: *Perto do Coração Selvagem*, um nocturno? Da metáfora (de fortes ligações à mundividência romântica onde floresce esse sentido) à associação metonímica com tal lugar/tempo, a música aparece a traduzir exemplarmente os sentidos que a noite projecta (vd. Escal, 1995: 13-14). Merecem registrar-se as situações em que, sobretudo no rito católico, vamos encontrar a sobreposição das duas expressões (metáfora/metonímia). É o que acontece, por exemplo, com o *Miserere* (salmo 50): “cantado na escuridão completa, na lembrança daquela que se abateu sobre a terra no momento da crucificação de Cristo, depois que, deixado pelos seus discípulos, foi abandonado ao sofrimento e à morte” (Escal, 1995: 14). No final de *Perto do Coração Selvagem*, deparamos com a alusão a um salmo, não o mesmo que acabámos de referir, mas outro próximo deste; trata-se da repetição insistente das palavras que tornaram famoso o salmo 129 (ou 130): *De profundis*⁴. A recorrência do salmo, mais do que a estabelecer uma ligação a qualquer tipo de situação fúnebre, vem antes sublinhar a noite da personagem. Ou é algo que irremediavelmente se perde e vai a “enterrar”? E novo tempo se anuncia? Nas figuras da ressurreição ver-se-á como é assinalado o princípio da sobrevivência. Podem analisar-se as personagens da obra segundo esse prisma. Encontraríamos em G.H. o exemplo máximo da sobrevivente de sua própria experiência. Em relação a Joana, sob a forma de intermitência, aparece com uma insistência assinalável a força que a comanda, o desejo de “renascer”: “Desejava ainda mais: renascer sempre” (93-94), “Morrer e renascer” (115), “Renascer depois” (176).

Na recensão de Martins de Almeida a *Perto do Coração Selvagem* como que encontramos uma divisa: “Joana é uma mulher de olhos fechados só os entreabrindo momentaneamente para volver de novo o olhar para o rio da vida que corre dentro de si” (Almeida, 1944). Quando se fala da experiência de andar no escuro ou da experiência de fechar os olhos, lembre-se no início do romance um dos primeiros flagrantes de Joana criança ensaiando gestos livres: 1) o corrupeio que faz com que parede e tecto rodem e se desmanchem; 2) o andar nas pontas dos pés só pisando as tábuas escuras; 3) o fechar os olhos e caminhar com as mãos estendidas até encontrar um móvel (22). Essa experiência leva ao encontro com “a coisa”. A dificuldade

⁴ Salmo penitencial integrado no Ofício de Defuntos da Igreja Católica que, tal como o *Miserere*, tem sido musicado por muitos compositores.

em “agarrar a coisa” e o que de difícil existe no dizê-lo, pode equiparar-se (exemplo de figuração) à atitude que sempre se persegue na procura da própria escrita.

Uma imagem que figura emblematicamente a experiência da criação é a da personagem atravessada por “sensações longínquas e agudas”, por “ideias luminosas e rápidas” — as sensações e as ideias prefiguram a matéria de que se compõe a escrita. Aquilo que se projecta para uma hipotética dicção pode também ser lido como projecção da escrita: “e se então tivesse que falar diria: sublime, com as mãos estendidas para a frente, talvez os olhos cerrados” (41).

O entrefechar os olhos é fundamental para a vivência de uma dada experiência que é do domínio do misterioso. O abrir os olhos, nesta experiência infantil, pelo contrário, equivaleria ao desaparecimento do mistério, à devolução da consciência ou da nitidez da paisagem finita. Poder-se-á dizer que é o entrefechar os olhos que permite o acesso à visão transfiguradora (em vez de um chão de pedras, um chão de listas, como no livro as linhas) e à libertação (intensificação das velocidades): “Se abrisse os olhos enxergaria cada pedra, acabaria com o mistério. Mas entrefechava-os e parecia-lhe que o bonde corria mais e que se tornava mais forte o vento salgado e fresco do nascer do dia” (44). Este sinal de libertação manifestar-se-á nas páginas seguintes. Um exemplo: a fuga dos braços da tia e a corrida para o mar. Com os olhos entreabertos dá-se a transfiguração: o mar é visto como um animal ou paisagem infinita entrecortada de multiplicidades (47). Muitas vezes é em momentos absolutamente banais que ocorre esse gesto decisivo (o abrir e fechar dos olhos) que propicia o domínio da invenção. E o que vemos acontecer com Joana repetir-se-á um pouco com quase todas as personagens ao longo da obra.

2.2. Virgínia

Viver é errar sozinho vivo no fundo de um instante sem limites, onde a luz não varia e os destroços se assemelham.

SAMUEL BECKETT

Em *O Lustre* a luz é penumbrosa. A frase de Beckett em *Malone morre*, acima transcrita, poderia ser escolhida como divisa para a personagem central de *O Lustre*. Virgínia vive presa e erra sozinha no fundo desse instante penumbroso que é a sua vida. O escuro aparece como prenúncio da atmosfera interiormente dominada pelo efeito da sombra; a atmosfera negativa, que o início do romance introduz, vai adensar-se num clima de mistério,

desenrolando-se até à final expressão trágica. Logo se falou em “clima crepuscular” numa das primeiras recensões ao livro ⁵.

A temporalidade desempenha um importante papel em *O Lustre*, mas a ideia de continuidade, que o percurso linear da história sustenta, é imediatamente desmentida pela apreensão da série fragmentada de instantes que veiculam com grande força a impressão do descontínuo. O mundo de Virgínia é um mundo de imagens residuais (Earl Fitz fala da dificuldade de totalizar patente na obra de Clarice; cf. Fitz, 1985) e é sobretudo na cidade que esse universo partido se lhe apresenta intolerável. A cidade é desagregadora e aí nem o exercício de memória possibilita uma ordenação, uma associação de ideias que permita o reencontro da personagem consigo mesma. Veremos como só a viagem poderá cumprir essa função; por isso no final a personagem viaja para tentar, na Granja, reaver esse fio da continuidade. Mas em vão. Resta-lhe esquecer o sítio (um limite) e, de novo, partir. Tal como acontecia em *Perto do Coração Selvagem*, contra o que poderá querer parecer, também aqui a viagem é o mais óbvio signo da implacável desterritorialização.

Na primeira página de *O Lustre*, ao falar-se do dia, diz-se na descrição que “era um dia violento e seco” (7). Perceber-se-á, a seguir, que se trata de uma tarde declinante. A imagem mais forte que se impõe é, no entanto, a de um rio escuro que corre arrastando nas suas águas “um chapéu molhado, pesado e escuro de água” (*ibid.*). Na ferocidade das águas escuras institui-se (ou dissolve-se) o segredo, pois que tudo é vago e tudo corre. Assim a morte que se enovela no monólogo interior da menina:

Mas eu já morri, parecia pensar enquanto se desprendia da ponte como se dela fosse cortada com uma foice. Eu já morri, ainda pensava e sobre pés estranhos seu rosto branco corria pesadamente até Daniel. (9)

A acção decorre num fim de tarde em que declinam os “últimos raios mornos de sol”. No exterior a atmosfera é desde cedo marcada pelo crepúsculo: há um “vago frio [...] como se viesse do bosque em sombra”. As primeiras páginas mostram-nos a caminhada, os dois irmãos que vão para

⁵ “O Lustre (Notas à margem)” — Pedro Xisto (s/d). Fala-se neste artigo de jornal em “clima crepuscular” a propósito do livro, tónica que praticamente toda a crítica não deixará de assinalar. Destaque-se ainda, deste estudo, um parágrafo no qual aparece justamente a frase que sublinhámos: “Tipo introvertido, fronteiriço, a protagonista se liberta pela morte. E, obra estremada, o romance depura-se em poesia. É o mundo das formas. Ausência da natureza. A paisagem mágica reflete mais do que determina, em face do espírito. Atmosfera rarefeita, exigindo, exigindo. Clima crepuscular. Matéria onífrica. Densidade”. E ainda um pedaço de uma frase: “...irremediáveis indivíduos, deste romance da solidão”.

casa após a contemplação do chapéu, o signo a partir do qual no juramento das crianças se institui o segredo. Ver-se-á que o motivo do chapéu assinala também o modo de se atravessar no texto o olhar que olha Virgínia; dir-se-á que o chapéu constitui a figuração de tudo aquilo que prende a personagem na sua fluidez: a angústia, a intolerável sombra, o fantasma. As sombras vão “aos poucos cobrindo o caminho e quando Daniel empurra o pesado portão do jardim a noite repousava”.

Na escuridão um olhar sela o segredo: “Os vaga-lumes abriam pontos lívidos na penumbra. Pararam um momento indecisos na escuridão antes de se misturarem aos que não sabiam, olhando-se como pela última vez” (10). Os vaga-lumes, que aqui aparecem no quadro de um pontilhismo descritivo, voltarão a comparecer neste mesmo texto e noutros da autora, abrindo à possibilidade de interessantes interpretações. A noite desce e com o cair da noite crescem os medos que Virgínia tenta evitar: “mas de repente algo não se conteve e principiou a suceder”. O que Virgínia entrevê é enunciado no condicional e descrito numa atmosfera de claros e escuros — galhos secos esconder-se-iam “sob uma luminosidade de caverna”, e a extensão de terra queimada (equivalente de deserto?) “seria vista através da mole neblina, enegrecida e difícil como através de um passado”. O medo, como se percebe, é causado pela fantasmática visão da figura do morto: “O homem morto deslizaria pela última vez entre as árvores adormecidas e geladas”. O clima penumbroso de uma admirável sequência, que podemos colocar ao lado de quantas sequências similares aparecerão por exemplo em *A Maçã no Escuro*, leva a uma indiferenciação ou a uma dificilmente des-trinçável transição para o que é sentido ou percebido pela personagem acordada ou já tomada pelo sono:

Como horas soando de longe, Virgínia sentiria no corpo o toque de sua presença, levantar-se-ia da cama vagorosamente, sábia e cega como uma sonâmbula, e dentro de seu coração um ponto pulsaria fraco, quase desfalecido. Ergueria a vidraça da janela, os pulmões envolvidos pela névoa fria. Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis — a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina — lá estava o limite do mundo possível! Então frágil como uma lembrança, vislumbraria a mancha cansada do afogado afastando-se, sumindo e reaparecendo entre brumas, mergulhando enfim na brancura. (10-11)

Repete-se a ideia de que o homem desaparecera para sempre e não mais voltaria. É então que a passagem remete para o sono: “Sacudiu-se do sono em que deslizara, os olhos ganharam uma vida perspicaz e cintilante, exclamações contidas doíam no seu peito estreito” (11). E a incompreensão conduzirá a personagem até ao centro “escuro da noite” (*ibid.*). O estremecimento da água, que nas primeiras páginas escurece a infância, irá conta-

minar todo o romance; a atmosfera fluida e penumbrosa, vislumbrada pela protagonista, constitui um núcleo secreto que ela leva dentro de si quando vai para a cidade. Pensar-se-ia numa travessia reterritorializadora, mas a fluidez impedirá qualquer tipo de fixação. Desde o início Virgínia é um corpo vagueante. Regressará à Granja Quieta para, de novo, se sentir empurrada contra a cidade onde anonimamente terá que morrer. É uma água surda essa água negra onde apareceu a imagem do morto. Na espectralidade da cena (será que existiu mesmo o afogado?), eis uma das formas de se manifestar a contaminação: o lar está para sempre armadilhado.

A água negra reflecte a noite interior que todos somos: ninguém dentro de si sabe se poderá vir a reconhecer um afecto transparente. Reconhecemos o olhar mas não sabemos nada da sobrevivência: não há jamais transparências de água batendo. Iludida pelas cintilações de um lustre fantasmático que a acompanha, a luzir no escuro, Virgínia está sempre a cair. É puxada pela irrealidade sombria dessa primeira imagem que a arrasta para as águas fundas.

Naquela que podemos designar por primeira parte do romance ⁶, uma pequena cena mostra os dois irmãos debruçados na “sacada do quarto de hóspedes” olhando a noite. Esse olhar traz consigo um símile bastante expressivo: o vento que sopra nos arbustos como se soprasse no mar.

Uma vez porém — ela estava com o rosto inchado numa dor de dentes — eles tinham se debruçado na sacada do quarto de hóspedes e olhavam a noite. Lá em baixo a escuridão estendia-se uniforme e quando o vento soprava os arbustos parecia mover-se num mar. (43)

O símile projecta a ideia de um magma, extensão que se expande ilimitada: assim é a escuridão que nos conduz à imagem do mar. Justamente a seguir, vamos encontrar a referência aos vaga-lumes — tão importante para a compreensão da poética clariciana. Poder-se-ia, bem a propósito, falar de uma fosforescência de noctiluca: como as noites sem lua quando o mar se transforma em céu constelado de estrelas, assim é o que nos mostra o mergulho no universo de Lispector. Deste modo se impõe o *efeito-personagem*: somos levados a olhar a obra no olhar que pelas personagens nos é devolvido, no modo como elas olham a noite.

⁶ Podemos considerar as grandes divisões do romance em função do trajecto da protagonista. Com efeito, as deslocações de Virgínia (da quinta para a cidade e depois, no final, idênticos movimentos: da cidade para a quinta e, de novo, a ida para a cidade), apesar de não trazerem consigo grandes consequências, numa narrativa densamente estática, produzem, contudo, um forte efeito demarcador que ajuda a situar os episódios. A primeira parte seria a que nos mostra Virgínia e o irmão até ao momento em que vão para a grande cidade.

Já na cidade (segunda parte do livro), no centro de um acontecimento social, deparamos com uma pausa a reiterar essa possibilidade: "Em toda parte ela sempre podia olhar para a noite". A ideia de paragem é entrevista na imobilidade temporal que como que eterniza o momento:

Em toda parte ela sempre podia olhar para a noite, havia tempo — os galhos sobrepairavam suspensos na escuridão congelada e cada folha engastava-se no ar como para sempre. A cidade em baixo era cintilante e fria, de longe parecia imóvel, calma e perigosa. (124)

O adensar das atmosferas sombrias, no avançar do livro, faz-se acompanhar de uma cada vez maior adequação ao estilhaçamento, à dispersão, à perda do ser (avançar é perder-se na sombra). No final do livro, no instante da morte, a protagonista revê vertiginosamente o seu percurso e deparamos com o impressionante olhar vazio num espelho abstracto — é para dentro que ela agora olha. Aí a noite:

numa corrida clara e vertiginosa pelas ruas da cidade como um vento de cabelos soltos, entrou um instante na Granja, balançou-se rápido, rápido na cadeira e com absoluta estranheza olhou-se branca e de olhos escuros num espelho — longos corredores formavam-se no seu interior, longos corredores cansados, difíceis e escuros. (319-320)

Ao longo de toda a narrativa uma particularidade caracterizadora (que é um dos expressivos modos de a personagem olhar a noite) prende-se com a insistência no abrir e no fechar dos olhos. Encontramos o gesto num destacado episódio da primeira parte do romance situado na infância da protagonista, numa manhã em que Virgínia desenha no chão; após aí haver inscrito o seu nome, o intencional e demorado abrir e fechar de olhos, traduz, antes de tudo, um esforço de concentração:

Apagou novamente e quis desenhar uma coisa com maior intensidade, numa seriedade cheia de fulgor. Concentrou-se e uma onda nervosa percorreu-a como um presságio. Numa serenidade extraordinária, os olhos fechados, ela desenhou brutalmente como se gritasse atentamente — depois abriu os olhos e viu um simples, forte, tosco círculo vulgar. (39)

Na intervenção das crianças a fantasia vai seguidamente ser apropriada pela desenvoltura verbal em interessantíssimo diálogo "numa língua difícil". É curioso que praticamente só aí, no espaço dessa "língua" codificada, é que entre os irmãos haja um entendimento, porque mesmo a aparente discordância se resolve na estranheza criadora do acto. Assinale-se o quadro desterritorializador em que as crianças fundam o seu universo — uma língua só delas. Nesse horizonte se firma a consciência do carácter

lúdico, “errado” (entenda-se ficcional) do diálogo: “eles riam porque sabiam que tudo estava errado, veladamente errado. Ela, sobretudo, gostava de errar”. Desses diálogos vejamos um exemplo que fornece uma singular reflexão sobre o tempo, ou sobre a noção de infinito, onde não deixará de se poder ler, na feliz associação entre os números e o dia, uma figuração do *continuum* que se pretende como exemplo para a escrita:

— *Dez é como domingo. A gente pensa que domingo é o fim da semana passada, não é? mas já é o começo da outra. A gente pensa que dez é o fim de nove, não é? mas já é o princípio de onze.*

— *Não, eu acho que dez é como domingo porque os dois são redondos, não são partidos.*

— *Mas domingo não é redondo, só dez é que é.*

— *Pois eu acho domingo redondo. Acho e vejo. (40)*

Tudo o que virá a acontecer como que já estava contido na abertura do livro; por isso as primeiras páginas são imprescindíveis para a compreensão do que sobre a noite no romance se possa dizer. Se bem que aquilo que é visto pelas duas crianças, e o segredo que a partir daí entre elas se institui, aconteça ainda de dia, a atmosfera nocturna logo se impõe nas páginas seguintes; a chegada das crianças a casa já acontece na noite que cai de repente:

Eles caminhavam rápidos. Fazia um perfume que dilatava o coração. As sombras iam aos poucos cobrindo o caminho e quando Daniel empurrou o pesado portão do jardim a noite repousava. Os vaga-lumes abriam pontos lívidos na penumbra. Pararam um momento indecisos na escuridão antes de se misturarem aos que não sabiam, olhando-se como pela última vez. (9)

A partir daqui dissolver-se-ão as oposições “fora/dentro” num romance em que a dimensão topográfica é determinante para o desenrolar da narrativa⁷. A fusão é propiciada pela noite e pela atmosfera sombria por que, desde o primeiro momento, são percebidos todos os espaços⁸. Talvez

⁷ Observe-se, ao nível da construção, o modo como se processam as transições neste romance. A concatenação de sequências faz avultar, muitas vezes, as possibilidades de fusão dos espaços. Um exemplo. Após a primeira passagem, em que os irmãos estão sobre a ponte, depois de caminharem, Virgínia está envolvida nas suas reflexões quando, de repente, ouve um chamamento: “— Virgínia! Daniel!” (10); é a voz da mãe que vai fazer a transição: “Antes que tivesse consciência de seus movimentos, Virgínia achou-se dentro de casa, ...” (11).

⁸ Na Granja Quieta deparamos com o escurecimento do aposento, os corredores penumbrosos do casarão, a penumbra que absorve as paredes, o porão; na cidade vemos o apartamento respirando de olhos semicerrados como a personagem, a casa adormecida em morna escuridão, o aposento sombrio (na casa das primas), a pensão suja e escura, o elevador escuro e sombrio, e também o porão (lugar de escuridões).

em nenhum romance como neste as casas apareçam tão destacadas, sucedendo-se numa ordem que se apoia no universo interior de Virgínia. Os espaços erguem-se à medida do percurso existencial da personagem: assim, a Granja Quieta, o casarão, depois a cidade, o apartamento com Daniel, a casa das primas. Vemos, por exemplo, o núcleo da infância apoiar-se numa localização enraizadora (o casarão).

Estando a fusão dos espaços quase sempre associada à noite, um dos modos por que se actualiza essa fusão é o estado de semi-adormecimento. Por exemplo, quando na cama, de olhos abertos, a criança entrevê um mundo estranho feito de sombras (o que já ocorrera em *Perto do Coração Selvagem*). Aqui, Virgínia “de sua cama larga enxergava o teto perdido nas sombras, as paredes fundindo-se em penumbra” (58). Mais do que um universo de invenção e metamorfose, deparamos com um certo modo de contaminação do espaço; ou tratar-se-á, pura e simplesmente, daquela outra situação que nos envolve quando nos encontramos à espera de nos podermos adaptar ao escuro. Vindos de onde há muita claridade precisamos de ficar à espera de que essa outra luz, a do escuro, nos absorva⁹ — até que nós mesmos dela façamos parte —, passamos a ser com os móveis (com as coisas indistintas) mais um ponto de luz.

Nas sequências finais — a partir da viagem de trem — o interior penumbroso desloca-se cada vez mais para uma realidade que permite à personagem absorver a espacialidade sombria em que, até aqui, ela circulava; passa então, ela mesma, a ser o quarto escuro:

Como era doce ir correndo e perdendo-se em fraqueza, mas doía e assustava; podia-se recear de fora para dentro o quarto escuro porém era horrível ser o quarto escuro e ela era o próprio quarto escuro. (299)

Ou como no derradeiro momento, ao ser atropelada, ela devém o próprio espaço — os corredores escuros geram-se naquele momento dentro de si: “longos corredores formavam-se no seu interior, longos corredores cansados, difíceis e escuros” (320). Tratar-se-á de procurar as afinidades entre espaço físico e estados de espírito, a paisagem interior? A ideia de fusão talvez traduza mais do que isso; a ideia de fusão deverá ser talvez substituída ou fazer-se equivaler à de devir, associando-se à dialéctica redução/alargamento actuante em toda a obra. Passa-se das localizações determinadas para a indistinção de um alargamento figural. Como se as noites fossem uma só noite, um universo imenso e fluido onde Joana ou Virgínia,

⁹ *Vd.* uma explicitação deste estado no texto “Onde estivestes de noite?”. Fala-se aí do ofuscamento provocado pelo estranho ser e da reabilitação à luz: “assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando” (*OEN*, 55).

ou mais tarde Lucrécia, se debruçam, espécie de espelho ou buraco negro em que se indistinguem.

Merece ainda ser destacada uma zona que, focada em vários momentos, atinge um poderoso alcance simbólico do lado do mundo das coisas indistintas, deixando de se reconhecer como espaço demarcadamente identificável: o porão. Lugar que não está à superfície e que, no universo das crianças, é frequentemente um lugar temido como quarto escuro. Um possível título para o romance seria justamente *O Porão*. *O Lustre* é o absoluto oposto; no entanto, não será tão violenta a contradição, pois é afinal no modo como se apaga que esse lustre se mostra. O porão é o lado sempre secreto e, para a protagonista, sempre desejado, contrariamente ao que os outros pensam, contrariamente ao que parece: “Ela secretamente exultava: ao contrário do que Daniel imaginara, ela amava o porão e nunca o temera” (68). É dessas escuridões alimentadas que lhe vem a força secreta.

Virgínia vive no seu escuro (na sua noite) exilada das coisas, dos outros e de si mesma. Por isso se pode asseverar que a noite de Virgínia é o exílio de si mesma. Ela atravessa o escuro deslocando-se num espaço que simultaneamente a deixa presa dentro de si e a liberta (um dos mais fortes eixos opositivos do romance é o que põe em confronto a prisão com a dispersão). A cidade que poderia ser o lugar da fuga, da libertação, não funciona como tal. A dispersão corresponde a uma dificuldade em conseguir apreender o seu lugar porque Virgínia é um não-lugar: um vasto emparedamento de sensações sofridamente contidas.

A realidade sensível é, neste romance, apreendida sob o ângulo de uma difusa luz lunar. Dominam as linhas retorcidas, as espirais associando-se à perda de contornos, o oposto da claridade das linhas rígidas e bem marcadas, do definido e dos contornos nítidos, ao ponto de se confundir a alma com o espaço exterior. Tudo é transformado na atmosfera brumosa que pode ser assimilada à escrita de *O Lustre* (romance de sensações acumuladas que a noite exacerba, e que se vão justapondo, em quadros, numa dominante atmosfera nocturna) e, em sentido mais lato, à escrita de Lispector. Grandes planos se indistinguem como cronótopos e a compacta textura contribui para criar o clima de densidade onde simultaneamente se dá a violenta dispersão. Mais do que uma ordenação, o que há é uma apresentação do caos: um jorro de imagens e enumerações transmite a ideia de descontinuidade, não se reconhecendo a loucura como tarde que enegrece, apenas uma indistinção de horas crepusculares.

As primeiras páginas revelam-nos que a noite de Virgínia é a morte difusa nas névoas em que se oculta o susto. Nas últimas, as sucessivas imagens dão uma velocidade de fim (como aconteceria no cinema): a ausência que vem com o vento, os corredores percorridos por esse vento que corre até à clareira sobre o chão liso de abandono, os ruídos misturados com a treva, o sussurro da noite na poeira. Ruídos difusos, ruídos crescentes: o

ruído da família reunida, o zunido das rodas do comboio, o barulho dos vivos e o silêncio (“um som mudo rebentando da intimidade adivinhada das coisas”) que é um estertor que ressoa.

Num caderninho de notas manuscritas que corresponde ao período de elaboração do livro *O Lustre*, encontramos esta passagem:

A escuridão significava mais do que a ausência de luz. Escuridão era uma concentração e o desabrochamento sombrio de novos elementos mais leves e mais profundos. No escuro as coisas deslizavam enfim na sua própria natureza. Enquanto a luz parecia violentá-las e forçava-as a um ritmo. (Arquivo de Clarice Lispector — FCRB)

2.3. Lucrecia

De Lucrecia, a protagonista de *A Cidade Sitiada*, pode dizer-se com toda a justeza que é uma personagem lunar: aquela que reflecte uma luz, a luz da cidade que ela constrói ou que com ela se constrói.

Costa Lima considerou improváveis os diálogos das crianças em *O Lustre*, decerto demasiado filosóficos, ou inadequados, tal como as falas de Vitória ou Ermelinda em *A Maçã no Escuro* (cf. Lima, 1986). Contudo, ainda assim, o leitor alcançará, com certeza, o traçado de um plano vital mais ou menos completo para a existência dessas personagens. Aí se daria a ver a pobre existência de Virgínia e, mesmo em relação a Martim, com tudo o que o seu percurso comporta de figural, ser-nos-ia possível transpor mentalmente a personagem para a figura de um qualquer actor que a viesse a interpretar num hipotético filme. Com Lucrecia tudo é muito mais difícil, ela estilhaça-se na própria superfície do texto, no vazio dramático que a constrói. O que é isso da personagem construir-se à medida que a cidade se constrói? As reacções só vêm provar que ela não é outra coisa senão o mais artificial dos seres claricianos, porque quase só é texto, o próprio texto sitiado.

Retomemos o lugar em que havíamos ficado ao falar de *A Cidade Sitiada* no capítulo II – “Figuras Fundadoras”, exactamente no ponto em que reflectíamos sobre o quarto capítulo do romance. Vamos encontrar aí a protagonista sentada na sala. Na penumbra, Lucrecia folheia a revista onde depara com as estátuas gregas (na óbvia e contrastante claridade das figuras destacadas supõe-se o apolíneo); lá fora chove, abre as portas que dão para a varanda e sente o “latejar da escuridão”. Sobressai uma passagem sobre a cidade sitiada, a qual pode ser lida como se se tratasse de um dos destaques da revista. Nesse cerrado centro de coerência que a obra comporta, apresenta-se-nos, então, mais um esclarecimento:

*Lá estava a cidade.
Suas possibilidades aterrorizavam. Mas nunca esta as revelou!*

Só uma ou outra vez um copo se partia.

Se ao menos a moça estivesse fora de seus muros. Que minucioso trabalho de paciência o de cercá-la. De gastar a vida tentando geometricamente assediá-la com cálculos e engenho para um dia, mesmo decrépita, encontrar a brecha.

Se ao menos estivesse fora de seus muros.

Mas não havia como sitiá-la. Lucrécia Neves estava dentro da cidade. (62-63)

Quando Lucrécia contempla o temporal, o seu pensamento vai de imediato para os equinos que estão à chuva. Daí um passo à identificação: ela pensa-se “trotando atenta” (63). Dentro da casa parece um animal encurralado “farejando de perto o cheiro de cadeiras que o vento erguia e dissipava”. Na noite tempestuosa a moça tenta manter-se acordada, projecta o pensamento numa notícia; depara-se então com uma alternância e, a dado momento, mesmo uma interpenetração de planos entre o sonho e a vigília: “sonhava curiosa no escuro, os cavalos se moviam no morro, trocadas as posições do jogo” (64). A progressão desse estado de confluência de planos é de tal ordem que ela começa a ouvir os cavalos aproximando-se e vê-os mesmo a subirem as escadas. Passa a ocupar um primeiro plano o episódio da notícia. Encontramos agora Lucrécia imobilizada (dentro do sonho?) com a pena de avestruz na mão e, sobre a escrivadinha, o papel escrito a meio. Imobilização que pode levar-nos ao diálogo com um dos pequenos quadros de Vermeer (veja-se a importância das contaminações plásticas). Na atmosfera de atordoamento e sonolência, os próprios bibelôs são vistos como animais, o que já não causa estranheza, dada a insistência com que se vem focando o lado animal da personagem central, através de procedimentos de insinuação, sobretudo nas referências às patas, ao trotar, aos cascos, nos quais se pode vislumbrar uma Lucrécia centaurizada¹⁰: “A moça bocejou rapidamente, sem tempo. Estava de pé, corcunda, humilde. Tudo parecia esperar que também ela batesse firme e breve com a pata” (66).

Refere-se, depois, o facto de que ela seria colocada “no mesmo plano da cidade” se se exprimisse (67). No encaminhar-se para o final do capítulo, Lucrécia inicia um exercício que tende à imobilização — ser como uma flor num jarro (67). Um aperfeiçoamento — ter só um pé e uma mão — que leva a que perca o dom da fala (68) e que passe a assimilar depois “gestos” de pedra... Ora é justamente aqui que se vai encontrar a justificação para o título do capítulo: a moça é, ela mesma, a estátua pública:

Na posição em que estava, Lucrécia Neves poderia mesmo ser transportada à praça pública. Faltavam-lhe apenas o sol e a chuva. Para que, coberta de limo,

¹⁰ Sobre a centaurização das personagens veja-se, mais à frente, o capítulo IV — “Dos animais”.

fosse enfim despercebida pelos habitantes e enfim vista diariamente com inconsciência. Porque era assim que uma estátua pertencia a uma cidade. (68)

Antes do final do capítulo, onde encontramos um pequeno texto afastado por um branco separador, lemos acerca do curioso processo de auto-visualização da parte da protagonista: ela que, de tanto viver a mostrar-se, “chegava mesmo a se ver” (71). Esse seu modo de se ver é mais uma vez o que mais próximo se encontra da visão dos animais, dos cavalos:

Só que se via como um bicho veria uma casa: nenhum pensamento ultrapassando a casa.

Era esta a intimidade sem contato dos cavalos; e apenas por eles os sobrados da cidade eram inteiramente vistos. E se as luzes se apagavam progressivamente nas janelas, e na escuridão nenhum olhar podia mais exprimir a realidade — o sinal possível e suficiente seria a pancada do casco, transmitida de plano a plano até atingir o campo. (71)

Se o *outrar-se* conduz a uma identificação tão sugestiva e emblemática, como temos vindo a ler, pode falar-se de uma notável plurifuncionalidade ou capacidade metamórfica. Lucrécia é os cavalos, mas ela é também o pedreiro, a estátua e a própria cidade, isto é, o construtor e o construído construindo-se; em suma, o texto fazendo-se à revelia de quaisquer forças constritoras.

Depois do fragmento destacado, que acima referimos, apresenta-se o adensar da noite, a vigília da moça, os primeiros efeitos da sonolência e, por fim, a definitiva entrada no sono. Pode ver-se aí uma transferência das propriedades da personagem para o espaço que a circunda: “A sala, preparando-se para a longa noite, estava de olhos abertos, calmos. De longe as coisas são indeterminadas — assim estava a sala” (72). Através do movimento amplificador todas as coisas se tornam indistintas na escuridão germinadora.

Da parte de Lucrécia observa-se, neste capítulo, um progressivo afastamento em relação à mãe para, sozinha, ocupar o círculo do sono onde passará a estar mais próxima da cidade. Na escura noite de chuva (65), o evoluir de um ligeiro peso da cabeça até ao bocejo (66; 69) e ao cabecear, faz desse círculo um círculo descentrado, um lugar de oscilação que permite justamente à personagem uma singular forma de aproximação da cidade. É, aliás, na vacilação, no vaivém entre o sonho e a vigília, que lhe é possibilitada a saída da sala, ou do quarto no capítulo seguinte.

Em *A Cidade Sitiada* é muito marcada a contraposição entre os pólos da claridade (de uma construção das linhas claras, do traçado rigoroso que é mesmo sujeito às mais visíveis modificações, como é o caso das emendas da 2.^a edição) e da obscuridade, neste caso intensa, fortíssima obscuridade interior (a das forças da criação, do caos), linha menos visível mas como se sabe não menos importante, pois é ela o motor da escrita de Lispector.

Precisamente por causa do estilhaçamento estrutural do texto, torna-se muito difícil captar quaisquer planos que procurem fixar uma dominância, e isto sobretudo se se pretender encontrar uma evolução, uma ordenação para aquilo que dificilmente se pode conter. Mesmo assim, procurando captar alguns planos não panorâmicos, mas amplificadores, podemos tentar algumas hipóteses de fixação. Digamos que, por uma lógica aracnídea de frágeis linhas, qualquer retrato se desfocará na própria intermitência de luzes que acompanha o relato.

Um ponto em relação ao qual parece ser sustentável uma inventariação ordenadora será aquele que diz a identificação da personagem central — “a moça” ou a “Lucrécia Neves” ou simplesmente a “Lucrécia” — com a cidade (também nomeada “S. Geraldo” ou “subúrbio”). Todo o tipo de conexões encontráveis, toda a ordem de relação com o outro, passa no livro pela ligação de Lucrécia à cidade. O que é enunciado deste modo pode querer mostrar que há uma linha que parte da personagem para o espaço envolvente, mas nada acontece assim tão simplesmente.

Temos os interiores e os exteriores que sustentam um equilíbrio em jogo contínuo com as alternâncias da iluminação e da sombra. Logo as primeiras páginas que incidem sobre a festa de S. Geraldo focam-na à noite. O romance começa no escuro, a primeira sequência é um mergulho no escuro, mas na “cidade” em festa, ao contrário do que acontece com a solidão de Martim na abertura de *A Maçã no Escuro*, embora isso não queira dizer que Lucrécia não esteja só. É bastante significativo o facto de a primeira impressão dada sobre S. Geraldo (na primeira de duas sequências do capítulo inicial) ser a de um complexo jogo de descontinuidades de que resulta um processo de fragmentação infinita: multidão que resplandece no escuro do pátio, casas que aparecem e desaparecem, luzes que caem do carrossel, o rosto de Lucrécia mal iluminado. Aliás, é com a personagem central que se introduz a figura da interrupção que terá consequências em diversos níveis. A festa é, para além disso, nesse sábado à noite, o lugar onde melhor se pode mostrar no seu brilho exterior. Note-se ainda que à sequência de claros/escuros se soma um vasto conjunto de sensações e inusitados processos de simbiose que contribuem para fragmentar os cenários. Depara-se com as mais estranhas misturas, como a dos cheiros e sabores (por exemplo, groselha misturada com pólvora que provoca náusea e ofuscamento), e com um vivo registo onde se interpenetram luzes e sons: por exemplo, as palmas que Lucrécia bate e que vão sufocar-se nos becos indeterminados pela escuridão, ou Lucrécia que imagina (paradigmático exemplo) as ruas iluminadas ao som dos sinos.

As intermitências, que são sobretudo visuais (luz/sombra), mas também sonoras (silêncio/ruído) ou de outra ordem (nas mesclas sensitivas), aparecem quase sempre associadas a um eixo dominante de alternâncias no

plano espacial que opõe os exteriores aos interiores: Lucrecia entre o quarto e a rua, entre o quarto e o morro ¹¹.

Como ocorre nos outros textos, essa divisão entre o fora e o dentro acabará por ser dissolvida. De uma indistinção criadora (do mesmo modo que a escrita é tirada do caos) há-de retirar-se uma forma e deixará de fazer sentido falar em interior e exterior: “Enquanto se descalçava forçava mesmo a confusão do quarto e da rua, de onde tiraria a própria forma” (30). Os cavalos que estão lá fora, de onde vem a poderosa força nocturna que move Lucrecia (42), passarão a estar no interior da personagem (o processo por que a personagem devém animal). E as indistinções geram uma complexa imbricação e intercâmbio de forças como acontece, por exemplo, com o próprio quarto que se animiza (73). Apesar do estilhaçamento, das fulgurações intermitentes que podemos acompanhar do princípio ao fim do texto, não deixa de se notar uma progressão no sentido identificador entrevisto entre a personagem e a cidade. No início do quinto capítulo, em dois curtos parágrafos destacados, a expressão oximórica (traduzindo bem um estado que a obra assimila) reforça, no paralelismo desses dois parágrafos, a identificação entre personagem e cidade:

*Em breve estava na cama. Adormeceu desperta como uma vela.
E a noite em S. Geraldo decorreu limpa, espantada. (73)*

E é sobretudo a partir deste capítulo que, através de uma pose explicitadora (a vigilância), se destaca o processo de identificação. A vigilância de Lucrecia é feita pelo olhar: a personagem de pé — imóvel no escuro — todas as noites ao lado da estátua, olha, vigiando a cidade e “a colina em trevas” onde os cavalos soltos dominam.

¹¹ O quarto aparece envolto nas trevas e os cavalos no morro absorvido pelas trevas também — “De sua cama ela procurava ao menos escutar o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra” (23).

2.4. Martim

Veio ter comigo outra ideia: o que é preciso é investigar O mundo como um grande texto enigmático. Há sempre um crime, percebem? Esse envolvimento em empresas policiais vai desde o Édipo ao Hamlet. Investigação. Imagine-se agora que pretendo apresentar-me o meu próprio rosto. Estou logo metido num caso policial. Colecciono pormenores e suspeitas, sigo uma pista que abandono, volto ao começo e já não é o mesmo começo, mas o começo de outros começos. Uma confusão. Evidentemente não se chega a descobrir coisa alguma. Todos os crimes são perfeitos. A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade.

HERBERTO HELDER

Martim, do lado de fora, escondido atrás de uma sebe, tenta perceber alguma coisa, quaisquer sinais, nos rostos das figuras mal iluminadas que no alpendre se despedem. De novo a suspeita se instala dentro de si, é que o professor, “não sendo o alemão, no entanto...”. Nesta paráfrase do final de um capítulo de *A Maçã no Escuro* é fácil perceber a ligação a elementos que nos aproximam das características do romance policial, género marcado “por uma semiologia do enigma e do indício” (Dubois, 1992: 50). Pode-se igualmente entrever um forte pendor fílmico na situação descrita, o que, aliás, não é de estranhar no domínio do policial, tanto mais que neste livro a divisão dos capítulos (praticamente auto-suficientes) se aproxima do encadeamento de sequências em que se apoia a sintaxe fílmica. No entanto, como se depreende da leitura de *A Maçã no Escuro*, dificilmente o romance resistiria a um guião que o adaptasse ao ritmo do *thriller*. A resistência a essa linha vem-lhe sobretudo do andamento arrastado, do carácter estático do relato. Não é por acaso Michelangelo Antonioni um dos realizadores predilectos de Clarice Lispector, porventura aquele de quem hipoteticamente a autora esperaria uma adaptação para este seu livro. Sabe-se hoje de um sonho secreto de Clarice em ver um livro seu adaptado ao cinema por este realizador¹².

¹² Veja-se na revista *Isto é* de 4 de Junho de 1986 o texto de José Castello que noticia algumas ligações da obra de Clarice Lispector com a música, o teatro, o cinema, a dança e onde se inclui um depoimento do filho da escritora: “Paulo revela um sonho secreto de Clarice: ela queria ter um livro seu filmado pelo diretor italiano Michelangelo Antonioni. A própria Clarice

Num artigo intitulado “Le démonteur d’ombre”, Emmanuel Laurentin afirma que a noite é a própria matéria do policial: “O romance policial é tecido de trevas que, desesperadamente, o herói tenta atravessar” (*apud* Angelier et Jacques-Chaquin, 1995: 93). Em *A Maçã no Escuro*, romance cheio de alusões não esclarecidas, interroga-se incessantemente a face sombria do mundo. Laurentin afirma ainda que no romance policial, enquanto os homens dormem, o detective vigia, procura resolver os enigmas. Martim está em atenta e continuada vigília. Contudo, se no romance a atmosfera é sombria, diga-se mesmo predominantemente nocturna, o ponto de vista escolhido não é o do detective; os que cumprem esta função vão cumpri-la num espaço de menor importância. Até porque no final, onde em geral no policial se investe mais (o lugar da revelação), os propósitos do narrador fazem deslocar o sentido revelador para uma outra esfera.

Mas voltando àquele momento acima parafraseado, refira-se que o capítulo que se lhe segue (terceiro capítulo da terceira parte) vai de algum modo desenvolver o que no referido final ficou suspenso. A personagem que protagoniza a acção, após ter presenciado as despedidas do grupo, manifesta o desejo de ir dormir, contudo, toma a direcção contrária; o estado de atordoamento leva-a em direcção ao “bosque escuro”. Como acontecerá com as outras personagens, o homem é fatalmente atraído para a noite. Mas também nesta sequência nada daquilo que faria prever o entrecho de cariz policial virá a acontecer. Talvez porque ainda fosse cedo. Embora a reflexão sobre o crime, mais do que a investigação, a outra componente determinante no domínio da literatura policial¹³ (*cf.* Dubois, 1992: 53), ocupe de facto um lugar fundamental no romance, o que se segue neste capítulo é uma noite densa, de um denso pendor reflexivo, como aliás em todo o livro, de uma beleza intensa que exige leitores pacientes. Poder-se-ia, então, incluir este texto naquele conjunto de romances que toma o crime como mera justificação para desenvolver a vertente moral ou metafísica. Mas o que acontece com *Maçã no Escuro* é sempre mais do que se pensa ser o previsível.

se censurava, tinha medo de que este fosse um sonho pedante. Nunca imaginou que a sua obra pudesse ser devorada tão avidamente”. É, por seu turno, curioso lermos o que Marly de Oliveira, amiga de Clarice, escreve numa crítica ao romance *A Maçã no Escuro* saída no *Jornal do Brasil* em Novembro de 1961, o ano em que o livro foi publicado. Sugerindo a adaptação do texto ao cinema, diz que “Antonioni expressaria [o romance] esplendidamente numa linguagem cinematográfica (o hotel, o jardim, o criado, o alemão, Martim na cama, Martim e Vitória e Ermelinda e o campo e o professor)” (Oliveira, 1961).

¹³ Lembre-se que este tipo de literatura sempre atraiu a escritora. O título de uma história para crianças faz um reenvio para esse universo: *O Mistério do Coelho Pensante*. Mas é no subtítulo que se inscreve com toda a clareza o termo que aponta para o subgénero: “(uma estória policial para crianças)”.

O crime e a fuga são referidos com insistência pelos críticos como constituindo a mola que, do ponto de vista da fábula, determina o enredo. Algumas chaves vão sendo apresentadas e repete-se como óbvia interpretação o facto de o crime e, conseqüentemente, a fuga configurarem um modo de libertação das convenções. A fuga surge desta forma como via para a ascese. Tratar-se-ia da busca de um silêncio que reconstruiria o lugar do homem onde a palavra "crime" se visse enfim despida das cargas que a pressionam. Ver-se-á justamente no final como se altera o sentido cristalizado pelo lugar-comum.

Claire Varin, em *Langues de Feu*, referindo a boa recepção de *A Maçã no Escuro*, aduz alguns elementos para a leitura que pode ser feita: o entender-se a obra como uma reescrita dostoievskiana. Cita uma carta de Álvaro Lins onde este refere o livro como "um dos grandes romances do século XX" e onde se aponta a personagem central como "o primeiro herói dostoievskiano da literatura brasileira" (*apud* Varin, 1990: 145-146). Mas podemos dizer que temos aqui a absoluta reversão do que eram o crime e castigo dostoievskianos: o crime de Martim corresponde a um acto abstracto. Com Berta Waldman diremos que esta é a última tentativa de um homem conquistar a sua liberdade, construir com suas mãos o seu próprio destino: "nem interessa saber de fato, se houve ou não um crime. Isso porque se trata de um crime abstracto, simbolizado como forma de alcançar a liberdade. O crime é conduzido, pois, não como um obstáculo, uma derrota, um delito, mas como um gesto livre a partir do qual o protagonista poderá construir com as próprias mãos o seu destino" (Waldman, 1983: 44-46). A ruptura com os compromissos e a destruição da ordem estabelecida na tentativa de construir uma nova realidade tornam-se visíveis através do gesto da fuga, cujas conseqüências maiores são a perda da linguagem dos homens (processo de desterritorialização). Um dos objectivos do percurso da protagonista dentro do livro tem a ver com a instauração (recuperação) da língua, procedimento reterritorializador onde se lerá a celebração da escrita (a literatura).

O romance deve ser encarado como texto cifrado, romance de sinais que devem encontrar a sua decifração no lugar do crime: desde o início este é apontado (evocado, enunciado) ou implicado no clima de desconfiança, de receio ou suspeição (ou então de suspeita de que suspeitem dele). É no ponto de vista do presumível criminoso que nós nos encontramos. É esse o ângulo de observação que conduz o leitor. Como diz Herberto Helder na continuação da epígrafe citada: "enquanto se faz o esforço das inquirições, manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior. Este é outro modo de ver a questão, mas sabe-se imediatamente que é outro modo

do mesmo modo” (Helder, 1987: 137). A armação policial que encontramos em *A Maçã no Escuro* dissolve-se nas escuridões dessa força propulsora de que se alimenta a escrita. É essa a grande novidade e ao mesmo tempo a estranheza do romance: fazer da inquirição uma vertiginosa queda na energia da escrita. Um entrelaçamento dificultoso.

De Clarice Lispector fala-se da sua predileção por filmes violentos, sobretudo de terror (cf. Borelli, 1981) e ela própria chama a atenção para o seu gosto por romances policiais (Agatha Christie e Simenon). Pensa-se que traduziu romances de Agatha Christie. Pelo menos o seu nome aparece na portada desses livros assinalando tal função. E passou a constar que a sua literatura era uma literatura emaranhadamente difícil — à espera de decifradores.

2.5. G.H.

Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra.

(*A Paixão segundo G.H.*)

Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? (id.)

Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. (id.)

Não é fácil contemplar o que na escuridão nos fixa imóvel. Joga-se nessa dificuldade a posse da visão e, na aspereza ou no tormento dessa maneira — tão dura —, o apropriar-se da designação das coisas, isto é, o difícil caminho que pode ser a revelação da (na) literatura. Um sol imóvel, a barata imóvel, a mulher imóvel — há um efeito perturbante na imobilidade apreendida em *A Paixão segundo G.H.* Assim chega a noite que incorpora e paralisa o mundo no interior da personagem. Benedito Nunes fala da vitória que, “registada nas últimas páginas do relato de G. H., traduz o reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem, de sua falha e de sua existencialidade” (Nunes, 1969: 203). Torna-se então muito visível, e repete-se à saciedade, que o livro é sobre a existência; vêm alguns críticos determinar que se trata de um texto existencialista. E, no entanto, não se pode dizer que estejamos perante um romance de tese onde a figuração relevaria de qualquer sorte de didactismo. A figuração virá de dentro, da própria paisagem interminável, esse deserto que é o monólogo da protagonista. Como

em *A Náusea*, em *O Processo*, ou em *A Queda*, a mesma paisagem monológica intensa e monótona que acolhe a fixidez. Interroga Clarice num pequeníssimo fragmento coligido em livro no mesmo ano da publicação de *A Paixão segundo G.H.*:

Mesmo em Camus — esse amor pelo heroísmo. Então não há outro modo? Não, mesmo compreender já é heroísmo. Então um homem não pode simplesmente abrir uma porta e olhar? (PNE)

Em *A Paixão [...]* é isso o que acontece — o Homem (o gênero humano, G.H.) que abre as portas e que olha. Simplesmente. Impõe-se a fixidez do rosto e o olhar, um ver que queima e dificulta o próprio relato. Como se a monotonia desértica do monólogo fosse a única forma possível para a transposição desse modo de olhar:

— então vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê — como um olho solto vê. (110)

Trata-se de fazer passar convincentemente a visão daquilo que a personagem relatante vê. É essa uma das consequências maiores do relato na primeira pessoa impositivamente dirigido a um tu. Marca-se o poder da visão que nos é emprestada — aí passarão a reflectir-se os espectros da nossa própria incompreensão. O sinal amplificador da visão (“olho solto”) converge neste livro no grande plano do rosto, que concentra as intensidades (um rosto que é muitos rostos intensos, dramaticamente intensos), e no nome cifrado que abre as portas para um fortíssimo pendor conceptual. O que é o rosto? É ele que torna visível o movimento do mundo:

A coisa é tão delicada que eu me espanto de que ela chegue a ser visível. E há coisas ainda tão mais delicadas que estas não são visíveis. Mas todas elas têm uma delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria com um rosto. (157)

Logo no início, primeiro que tudo, a escuridão na fotografia do rosto fotografado imóvel:

o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério. (28)

As escuridões são reveladoras dos rostos mantendo neles o mistério, dir-se-á “o egipto” que os fixa na noite. Impõe-se depois, à memória da pro-

tagonista, a figura de Janair em seu rosto escuro. O negrume implica uma uniformidade e faz da lembrança uma rememoração difícil — “os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele” (45). Nessa lembrança aparece um “rosto preto e quieto, [...] a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar” (*ibid.*). E logo há-de aparecer a barata em seu rosto também escuro... Enfatiza-se o momento do encontro, decisivo no relato, mas também o momento da revelação do rosto (“Mas foi então que vi a cara da barata”, 59). Insistir-se-á doravante no impacto da estranha revelação, apresentando-se os pormenores que, do mesmo modo que com o rosto de Janair, oscilam entre a indistinção (“sem contornos”) e a minúcia: “Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam” (59). O rosto da barata assimilar-se-á a uma máscara, abrindo-se assim o campo para o decisivo intercâmbio de papéis: “Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista” (81). Mas é no rosto de G.H. que se vai proceder à assimilação dos anteriormente revelados e, no assimilá-los, incorporar-se-á nele a antiquíssima pose hierática da rainha egípcia, do próprio Egito. O sorriso, que é também o mistério, porque “todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa” (31), o sorriso conduz à abertura, ao caminho amplificador que sanciona a possibilidade intercambiante:

Senti que meu rosto em pudor sorria. Ou talvez não sorrisse, não sei. Eu confiava.

Em mim? no mundo? no Deus? na barata? Não sei. Talvez confiar não seja em quê ou em quem. (182)

Mostra-se assim como o rosto de Janair e da barata é também de G.H. E é no rosto de G.H. que vislumbramos o rosto de todos os rostos — o rosto humano. Ou o inhumano do humano. Nele reflectidos podem ler-se os principais trânsitos da trajetória que o livro delineia: 1) O sentimento do mundo (“Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo”, 29); 2) A dialéctica alargamento *vs.* redução (“Só meus retratos é que fotografavam um abismo? um abismo. // Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo”, 30); 3) A dialéctica desterritorialização *vs.* reterritorialização (da experiência do lugar à experiência da língua) e 4) A dialéctica *sentimentação* (transcendência) *vs.* neutro (imanência).

Sublinhe-se o trânsito que revela a imanência, a propósito da impersonalidade que advém, primeiro, da contemplação da massa branca da barata e, seguidamente, da conseqüente busca e encontro com o neutro. E sublinhem-se todas as modulações que conceptualmente o livro institui em torno

da imanência: o inexpressivo, o plasma, o pneuma, o *planctum*, o *pabulum vitae*, a coisa, o atonal, o insosso.

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura minha mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre — sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieroglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes sedução, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido. (64-65)

Todas essas variações podem homologar-se à escrita figurada no progressivo apagamento dos traços do rosto. Como se se partisse do topo da pirâmide onde estão os conceitos e se fosse reconstruir o mundo da palavra e das coisas. Uma espécie de cegueira conceptual em que nos movemos. A procura de compreensão de si e do mundo arrancaria da desorganização, do estilhaçamento dos pedaços de mundo que são a voz, o discurso. A noite de G.H. conduz a um dos mais radicais enfrentamentos que se prendem com a colocação do leitor no embate da própria experiência epifânica. Isto decorre sobretudo do impacto da estratégia enunciativa — o “tu” imaginário (que reaparecerá em idênticos moldes no livro *Água Viva*, mas sem a força que aqui adquire) é abanado enquanto leitor que se sente interpelado pelo choque da situação protagonizada por G.H. Uma enunciação poderosa cujo poder lhe vem da acumulação de intensidades, de tal modo que o leitor nela se revê, como se estivesse perante um palco em que se dissesse a difícil experiência da noite inteira vivida fora de quaisquer limites, a noite quando não há mais que noite. Como sublime dicção do enigma — assim é a travessia da noite no encontro com a barata.

Impõe-se uma insistência assombrosa na descida. Com Deleuze, dir-se-á uma queda no *inferno da imanência* — figuração última da experiência chamada literária. Lembre-se o que diz Mário Perniola falando do enigma: “A escrita literária não é de forma alguma a expressão do eu, mas sim a perda da individualidade, o apagamento do sujeito, o ingresso num espaço enigmático. Daí a sua afinidade com a morte, que é justamente o alheamento radical, a suspensão de qualquer equivalência, a inconveniência máxima. O enigma da palavra literária consiste no facto de conter dois movimentos opostos: o primeiro dirige-se para a dissimulação e para o trânsito, o segundo para a auto-referência, para o colocar-se a si próprio como coisa neutra e irreduzível” (Perniola, 1994: 117-118).

Lê-se em destaque, a finalizar o primeiro capítulo de *A Paixão segundo G.H.*: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno”. Repete-se insistentemente a referência ao inferno, e mais uma vez no fim de um capítulo e início do seguinte (cap. 21/cap. 22). Podemos mesmo acompanhar o

modo como se vai dando a ver esse caminho a partir das ocorrências da palavra. Primeiro uma intuição que é um imperativo, mas que é também uma interrogação, uma dúvida sobre que tipo de inferno é que espera a protagonista: “mesmo intuindo que ia entrar no inferno da matéria viva — que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir” (63). Os termos são os de um anúncio, deixando-se claramente entrever a progressão através das marcas enunciativas: — “*ia entrar no inferno da matéria viva*” (*ibid.*), “*estou indo para um inferno de vida crua*” (64), “*estou perto de ver o núcleo da vida*” (*ibid.*) (sublinhados nossos).

Confirmando o que atrás se disse sobre a presença do interlocutor, depara-se com um apelo, pedido de auxílio — para que o outro lhe segure a mão. O âmbito da preparação (iniciação) leva a que se fale do quarto como de um “laboratório de inferno”, reforçando-se aí a ideia da travessia — de uma caminhada que no relato se procurará cumprir com o conhecimento dessa “zona” procurada. Alguns capítulos depois, pedir-se-á que o interlocutor retire a mão, porque talvez até ao fim do relato G.H. entenda e encontre aquilo de que necessita (capítulo 10).

Essa zona a que se atribui o nome de “inferno” passa a tomar conta do sujeito da enunciação (a protagonista do relato) e destaca-se no texto a associação ao ver: “Mas é que o inferno já me tomara” (82), “ver já começara a me consumir” (*ibid.*). Até ao capítulo doze avultam muito claramente as marcas da etapa. No capítulo onze deparava-se com a associação entre o infernal e o nada, falando-se aí das portas que continuavam a abrir-se. No décimo segundo capítulo surgem então explicitados os primeiros passos em direcção ao nada e em direcção à vida. E se ainda existe alguma indeterminação para dizer a entrada: “e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (85), encontraremos no capítulo seguinte uma afirmação que assinala o impacto de uma realidade encontrada e assumida: “E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno” (89).

A partir daqui, a experimentação revela os pólos opostos aos dos valores sedimentados pela cultura cristã. Assim, o contacto com o inferno é apresentado no quadro de uma progressiva fruição: “O inferno me era bom, eu estava fruindo daquele sangue branco que eu derramara” (98); “a rouquidão de quem está fruindo de um inferno manso” (*ibid.*). Esses sentidos (invertidos) vão acentuar-se assinaladamente nos capítulos subsequentes: “o inferno não é a tortura da dor! é a tortura de uma alegria” (capítulo 17); “eu estava já sabendo... é horrível e bom” (capítulo 19). Solange Oliveira viu muito bem como operavam as tensões dialécticas em *A Paixão segundo G.H.* Apoiando-se nos mecanismos retórico-estilísticos que sustentam essas tensões (oxímoros, antíteses, paradoxos...), afirma que no livro de Clarice Lispector não ocorrem simples inversões dos valores estratificados, pois os novos valores encontrados vão coabitar com os antigos. “Sem esses pontos de apoio, a reestruturação parcial do código, necessária para a decodificação da mensagem, poderia ser

impossível” (Oliveira, 1985: 88). É essa a tensão que permite o jogo dialéctico decisivo para a novidade da escrita lispectoriana ¹⁴.

Já a caminho do final do romance pode ler-se um singular trânsito introjectivo quando se fala da existência de um “inferno em mim” (123), ou quando se diz: “pois em mim mesma eu vi como é o inferno” (*ibid.*). Deparar-se-á, justamente no capítulo seguinte, com uma associação determinante: a associação com o acto devorador. Entram nessa focagem os valores positivos e os negativos, assim como as ambivalências oximóricas:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor com gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio — esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor. (124)

Torna-se cada da vez mais visível o processo de intensificação que conduz a afirmações maximalistas do tipo: “A orgia do inferno é a apoteose do neutro” (125). Ou: “o inferno é o meu máximo” (129). Como já acontecia em *A Maçã no Escuro*, um dos mais importantes movimentos da escrita de Clarice prendia-se aí com a tentativa de inventar a língua nessa já referida modificação dos valores sedimentados pela prática habitualizada. Parece agora dizer-se aqui que esse processo é visceral e sem regresso. No capítulo vinte e três lê-se: “o inferno a que descí”; “chorava dentro do meu inferno”; “oferecera o meu inferno a Deus”.

O choque da experiência que leva ao conhecimento do núcleo da vida decorre sobretudo da visão, e daí advêm as consequências maiores. Desse choque provém a imobilidade — onde se opera uma *epoché* — a queda no inferno é a *visão* dele. É nessa *epoché* que se mostra que as visões são o neutro, o insosso, o atonal... Contribui para isso o “momento egípcio”, como diz Perniola do enigma — esse lugar onde se abre “um espaço intermédio de suspensão que não se destina a ser colmatado” (Perniola, 1994: 24). Enquanto referência modelar, o Egipto também aparece em *A Paixão*

¹⁴ Leia-se nesta passagem uma elucidativa síntese da leitura de Solange Oliveira: “O carácter sistemático dos novos valores semânticos fica evidenciado: ‘desorganização’ e ‘organização’, por exemplo, continuam sendo antônimos, embora a rejeição dos antigos valores pela personagem os tenha feito inverter posições, do pólo positivo para o negativo e vice-versa. Por outro lado, a solidariedade contextual também permite que permaneçam debaixo da mesma coluna palavras usualmente tratadas como antônimos: ‘Bem’ e ‘mal’ encontram-se agora juntas, no pólo negativo. Isso cria uma tensão adicional, que aumenta o dinamismo da estrutura semântica” (Oliveira, 1985: 88).

[...], a partir dos signos que, alimentados por tradições variadas, comportam um vasto potencial simbólico: o deserto, a pirâmide, a esfinge, o hieróglifo. Refira-se ainda a menos tratada ligação à tradição bíblica. O Egípto-invasor, o que impõe a servidão, mas também, embora por pouco tempo, o símbolo da fuga (*vd.* a fuga para o Egípto), o afastamento de uma vida ameaçada, subjugada a forças estranhas, o caminho para uma forma de vida superior e livre. Justamente em relação ao livro de Clarice pode falar-se de um cruzamento que pode ser emblematizado pela pirâmide (o enigma) e pela cruz (a paixão).

Corresponde afinal a noite de G.H. a um sentido descensional? — perguntar-se-á. O que é negro é o obscurecimento da claridade: a paixão enquanto via sacra, mas sem qualquer tipo de regressão. Antes a imanência: “Em Clarice Lispector a transcendência assemelha-se mais a uma transcendência. É uma espécie de imersão nas potências obscuras da vida mediante a negação do mundo, das relações humanas, da ética. Na sua visão da realidade, o Ser e o Nada identificam-se. A mensagem de G.H., no fim do seu calvário, ao compreender que a existência em si não é humana e que toda a linguagem tem no silêncio a sua origem e o seu fim, é, no que diz respeito à caracterização do mundo imaginário de Lispector, verdadeiramente exemplar” (Nunes, 1969: 203).

Américo Lindeza Diogo convoca a imobilização de uma cena e destaca-a num parágrafo-bloco. Vemos a incidência no olhar de G.H. sobre o mundo (os outros separados por uma cortina de vidro): “A personagem da *Paixão* lembra-me a heroína do filme *A Múmia*, no original de 1932, dirigido por Karl Freund (Boris Karloff era a múmia); sobretudo, uma cena em que a heroína se situa à parte numa reunião de europeus. Enquanto eles dançam, ela olha pela janela a grande pirâmide de Gizé” (Diogo, 1993: 85). Este filme é justamente citado num interessante texto de Philip Kuberski intitulado “Dreaming of Egypt: Philosophy, Psychoanalysis, and Cinema”, que nos fala da aura dos mistérios incompreensíveis, associados na consciência ocidental ao Antigo Egípto, quando em relação a este se ultrapassa o estádio “histórico” (Kuberski, 1989: 78). Em concreto, sobre a cena do filme referida por Diogo que mostra a mulher a “sonhar com o Antigo Egípto”, Kuberski diz que ela vem assinalar as contradições que decorrem da situação vivida pelos europeus, oscilando entre o proveito que efectivamente retiram dessa terra (por via do sistema colonialista) e os ímpetus espirituais que o Oriente desencadeia e por que, às vezes, esses ocidentais são acometidos (*id.*, 85).

Podemos dizer que o Egípto em *A Paixão* [...] devém egípto numa apropriação ao próprio conceito de enigma incorporado — onde se dissolvem todas as contradições externas e se opera uma absoluta concentração no interior. O egípto é tudo o que o enigma (não) pode dizer. A cifra contida no nome G.H. evoca o enigma e, projectando-se em torno da identidade, acolhe todos os jogos (espelhismos) — enfim, o neutro, o próprio enigma

enquanto realidade última, já “que a essência da realidade é, ela própria, enigmática” (Perniola, 1994: 26). E porque, também, enigmático é “o carácter essencial do divino, da poesia e da história” (*id.*, 31).

O rosto da actriz que Gena Rowlands representa em *Opening Night* (1978) é o rosto de G.H. Dobra-se a intensidade do duplo que o filme sustenta em seu assinalado jogo pirandelianiano — Mirtle é a mulher do actor que é o realizador John Cassavetes que é o marido da actriz que representa Mirtle. O rosto de G.H. é o rosto de Lispector ampliado numa fotografia do pintor e amigo Augusto Rodrigues (reproduzida em *Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli), do mesmo modo que o rosto de Mirtle na incidência de um dramático plano intenso é o rosto de G.H.

2.6. Lóri

Mas da lua ela não tinha receio porque era mais lunar que solar e via de olhos bem abertos nas madrugadas tão escuras a lua sinistra no céu. Então ela se banhava toda nos raios lunares, como havia os que tomavam banhos de sol. E ficava profundamente límpida

(*Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*)

Há um capítulo de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* a que, com muita propriedade, poderíamos dar o nome de “A vigília de Lóri”. O capítulo começa justamente assim: “Nessa noite Lóri ficou de vigília” (79). A noite acentua a amplidão (integração cósmica): em cima o céu estrelado, em baixo a terra com suas montanhas e mares; à frente a eternidade, atrás a eternidade. No final do primeiro parágrafo esta frase: “O humano é só”. É neste intróito que se encontra uma espécie de máxima (palavra de ordem): “E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano” (79). Na ordenação do parágrafo mostra-se claramente como actua a dialéctica alargamento/redução omnipresente em quase todos os textos que temos vindo a ler. Aqui a presença da dialéctica entre a amplidão cósmica e a solidão do pequeno humano. Este é o capítulo que antecede a entrada de Lóri no mar e, por isso talvez, por um propósito que visa conferir verosimilhança ao relatado, após preparar o café¹⁵, que ficou horrível, de excessivamente

¹⁵ A vigília de Lóri é um dos passos que mais nos aproxima de um gesto reconhecidamente de feição autobiográfica no sentido corrente de marcas documentáveis: a mulher insone que na noite vai esquentar café.

doce, a protagonista sente-se devolvida à realidade mais rasteira, descansa do esforço de “ser” e a sua atenção concentra-se no mar, no barulho do mar de Ipanema (80). O café torna-se mais adocicado, mais impossível, “e a escuridão dos solitários se torna tão maior”. Lóri é a vigilante na noite, a guardiã de si mesma e do mundo, que acaba de perder o anjo da guarda: “seu anjo da guarda a abandonara. Era ela mesma que tinha que ser sua própria guardiã” (80). Vai à janela e pensa no que vai fazer no dia seguinte: ir à praia.

Todo o relato prepara a noite do encontro, a que linearmente se somam todos os crepúsculos e todas as noites como pedaços: do crepúsculo anunciador (21-24) ao crepúsculo procurado (29), da noite do terror (32) à escrita em torno da noite, num capítulo fundamental (32-39); avança-se paulatinamente de uma noite para outra noite, tendo pelo meio a manhã e o escrever sobre a própria noite. Pode falar-se de uma travessia direccionada para um encontro e serenizada como em nenhum outro lugar do universo clariciano. O que não impede que se tenha que passar por uma espécie de via sacra purificadora. Num dos seus diários, Vergílio Ferreira, reportando-se às suas afinidades com Clarice Lispector, fala da “escritora que [lhe] é admirável — a mais admirável de toda a literatura brasileira moderna, até onde a [conhece]” (Ferreira, 1993: 66), e acrescenta sobre o livro de que temos vindo a falar: “belo no seu senso de mistério com que sobretudo a personagem feminina olha o Mundo e se interroga a si. Todo o livro é a experiência de uma ascese para a absorção em (de) Deus. E o grande passo para isso é a descoberta do ‘eu’ e a angústia disso” (*ibid.*).

Nessa espécie de via sacra, que o percurso da protagonista instaura, distinguem-se diversos modos de actuação da dialéctica redução/amplificação que, aliás, se reflectem em praticamente todos os domínios de concepção do texto. No âmbito composicional alguns recursos tornam visíveis as oscilações que vão encontrar justa adequação nos procedimentos retórico-estilísticos utilizados. A manifestação mais imediatamente perceptível prende-se com efeito gráfico. O início do romance — algo que é impressionante, que marca a aproximação ao texto — mostra a vasta mancha tipográfica que dá conta da chegada de Lóri a casa: as tarefas que executa quase sem respirar vêm acompanhadas daquilo que vai pensando. A força do monólogo (em discurso indirecto livre) adequa-se ao compacto grafismo que pretende ser uma transcrição do ritmo caótico dos pensamentos que ocupam a mente da personagem. Porém, na página anterior, a funcionar na ambiguidade do registo dos subtítulos (fica-se de certo modo com essa impressão), encontramos esta inscrição:

A Origem da Primavera

ou

A Morte Necessária em Pleno Dia

Cerca de vinte páginas depois, uma palavra bastante motivada, só ela na página:

Luminescência

Na segunda e na terceira páginas do monólogo inicial, num gracioso texto sobre o “faz de conta”, encontra-se uma alusão a Penélope, ao “apelo mágico” que vinha dela “entre mulher e deusa”. A alusão à tecedeira mítica pode ler-se como corroboradora do trabalho de tensão e distensão do texto, encaixado nessa lógica dialéctica entre pólos opostos. No trabalho de expansão (do texto que se tece) releve-se o recurso à anáfora, procedimento retórico-estilístico que reforça a prática coesiva dos elos de ligação do tecido textual.

Se existe uma passagem em que uma cena epifânica se torna marcante, e que decerto nos fica na memória da leitura do romance, é a cena da entrada no mar. Aliás, a própria autora retomou o texto, fê-lo circular autonomamente com alguma insistência em contextos diferenciados (cf. *OEN* e *DM*). Melhor do que em qualquer outro sítio questiona-se aqui o lugar de Lóri diante do mundo — a mulher só e as “águas do mundo”. Impõe-se apenas a presença de um cachorro assinalando o determinante lado animal do ser. Na madrugada deserta o corpo exíguo da mulher opõe-se à vastidão do mar:

Seu corpo se consola de sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada. (83-84)

Num enquadramento próximo dos cenários pré-rafaelitas, a apresentação da figura de Lóri apoia-se em esquemas míticos, mais ou menos subliminarmente pressupostos em todo o texto. Essa configuração mítica conduz-nos até ao domínio da atemporalidade — quando recorrentemente se vem falando em “mulher antiga” (na fala de Ulisses) ou em “rainha egípcia”, “mulher bíblica”, formulações amplificadoras — e até à esfera da eternização próxima do divino. Tratar-se-á de uma forma de procurar resolver a tensão entre o tempo humano, que é finito, e a aspiração a um tempo divino que é infinito.

A iniciar o capítulo que se segue ao da entrada no mar, faz-se eco das consequências desse banho lustral integrando-se o episódio no quadro sacral que nele se implica:

Lóri passara da religião de sua infância para uma não religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto

que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha. E por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também. (87)

Os rituais purificadores, para além das águas, estão intimamente associados ao elemento fogo, que encontra igualmente uma expressão assinalada no universo de *Uma Aprendizagem [...]*. É sobretudo através da cor vermelha e sua insistência em contextos onde ela revela uma força expressiva que se marca a intencionalidade (a imagem do fogo na lareira de um restaurante do Rio de Janeiro, os crepúsculos da paisagem e os casacos, meias e guarda-chuvas vermelhos que Lóri compra para as crianças): pretende-se reforçar a ideia de que as representações do Mundo (natureza e sociedade) reflectem a imagem do interior da mulher. O mundo de dentro, mais do que feito à imagem do mundo exterior, faz-se-lhe equivaler: “Sua alma incomensurável. Pois ela era o mundo” (43). O eu devém mundo numa indistinção absoluta de planos que criam uma zona intensiva onde se pretende incorporar e indistinguir o infinito e o limitado:

— Um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só. (77)

Isto diz Lóri num momento de total revelação. O esclarecimento vem da parte da voz narradora que expressivamente introduz a frase: “Ela então falou sua alma para Ulisses” (76). Mas, talvez mais importante ainda para a nossa leitura será a retoma da frase no final do romance, agora na voz de Ulisses — onde a revelação sublinha, desta feita, o trânsito hermenêutico que temos vindo a perseguir. Digamos que a frase é afinal um programa de escrita:

Meu trabalho vai aumentar, você terá que ser paciente, vai aumentar porque preciso afinal escrever o meu ensaio. E escreverei sem estilo, disse como se falasse sozinho. Escrever sem estilo é o máximo que, quem escreve, chega a desejar. Será, Lóri, como a tua frase que sei de cor: será o mundo com sua impersonalidade soberba versus minha individualidade como pessoa mas seremos um só. (170)

II

*Pudesse eu suspender, inda que em sonho,
O Apolíneo curso, e conhecer-me,
Inda que louco, gémeo
De uma hora imperecível!*

RICARDO REIS

Da soma das noites das personagens, perspectivadas em função dos itinerários dos livros, pode chegar-se a alguma compreensão do que na *noite de Clarice Lispector* se figura. Todas as personagens vivem a sua noite. Mas quando se tentam traçar itinerários quase sempre se vai ter a esse ponto culminante: *A Paixão segundo G.H.*, que, na opinião de José Américo Motta Pessanha, vem cumprir o que se vinha anunciando como “um rio subterrâneo” (Pessanha, 1989: 183). Talvez se possa falar de um movimento dominante do dia em direcção à noite. Quando G.H. se desloca para o quarto da empregada espera encontrar aí um amontoado de escuridões, mas o que acontece é a claridade ofuscante. Não havendo aqui a noite em sua dimensão cronológica, estamos, no entanto, perante uma das mais dilacerantes experiências nocturnas¹⁶. E se o encontrar a noite no dia já se concretizara na área da representação (em *A Maçã no Escuro*, a entrada no curral; em *O Lustre*, a descida ao porão), agora a reversão tem o mais profundo alcance figurativo. Paradoxal culminação — o dia enquanto expressão totalizadora da noite. O que esperar a seguir à noite de G.H.? Inevitável que no livro

¹⁶ Com frequência se têm feito aproximações entre este romance e um conto aparecido em *A Legião Estrangeira*; o que primeiro conduz à aproximação é a obviedade do motivo das baratas. “A quinta história”, nome do conto, é uma história de baratas, mas pode aproximar-se de *A Paixão segundo G.H.* também pelo que geralmente é apontado em relação à colectânea: o ano de 1964 — ano em que saiu o romance e também o livro dos contos onde aparece esta “5.ª história”. O conto surgira anteriormente na revista *Senhor*, ano 4, n.º 4, Abril de 1962. Diz Claire Varin: “Escrita na mesma época que *A Paixão segundo G.H.*, seu quinto romance onde no quinto capítulo G. H. encontra a barata... o conto reduplica o romance, mas onde G.H. persiste, a outra faz uma paragem” (161). Resta acrescentar o que parece ser mais importante: a quinta história acontece de noite, a paixão de G.H. de dia. Depressa se percebe, contudo, que o movimento é do dia para a noite (interior, absoluta, avassaladora).

seguinte, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, quase todo cronologizado no anoitecer, a noite de Lóri, rara expressão sereníssima de uma espera, excepcionalmente concretizasse o movimento oposto. Agora, o dia na noite: “Nada, nada morria na tarde enxuta, nada apodrecia. E às seis horas da tarde fazia meio-dia” (22).

1. A linha de mistério

Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. [...] O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. — A Lua é habitada por ovos.

(“O ovo e a galinha”)

Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere. (id.)

Sobre Martim, lê-se em *A Maçã no Escuro*:

Mas agora, tirada das coisas a camada de palavras, agora que perdera a linguagem, estava enfim em pé na calma profundidade do mistério. Na porta do depósito, pois, revitalizado pela grande ignorância, permaneceu de pé no escuro. (101)

Antes já se dissera que “esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável” (77). Suceder-se-ão as reflexões no impacto da formulação do discurso abstracto. Por exemplo: “Pois atingido o nó incompreensível do sonho, aceitava-se este grande absurdo: que o mistério é a salvação” (213). Na página seguinte dá-se continuidade ao exemplo num enquadramento intertextual (o quadro bíblico) que o fundamenta, submetendo-o, contudo, a uma das mais operantes linhas da tessitura lispectoriana: a dialéctica redução/amplificação:

Até que, sozinho diante de sua própria grandeza, Martim não a suportou mais. Ele soube que teria que sucumbir. Ele soube que teria que se diminuir diante do que criara até caber no mundo, e diminuir-se até se tornar filho do Deus que ele criara porque só assim receberia a ternura. ‘Não sou nada’, e então cabe-se dentro do mistério. (214)

O seu texto está permanentemente a dizê-lo: o mistério sobrepõe-se a todas as explicações; mesmo quando se poderiam procurar saídas para um encadeamento de premissas racionais, tornadas insuficientes, contrapõe-se a impossibilidade. As explicações abrem-se infinitamente a outras explicações. Depois do que ouviu dizer acerca do animal que come a própria placenta, num fragmento de *Água Viva*, propõe-se o desejo expresso de expandir um tópico “falar puramente em amamentar”. E após a interrogação, o desenrolar do fio que não traz solução: “E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. Mas sei de coisas it sobre amamentar criança” (35). O que se figura é a abertura *ad infinitum*, o que não se encontra no racional não pára nos limites.

Pode-se dizer de Clarice o que Blanchot diz de Rimbaud: o que se pede à literatura — uma ajuda para “o homem ir a qualquer parte, a ser mais do que ele mesmo, a ver mais do que pode ver, a conhecer o que não pode conhecer” (Blanchot, 1987: 153). É necessário repetir o lugar-comum e falar do pendor enigmático que perpassa por toda a obra da escritora brasileira. Pouco visível no plano da diegese, é no próprio desenrolar da enunciação que se gera essa “linha de mistério e fogo” de que fala GH. É a noite, tributária do imaginário romântico que acolhe o irredutível e o elíptico, um dos nomes que melhor dizem o mistério. E aquele onde, ao mesmo tempo, se pode encontrar qualquer saída. Veja-se no conto “A legião estrangeira” a pequena digressão intercalada em tom de parábola:

Mas se me viesse de noite uma mulher. Se ela segurasse no colo o filho. Eu diria: como é que se faz? Ela responderia: cure meu filho. Eu diria: também não sei. Ela responderia: cure meu filho. Então — então porque não sei fazer nada e porque não me lembro de nada e porque é de noite — então estendo a mão e salvo uma criança. Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim, porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha.

Então estendi a mão e peguei o pinto. (LE, 100-101, sublinhados nossos)

Em torno da existência, o mistério leva à indagação infinita que é simultaneamente ocultação e desvelamento: “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa” (AV, 26). Com frequência a autora repete que no próprio natural se encontra o sobrenatural. Na entrevista ao M.I.S., quando lhe colocam a questão sobre o modo de encarar “o extra-natural em sua vida”, Clarice responde: “Olha o natural é sobrenatural também. Não pense que está longe, não. O natural já é um mistério...”. Isto deve ser lido na sequência do episódio da sua participação no congresso de Bruxaria em Bogotá, onde pronunciará palavras muito próximas destas que reforçam a ideia de que o mistério não está só no que é

oculto, no que é subliminar. O encontro com o mistério dá-se também, por exemplo, na própria superficialidade, no exterior visível. Há de facto nessas palavras uma reversão face ao ocultamento que normalmente abriga o mistério, mas, por outro lado, não se abandona o lugar do inexplicável que faz avançar o tempo.

Martim acompanhado de Vitória, no alto da encosta, reconhece o campo como quando “o divisara ao chegar pela primeira vez à fazenda” (ME, 107). Esse modo de olhar, como quando se olha qualquer coisa pela primeira vez, é equivalente a um nascimento — ou à promessa que se faz à criança nascida — “apoiara-se exausto naquela coisa vaga que é a promessa que é feita a uma criança quando esta nasce” (*ibid.*). A iniciar parágrafo, lê-se de seguida que: “Montado no cavalo, num lampejo de incompreensão genial, ele viu o campo”, e logo alguma coisa bate no peito e dói causando um estado de felicidade — uma “extrema perturbação da felicidade”. E não é esta a estranheza própria da inspiração? A representação do estado epifânico da escrita reveladora?

No conto “A legião estrangeira”, a resignação dos adultos face à não compreensão e à consciência desse não entendimento é apresentada do seguinte modo: “Em silêncio, em respeito à impossibilidade de nos compreendermos, em respeito à revolta dos meninos contra nós, em silêncio olhávamos sem muita paciência” (100). As personagens são, muitas vezes, conscientes desse não entendimento. Consciência que, como seria de esperar, se manifesta quando são elas (narradores autodiegéticos) a apresentar as histórias sob os seus pontos de vista. Mas independentemente dessa consciência, quase todas existem nesse universo de estranhezas em que vêm inscritos os seus percursos. No percurso das personagens, às cegas, delinea-se o próprio método da escrita.

A insistência no não-entendimento (no interior das falas das personagens ou nas reflexões mais amplificadas dos narradores heterodiegéticos) parece ser uma das formas de tematizar o processo de escrita. Da escrita nocturna alimentada pela via do irracional, do incompreensível, ou então, pelo entendimento que lhe vem da própria escuridão.

O gesto repetido em relação à vida das personagens, no qual claramente se adivinha uma projecção da atitude do criador, tem uma referência inaugural na cena do banho no primeiro romance da autora:

Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo — diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que ouve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas. (77, sublinhados nossos)

Em *A Cidade Sitiada*, a principiar o capítulo seis (“Esboço de cidade”), lê-se: “Nesse dia aconteceu a Lucrecia Neves estar na cozinha às duas horas

da tarde" (83). Lucrécia está sozinha em casa e o silêncio faz-se sentir num dia que é igual aos outros. A indicação de que os dias da personagem são os dias normais, iguais entre si, configura um importante traço para a ênfase das rotinas de coisas miúdas sobre as quais se escreve. Fala-se, então, de alguma coisa inquietante na tarde, o escuro onde a luz não conseguia penetrar — "Uma inquieta escuridão: a casa fremia toda". A noite no dia, essa a inquieta escuridão do interior da casa. Justamente a seguir deparamos com uma reflexão de cariz emblemático. Sabemos que há um programa de escrita e no discurso avulta esse propósito quase programático; fala-se aqui do não entendimento, da não compreensão como de uma possibilidade de sobrevivência (é preciso escapar de saber, é preciso não compreender):

Foi assim que ela escapou de saber. A moça tinha sorte: por um segundo sempre escapava. Verdade era que, pela diferença deste segundo, outra pessoa de súbito compreenderia. [...]

O principal mesmo era não compreender. Nem sequer a própria alegria. (ibid.)

Nesta sequência, claramente assumida pelo narrador, impõe-se a defesa do ser que é pobre de raciocínio: "O que era tão importante para uma pessoa de algum modo estúpida" (84). Mais à frente, também a cidade, em processo de equivalência, é, com a personagem, "estúpida cidade iluminada" (85). Através do "irracional" pode chegar-se a uma espécie de intransitividade que justificará as linhas de leitura para uma figuração da escrita: refira-se a impossível sucessão regular de acontecimentos — se bem que existam propósitos estruturadores, que podem tornar-se mais ou menos visíveis após uma leitura atenta.

Podemos reconhecer em diversos pontos um dos mais percucientes princípios que comandam a obra de Clarice Lispector — o entendimento do mundo (dos outros e das coisas que rodeiam os outros) reside em grande medida numa força transracional ou arracional, dita justamente como "não entendimento".

O que diz Foucault no texto "A vida dos homens infames" sobre as "existências menores" em sua relação com o poder, com muita justeza se aplicará àquilo que é recorrente nas vidas das personagens claricianas: a tentativa de escapar às armadilhas da racionalidade: "O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra a sua energia, encontra-se efectivamente onde estas se confrontam com o poder, se batem com ele, tentam, utilizar-lhe as forças ou escapar-lhe às armadilhas. Nas palavras breves e estridentes que vão e vêm entre o poder e as existências mais inessenciais, é sem dúvida aí que estas encontram o único momento que alguma vez lhes foi concedido; é o que lhes dá para atravessarem o tempo, o pouco de fulgor, o breve clarão que as traz até nós" (Foucault, 1993: 99). A questão central de

um entendimento alternativo em Clarice Lispector é a que passa pelo erigir de um não-lugar ou do lugar de um não entendimento. A mais sábia forma de entender é encontrada nos animais, nas crianças, nos pobres de espírito, ou num Deus no qual se acolhe a loucura do mundo como na frase citada por Derrida ao falar do não nomeável lugar de Deus. De Dionísio Areopagita (dito Pseudo-Dionísio): "A Loucura de Deus é mais sábia que a sabedoria humana". Em *Uma Aprendizagem [...] explicita-se o contraponto entre o entender, que é da ordem do limitado, e o não entender, que não tem limites, leva ao infinito, à amplitude cósmica da condição humana "do Deus":*

Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e que todas as vezes que pensara que se compreendera era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro — preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana.

No entanto às vezes adivinhava. Eram manchas cósmicas que substituíam entender. (45)

Contrariamente ao que certos actos de nominação podem fazer pensar, Deus não é simplesmente o seu lugar, nem sequer nos seus lugares mais santos. Não é e não tem lugar, ou melhor é e tem lugar, mas sem ser e sem lugar, sem ser o seu lugar. Que é o lugar, que é o que tem lugar ou se deixa pensar, assim, sob essa palavra? Teremos que seguir esse fio para perguntarmos o que pode ser um acontecimento, o que tem lugar ou takes place nesta atópica de Deus. Digo atópica apenas jogando: atopos é o insensato, o absurdo, o extravagante, o louco.

JACQUES DERRIDA *

* Jacques Derrida, "Cómo no hablar. Denegaciones", *Suplementos Anthropos/13*, Marzo 1989, Barcelona, Editorial Anthropos, p. 12.

2. A figura do professor

Ver-se-á como em *Perto do Coração Selvagem* Octávio se situa do lado da “Ordem”. É esse o lado do “professor”, figura da ordem contra a qual se escreve a literatura de Clarice Lispector. O segundo capítulo da terceira parte de *A Maçã no Escuro* aparece centrado na figura do professor a partir do ponto de vista de Martim, que observa a chegada daquele num domingo límpido, apesar de tal existência já (lhe) ter sido anunciada no capítulo anterior. Assistimos também aí à ida de Vitória “para Vila Baixa com o caminhão cheio de tomates e espigas de milho” (189) e vemos como no seu regresso, a mulher aparece “empoeirada e envelhecida, com o caminhão vazio” (191). Martim, que temera a viagem, pressente que há sinais que pedem uma decifração; desde o início da sua fuga, um fantasma vinha-se confusamente erguendo e vinha-se colando à figura do alemão. Agora a figura fantasmática recebe novo nome: o professor. Martim sabe que o professor representa o perigo e associa-o a uma das poucas pessoas que vira quando da fuga do hotel.

No início do referido capítulo dois da “terceira parte” pode ler-se a seguinte explicitação da fantasmagoria: “No domingo límpido que parecia ter amanhecido antes da hora o homem teve a impressão de ter inventado o perigo” (198). Regressando, de novo, ao capítulo anterior podemos observar como aí os receios de Martim se vão progressivamente adensando: “Teria ela visto o alemão. Sob pequenos pretextos Martim rondou a casa, procurou inutilmente Vitória: esta era o único elemento de que ele dispunha para calcular” (192). E um pouco mais à frente, como resposta a um desafio (o livro está cheio deles, plantados pelo homem que permanentemente procura sinais para interpretar), Martim escuta expectante a resposta de Vitória: “— Não, amanhã vamos interromper as valas. O professor vem com o filho” (193). Depois do silêncio que se troca nos olhares, depois de nada ter sido dito, depois de se terem “olhado no branco das pupilas” por uma fracção de segundo, o narrador incide, enfim, no pensamento-dúvida do protagonista:

Martim amaldiçoou-se por não ter prestado atenção em tudo, agora que estava precisando de cada detalhe para poder entender. Ele apenas tivera a impressão de eles lhe escapando — mas quais? Seria o professor a mesma pessoa que o alemão? E nesse caso o filho... o filho seria aquele que ele pensara ser o criado do alemão? Não, pois Vitória se referira a este chamando-o de “alemão” mas chamava o visitante do dia seguinte de “professor”... (ibid.)

Para além de representante do poder, o professor é também o representante e transmissor de um saber e de uma escrita, sancionados pela autoridade que o poder lhe confere. Nas várias figuras do professor de que maneira está tratada esta questão da transmissão da escrita? Observe-se a

experiência do outro nesse aprendizado — que muitas vezes tem a escrita apenas como um pretexto, ou um estádio, para outro aprendizado que é o de viver ou de amar.

Colocada do lado das forças racionalizadoras, a figura do professor situa-se justamente no pólo oposto ao das personagens que são privilegiadas no universo clariciano. Mas, por outro lado, há muitas vezes nessa figura algo que escapa à denúncia a que sumariamente pode ser sujeito. Não se pode pretender que o professor actualize apenas o que atrás foi relevado e que é sobretudo veiculado em *A Maçã no Escuro*.

A relação professor/aluno e o sentido positivo da aprendizagem são entrevistados em diversas leituras, como se pode ver em Nádya Gotlib ou em Claire Varin. A primeira fala mesmo dessa relação como de “um dos temas preferidos da escritora”, onde se actualiza uma série de tensões desemboçando em última instância na interrogação sobre a própria escrita: “quem ensina e quem aprende? Quem escreve e quem lê?” (Gotlib, 1995: 137). Varin, para falar do professor, toma como centro o romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, que é um dos textos onde com maior clareza se apresenta a temática. A ensaísta fala dele como constituindo na obra o “ponto culminante do ensino do homem à mulher” e enfatiza uma interrogação: *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres* é “o fim do ciclo dos ensinamentos?” (Varin, 1990: 137). Esse ponto de chegada ampara-se num percurso de que são marcos, por exemplo, as relações de aprendizagem entre o professor e Joana (em *Perto do Coração Selvagem*), entre Virgínia e o irmão (em *O Lustre*) ou entre o professor e Sofia (em “Os desastres de Sofia”). De um modo admirável esse sentido positivo da docência já aparecia dito em carta à escritora — a importante missiva de José Américo Motta Pessanha (5 de Março de 1972): “pode-se verificar que cada vez mais (como procurei mostrar naquele trabalho que publiquei em ‘Cadernos Brasileiros’) você abandona o enfoque psicológico e passa a outro nível de problema e de linguagem: o do ‘pensamento’ — como em G.H. Depois, em ‘Aprendizagem’, é toda uma docência amorosa, mas por via também de persuasão intelectual: a relação professor-aluno-amante, esboçada no ‘Lustre’ (a iniciação à vida que a menina recebe do irmão) e em contos (como o ‘Tesouro de Sofia’) e — agora me recordo — desde Joana de ‘Perto do coração selvagem’. Ou seja — na ‘Aprendizagem’, a comunicação entre as personagens já é intelectualizada (trata-se, não por acaso, de um professor de filosofia, conduzindo sua amante-aluna à percepção mais nítida do sentido da vida, do amor, de si mesma; ou seja, trata-se de elevar uma consciência a um nível superior de compreensão, através da mediatização de argumentos racionais e emocionais). Com isso, do ponto de vista literário, sua linguagem muda: elas já podem falar por elas mesmas e então dialogam (o que raramente ocorria nas obras anteriores)”. Olga de Sá apresenta uma leitura que dá conta de uma ambivalência suscitada pela figura: “Ao inventar o destino de todos os

personagens-professores de sua ficção, ela manifesta uma simpatia sádica por esse outro profissional das palavras. Simpatiza com ele, porque *ensina*, porque é um artífice da palavra. Mas acaba sempre por sacrificá-lo ou silenciá-lo” (Sá, 1979: 159).

“Os desatres de Sofia” (*LE*) é um conto sobre a relação de uma menina com o seu professor; os contornos perversos da relação encontram-se do lado da menina — é dela o ponto de vista (da narradora autodiegética que revisita uma sua história da infância: “Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia”); ponto de vista que lança uma provocação e deseja uma inversão de papéis. No texto é enfatizada a proposta de uma visão do mundo assente no não entendimento. Pergunta-se a menina numa passagem fulcral: “Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor?”. Quanto ao professor, este era visto da seguinte maneira: “era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos.” A tríplice adjectivação expande uma palavra que no parágrafo anterior, o primeiro parágrafo do livro, parece ser a palavra-chave, a palavra que dá o tom da caracterização da personagem e do que ela representa: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara *pesadamente* a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele” (11, sublinhado nosso). O professor cai nas mãos da criança. A inversão dos papéis apresenta-se como tarefa salvadora: 1) através da tentação figurada no abismo da vertigem (atente-se nas comparações — “Mas era como se, sozinha como um alpinista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não pudesse senão tentar...”); 2) sob a forma de uma vida invisível, não se sabendo bem o quê (“É verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível”); 3) enfim, através da devoração, recorrente nos textos de Clarice Lispector (“Mas eu sentia que meu papel era ruim e perigoso: impelia-me a voracidade por uma vida”).

Lembremos como, logo em *Perto do Coração Selvagem*, para lá da figura do professor que, na perspectiva da adolescente Joana, é visto num complexo modo de inter-relações, há no início do romance outro episódio que merece ser destacado. Nele se vai questionar a ordem e, figurativamente, um dado modo de escrita. Trata-se do episódio da professora que surge a enquadrar as manifestações da personalidade de Joana, personalidade afirmativa e questionadora que põe em causa a obrigatoriedade das lições de moral a fechar com final feliz as redacções escolares. Pode ver-se aqui um duplo da própria escrita e da fábula fundadora da escrita (figurar-se-á aí um decisivo episódio autobiográfico que diz respeito à recusa dos trabalhos da adolescente Clarice por parte dos jornais, justamente porque aqueles não começavam de uma forma tradicional). A professora é a ordem — na narração vai insistir-se no embaraço da mestra e no modo como esta se vê posta em causa. O traço mais marcante neste episódio é a insistência no rubor

que se vai apresentar num crescendo. Como que uma vingança (veja-se a autora projectada na menina) face à autoridade dos zeladores de redacções que impunham os modelos tradicionais para os inícios de histórias e para os finais obrigatoriamente felizes. A recusa é a mesma que supomos pode ter funcionado para os tais zeladores da redacção. Sabe-se que a autora rasgou os primeiros textos. No romance a menina não quer seguir o conselho da autoridade — guardar a pergunta para um futuro incerto — o que seria, de certa forma, um modo de implicitamente aceitar a ordem.

Se há uma pedagogia da aprendizagem na obra de Clarice, esta pode encontrar-se no modo inquiridor que atravessa essa obra. É através da interrogação, onde se desestratifica o saber instituído, que a referida pedagogia melhor se faz sentir. Não se pode dizer que as figuras do professor cumpram tal função, nem sequer ressurgindo inconscientemente ou veladamente em outras figuras. A interrogação, percutindo nos seres, aí grava a dúvida — o difícil modo anunciado de conhecimento da alma que Clarice persegue.

3. Intervalos

Não sendo o romance de Clarice Lispector concebido na rigidez do sistema de representação dos moldes herdados do realismo, que impõe uma “trama novelística bem urdida” (Helena, 1992: 1164) e um efeito de real onde as personagens dormem e acordam e anseiam ou sofrem o dia seguinte, observa-se, no entanto, uma linear ordenação temporal dos mundos descritos. Privilegia-se o processo de encadeamento que ao dia faz seguir a noite. Quando se pensa cronologicamente na noite, no modo como ela decorre nos seus romances, torna-se bastante evidente a nítida configuração que assumem, por exemplo, as noites em *A Maçã no Escuro* ou em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Neste último, apesar de algumas incursões no passado por parte da personagem principal, estas revelam-se pouco significativas; o que se impõe é uma linearidade expectante num relato feito de noites e de dias seguintes, de esperas e telefonemas, de encontros. Em *A Maçã no Escuro* os quadros sequenciais ajustam-se com bastante rigor à delimitação dos próprios capítulos, coincidindo geralmente a mudança de capítulo com a mudança cronológica¹⁷.

Não é tanto o efeito das anacronias, das elipses ou de outro tipo de quebras na ordem temporal o que no discurso altera os ritmos da diegese. Será sobretudo o enredamento do monólogo interior o que solavanca o

¹⁷ A marcação temporal é, por conseguinte, bastante precisa nesses inícios de capítulo. Vd. por exemplo: “uma manhã” ou a “tarde seguinte” ou “uma noite”.

texto ou, então, será o discurso indirecto livre que dele vai tomar conta e o vai enovelar. Por outro lado, lembremo-nos de como nesses livros (ou noutros, por exemplo *A Cidade Sitiada*) — onde é concedido grande relevo às marcações temporais — deparamos geralmente com a presença da manhã, da tarde ou da noite a iniciarem sequências (estamos longe da indeterminação, fluidez e amalgamação de tempos, como acontecia em *Perto do Coração Selvagem*).

Aparecem ainda com bastante frequência as zonas temporais intervalares — na transição de uma sequência para outra, ou dentro de uma mesma sequência, a passagem do dia para a noite ou da noite para o dia, como quando as personagens acabam de chegar a um dado lugar “e ainda estava entre claro e escuro” (*UALP*, 108). A indeterminação do tempo propicia descobertas dificilmente denomináveis: “Para a descoberta do que Ulisses queria e que talvez se chamasse de descoberta de viver, Lóri preferia a luz fresca e tímida que precedia o dia ou a sua quase penumbra luminosa que precede a noite” (*ibid.*). Desde estas mais directas e descritivas apresentações do intervalo na esfera temporal até à mais radical procura do que é encontrável no que não é — na não-palavra, no não-ser — ressalta sempre a própria fundamentação da busca. A busca traduz esse desejo de encontrar o que está no intervalo. É no intervalo que se escreve a literatura segundo Clarice Lispector:

Entre duas notas de música, existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio. (*PSGH*, 102)

A nitidez com que surge a alternância entre o dia e a noite parece funcionar como mero suporte de um fio de verosimilhança temporal que sustenta as histórias. Das representações da noite, nessa função delimitadora de tempos, pouco haverá a reter em termos de alcance estrutural. É o abrir-se para a dimensão figural que vai ganhando terreno, de tal forma que se produz um efeito de esbatimento — como que se desfocam ou se diluem os indicadores de transição e as noites se abrem ao que nelas é o nocturno da noite ou o nocturno do ser ou o nocturno do não humano: sombra, cegueira, insónia, interior, fluxo, fadiga, sangue, desrazão, excesso.

Da menor importância da rigidez das marcações temporais na determinação das sequências narrativas, e da consequente amplificação dessas marcações, pode concluir-se em favor do impacto da temporalização interior que é contaminada, ou se sobrepõe, ou se faz equivaler à temporalização exterior. Daí uma noite idêntica a um vasto espectro que é sobretudo o tempo simbólico.

4. Direcções

*Sem dúvida ninguém precisa de tanto espaço vital
Mas a escrita exige solidões e desertos
E coisas que se vêem como quem vê outra coisa*

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Sempre coabitaram nos seus textos o esforço de contorno formalizante e o irromper do ímpeto reflexivo que atinge um elevado grau de consecução no pendor abstracto de *A Paixão Segundo G.H.* Nessa óptica, quanto aos romances com uma trama narrativa claramente delineada, talvez se possa dizer que *A Maçã no Escuro* é um meio da obra, e isto não propriamente em termos estritos de etapa de trajecto, mas no sentido de um entendimento amplo, pela grande mestria com que aí se mesclam os aspectos mais estruturadores com os fluxos e as dobras reflexivas. Já vimos como a entrada no bosque equivale ao mergulho na escuridão. No princípio do romance, num cenário que não deixa de lembrar o início da *Divina Comédia*, Martim aparece perdido na nocturna paisagem labiríntica do jardim, e é com o anoitecer que chegará ao seu termo a trajectória do protagonista. São impressionantes as direcções da noite neste livro.

O terceiro capítulo da terceira parte é um guia de uma infinita sabedoria sobre os sentidos e os ensinamentos da noite. Encontramos uma série de histórias ou de parábolas que podem ser destacadas, como é o caso das histórias dentro da história da mulher ou dentro do pensamento da mulher (*mise en abyme*). A mulher é sobretudo pensamento. A história é “dos homens tranquilos que se haviam desnortado por terem experimentado viver de noite” (223) e, então, depois de terem abandonado mulher e filhos, passaram a beber — “para esquecer o que tinham sentido ou para se manterem à altura da noite” (*ibid.*).

Em toda a obra é recorrente a paisagem insone de seres vigilantes. Exemplar figura do excesso que contém em si os restos (as fadigas do dia), a experiência da noite integrará os grandes e os pequenos espaços. Encontramos, assim, por um lado, a presença paradigmática do deserto, da montanha e da floresta, desde a concretização de um movimento visível (nas vivências de Joana, Virgínia, Lucrécia, Martim, Lóri ou Macabéa, nos romances, ou de Artur, da protagonista de “Preciosidade”, de Sofia, Ofélia, Mocinha, Miss Algrave ou Maria Aparecida, nos contos) à expressão metafórico-abstractizada (em G. H.). Se a montanha é o próprio edifício em *A Paixão segundo G.H.*, o deserto, podendo ainda ter alguma paradoxal concretização no quarto de Janair, na sua mais significativa expressão é quase sempre invisível — caminho interior onde a cegueira ou a iluminação mística têm lugar. Mas ao lado destes grandes espaços vamos encontrar os não

menos simbólicos lugares mínimos, como esse mesmo quarto de Janair, o porão em *O Lustre*, ou o depósito e o curral em *A Maçã no Escuro*.

Uma das mais densas cargas simbólicas encontradas nos domínios da literatura (como também na esfera religiosa ou iniciática) é a que acolhe os signos como o bosque ou a floresta, como o deserto ou montanha; aliás, pode verificar-se, por exemplo, como se codificou e passou a ter larga utilização a expressão feita “floresta de símbolos”. A propósito de um dos livros de Clarice, *A Maçã no Escuro*, se lê algures ser essa obra uma “floresta de signos” (Sá, 1984: 33). Relativamente a tais imagens obsessivas, palavras-espaco, carregadas de tão denso simbolismo, o poeta Carlos de Oliveira tem um texto admirável que segue o modelo da pessoal listagem dicionarístico-enciclopédica. Acerca da floresta, a sua floresta, que passa por ser também a floresta de signos ou símbolos dos outros poetas, lembra, a terminar, uma das acepções dicionarizadas do termo — a que o aproxima de labirinto:

Mas descansem. Limito-me a propor a seguinte identidade mais ou menos algébrica:

*floresta = labirinto
labirinto = deserto
deserto = floresta*

Quod erat demonstrandum. (Oliveira, 1979: 156)

Quando José Américo Motta Pessanha diz da obra de Clarice que esta dá relevo a seres como os pobres de espírito, as crianças, os bichos, seres que estão do outro lado das nossas racionalizações, das nossas censuras ou constrições (cf. Pessanha, 1989), poder-se-ia ver, por exemplo seguindo as principais categorias da narrativa, e prolongando a pesquisa de Motta Pessanha, em que espaços se dá a prevalência a esse questionamento, em que espaços melhor se traduzem (ou quais os espaços que melhor traduzem) os universos que nos levam ao entendimento: os espaços desertos ou o emaranhado da floresta?

Talvez se possa com alguma precisão falar de um espaço do romance e de um espaço do conto, e poder-se-á também falar do valor puramente abstracto dos lugares nesses primeiros romances. A extensão dos grandes espaços encontramos-la sobretudo nos romances, e em particular no livro *A Maçã no Escuro*. Penso que neste livro claramente acontece uma diferença, se dá um salto justamente por essa abertura dos exteriores às grandes extensões (como nunca mais se irão encontrar), contrapostas às enxameantes minúcias de interiores, como acontecia em *A Cidade Sitiada*.

No capítulo “O passeio de Joana”, o quarto da primeira parte de *Perto do Coração Selvagem*, imediatamente a seguir a uma passagem em que se destaca a montanha, encontra-se o verbo *desertar*:

Oh, Deus. Isso, sim, isso: se existisse Deus, é que ele teria desertado daquele mundo subitamente, excessivamente limpo, como uma casa ao sábado, quieta,

sem poeira, cheirando a sabão. Joana sorriu. Por que uma casa encerada e limpa deixava-a perdida como num mosteiro, desolada, vagando pelos corredores? (41)

O verbo desencadeia a associação com a vastidão do deserto, mas, na verdade, o que determina essa associação é a passagem a uma outra esfera — a do conceito que está ligado ao adjectivo *desértico*. “Desértico” é o que leva ao vazio, ao espaço limpo e encerado donde Deus se teria ausentado; é por isso importante que se tenham em conta os vazios da casa. Uma das muitas imagens que em *Perto do Coração Selvagem* se associam ao deserto é a que o pai de Joana vê quando rememora a imagem da mulher que morrera: esta aparece caminhando sobre um areal (35). Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* vamos encontrar o deserto enquadrado numa sequência fulcral dentro do romance: trata-se do momento que se reporta ao “encontro” de Lóri com Deus (65-66), episódio em que a mulher, deitada de bruços na cama, se recorda de um dia numa fazenda ter encostado o peito na terra. Repetir-se-ão no livro os gestos de um encontro cósmico, com a natureza, com o *pneuma* onde habita Deus. A seguir ao episódio atrás referido vai falar-se mesmo num Deus cósmico (67). Neste capítulo, claramente um dos mais importantes do livro, capítulo-síntese onde se dá o desvelamento do nome, o deserto a que aqui se alude faz ecoar as significações figurativas dos desertos bíblicos.

Tu me criaste através de um pai e de uma mãe e depois me largaste no deserto. Em vingança estranha, pois era contra si mesma, contra uma criança do Deus, era no deserto então que ela ficaria, e sem pedir água para beber. Quem sofreria mais com isso era ela mesma, mas o principal é que com o seu sofrimento voluntário ofendia o Deus e então pouco lhe importava a dor. (68)

Derrida, em *Sauf le Nom*, após apresentar um fragmento de Silesius (“A solidão é sofrimento; mas se não te isolares // Poderás estar em toda a parte num deserto”) ¹⁸, diz o seguinte: “E noutro lado é a questão dos ‘tempos desérticos’ (III, 184). Não é o deserto uma figura paradoxal da aporia? Não a passagem traçada ou segura, não a estrada, mas pistas que não são vias fiáveis, os caminhos não são ainda marcados (trilhados) a não ser que a areia ainda os não tenha recoberto. Mas a via não marcada, não é também a condição da *decisão* ou do *acontecimento* que consiste em abrir a via, em passar, por conseguinte em ir para além de? em passar a aporia?” (Derrida, 1993: 52). Qualquer coisa poderia ter sido escrita assim por Cla-

¹⁸ “Die Einsamkeit” (II, 117). Na tradução francesa apresentada lemos o seguinte: “La solitude est nécessaire...”. A tradução que transcrevemos é a de José Augusto Mourão no volume de fragmentos reunidos sob o título *A rosa é sem porquê*, Lisboa, Vega, 1991.

rice: a noite, o deserto da escrita. Perguntar-se-ia então: e o que faz o sedentário no deserto? E são nômadas ou sedentárias as personagens de Clarice Lispector? Vivem talvez na paradoxal intermitência das vias: desterritorializando os seus percursos (vias sacras) no enalço de um caminho reterritorializante. Ou ao contrário, construindo vias que são necessariamente caminhos desterritorializados. Martim, em *A Maçã no Escuro*, aparece no segundo capítulo da primeira parte fazendo um sermão às pedras que nos evoca as cenas bíblicas da pregação no deserto. Da vã pregação à espera de G.H., *A Paixão segundo G.H.* é com certeza um dos melhores exemplos da escrita como representação de uma vida desertada — de um deserto de vida. Discurso que é a denúncia do vazio de dentro do próprio vazio — dessa poderosa força de discurso (autofágico, paradoxal) que faz com que leitores adiram enfeitados e outros o recusem no desconcerto da insuperável aridez.

Na imensidão do descampado ou na exiguidade do quarto, com Martim ou com G.H., o mesmo vasto e apertado vazio em cujo interior essas personagens são apenas elas encontrando-se a si mesmas, sem mais nada, a não ser essa paisagem, figuração da alma: é isso o deserto, a imagem do pensamento, como diria Deleuze (*cf. Diferença e Repetição*).

5. Imobilidades

L'écrivain, l'insomniaque du jour

MAURICE BLANCHOT

O segredo de jamais se escapar da vida maior era o de viver como um sonâmbulo?

Ou viver como um sonâmbulo era o maior ato de confiança? o de fechar os olhos em vertigem, e jamais saber o que se fez.

(*A Paixão segundo G. H.*)

Uma mulher sentada num banco do Jardim Botânico (“Amor”) ou em frente ao toucador (“Imitação da Rosa”) ou em cima de uma pedra (“Viagem a Petrópolis”) ou dentro de um comboio (*O Lustre*, *A Cidade Sitiada*, “A Partida do Trem”); ainda as personagens sentadas à mesa: G.H., o homem no conto “O Jantar”, a avó em “Feliz Aniversário”. Outras vezes, as personagens imobilizadas num limiar, como por exemplo Martim, de novo G.H., ou Ulisses quando, na “noite de terror”, a pedido de Lóri, vem ter com ela, mas fica parado, não entra e só depois parte. São inúmeras as situações semelhantes a estas no universo clariciano. A intensidade com que as

personagens são olhadas como que faz com que não se suporte outra apresentação que não a mudez, o silêncio e, com eles, a imobilidade. A imagem das personagens paradas emblematiza também a poética da autora, resumida numa particularíssima forma de entendimento das visitas, que poderemos ver como equivalentes das epifanias ou das inspirações. Um exemplar texto de *Para Não Esquecer*, que recebe o título "Entendimento", diz o seguinte: "Todas as visitas que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e não disseram nada".

Em *A Maçã no Escuro*, na economia narrativa do romance, o caminhar do protagonista ocupa um espaço muito menor do que aquele que se reporta à permanência de Martim no sítio de Vitória; no entanto, nesse estar parado (sentado, de pé, ou deitado) não há propriamente uma estagnação ou retrocesso; continua, pois, a caminhada da personagem — só que interior. Frequentemente deparamos com as personagens que literalmente param para dizerem o que pensam. O parar faz parte do modo de vivenciar a noite, porque a partir do momento em que param e se sentam ou ficam imobilizadas, mesmo de pé, passa a haver uma ideia de noite.

Como tem vindo a observar-se, o capítulo três da terceira parte de *A Maçã no Escuro* é, do ponto de vista da síntese, o capítulo que em todo o romance concentra maior força tensiva e, simultaneamente, um dos mais acabados do ponto de vista da estruturação. Como o próprio romance, também o capítulo se encontra claramente dividido em três partes. Ao terminar a primeira, um anúncio de chuva vem com o relâmpago que ilumina o casarão alto. Aqui se vai fazer a transição: o vento bate nas janelas e vamos encontrar Vitória sentada na cama. Seguidamente esta sairá com o propósito, vem a saber-se mais tarde, de contar a Martim que o denunciara. Mas antes há várias páginas de auto-reflexão. A imobilidade decorrente desse tom reflexivo é sublinhada pelo narrador ao enunciar repetidamente a pose da mulher "sentada na escuridão", "quieta na escuridão". Por fim, Vitória irá até à porta do depósito — o seu rosto fica no limiar, molhado pela chuva. A mulher como que acorda de um sonho, o que a faz regressar a casa. Quando chega ao quarto fica de pé no escuro. São extremamente cinematográficos os planos que nos mostram a imobilidade de Vitória, como os que dão conta da presença de Martim de pé, ou de Ermelinda embrulhada no lençol à chuva. Rostos aprisionados na sombra, despertos pela água que cai, procuram-se inquietos e desencontram-se¹⁹. Mesmo Ermelinda, que tropeça no homem ao amá-lo, vai perder-se à procura de salvação.

¹⁹ As cenas recortadas neste capítulo, a que se poderia dar um título como "A noite da tempestade", constituem um dos mais notáveis episódios do livro, daqueles cuja extraordinária força visual mais fundamentalmente se imprime na memória. Penso em outros momentos que a literatura fixou, como o pungente retrato de Lear na noite tempestuosa ou ainda o cenário de um

Em vez do lugar tranquilo que se pediria ao sono, vamos encontrar as três personagens acordadas sob a negra insônia chuvosa. Procurando o impossível abrigo cá fora, aguardam num estado de silêncio que instaura concêntricos universos monológicos.

Há um primeiro plano em que a noite pode ser lida, o plano atinente ao modo como as personagens a vivenciam ou a exprimem. As personagens param para dizer o que pensam da noite ou é involuntariamente que isso é dito; mas o parar faz, ele mesmo, parte do modo de vivenciar essa noite ou o sentimento da noite, porque a partir do momento em que param e se sentam ou ficam imobilizadas, mesmo de pé, passa a haver uma ideia de noite.

Quando em *Perto do Coração Selvagem* o amigo do pai de Joana o vem visitar, este, enquanto espera que a filha adormeça, relembra a mulher e relembra o modo como a imaginava antes de casar com ela. Punha-se a imaginar o que é que ela faria de noite. “Porque parecia impossível que ela dormisse [...]. Ela passaria a noite a rezar, a olhar para o céu escuro, a velar por alguém” (35). Não é o sentido de controlo racionalizador que a vigília impõe às personagens, é antes a atenção ao silêncio na qual se assumem as contradições últimas do seu modo exasperante de estarem atentas ao mundo.

Sublinhem-se dois aspectos: 1) A noite vive-se como se fosse dia; despertadas, as personagens fazem tudo para prolongar o tempo que passará a ser uma noite contínua, como se as noites fossem uma só e imensa noite. 2) A insistência em relação ao momento do antes do adormecer (aos olhos abertos no escuro, à vida de vigília) cruza-se com um traço mitificador em relação ao gesto biográfico: a escritora que vive na noite escrevendo, acordada dentro da noite — “Quando não consigo dormir, dou a noite por encerrada, esquento café e tomo” (*apud* Borelli, 1981: 23).

Vigilante, a autora confunde-se com as personagens que atravessam os desertos nocturnos ou as florestas sombrias — “Na semi-obscuridade as casas brancas adormecidas. E eu, lâmpada acesa, a vigiar. E as casas

livro que intertextualmente parece ter deixado marcas claras sobretudo no primeiro romance de Clarice: falo de *Wuthering Heights* de Emily Brontë. Sobre este livro diz muito justamente Ifor Evans que ele “conseguiu criar, a partir apenas da imaginação, um mundo severo, apaixonado, que em certos momentos faz recordar as tempestades de *King Lear*” (*História da Literatura Inglesa*, Lisboa, Edições 70, 1980). No domínio da aproximação com o cinema não posso deixar de lembrar um monólogo do filme de Emir Kusturica, *Arizona Dreams* (1993): “Sempre que tento recordar sonhos meus transformo-os em histórias, mas os sonhos são como a vida, não se pode agarrar com as mãos uma coisa que não se vê. Acreditando nos sonhos podemos ter a certeza que nenhuma força, nenhum tornado ou vulcão é capaz de nos fazer sair do estado de apaixonado, porque o amor tem existência própria. Ser apanhado num sonho de duas mulheres é a tempestade mais louca de todas, e a batalha nunca é uma luta entre o bem e o mal mas entre mais forte e mais fraca, estando a mais fraca sempre desesperada por ar. Neste momento tenho os pés bem plantados no solo, mas se tombar para um lado torno-me uma tempestade”.

semi-acordam, dormentes" (*id.*: 30). Passar em claro a noite: ser uma luz na noite, a própria luz vigilante. Não são poucos os reenvios à insônia real em crônicas e depoimentos. Nos textos recolhidos em *Para não Esquecer* deparamos com a insistência num tópico recorrente: o eu que se amplifica num espaço de suspensão propiciado pelo estado insone. Ocorre aí uma abertura para a cidade que "sofre" as consequências desse estado. Assim, "a insônia levitava a cidade mal iluminada" ("Lembrança de um verão difícil"), ou então é a cidade que, mimetizando de tal modo o estado insone, não pode deixar de se manifestar através da figuração. A insônia é como que um espelho do acto criador, da escrita:

Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia vêem nisso uma acusação. Mas minha insônia não é bonita, nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto.

É ponto e vírgula. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é compreensão, é um novo mistério. ("Brasília")

Quanto às crônicas, merece a pena prestar-se atenção ao texto publicado no *Jornal do Brasil* de 20 de Janeiro de 1968. Trata-se de relato claramente autobiográfico, na acepção corrente do termo, onde há mesmo a referência ao incêndio que ocorrera no seu apartamento em 1966. Aí se fala do hábito, a que alude Borelli, de a autora se levantar e tomar café ²⁰:

De repente os olhos abertos. E a escuridão toda escura. Deve ser noite alta. [...] E o que se passa na luz acesa da sala? Pensa-se uma escuridão clara. Não, não se pensa. Sente-se. Sente-se uma coisa que só tem um nome: solidão. Ler?

O oxímoro marca o valor da oscilação própria de um estado: "uma escuridão clara". Depois, a extraordinária fruição que vem do estar só e acordada: "Até que, como o sol subindo, a casa vai acordando e há o reencontro com meus filhos sonolentos". Pode aproximar-se esta passagem de trechos de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e do conto "A quinta história", em *A Legião Estrangeira*, onde as oscilações vão desembocar na flutuante zona intervalar de que falou Blanchot (*L'Espace Littéraire*) e que tão actual se mostra para a leitura de obras tão diferentes. Por exemplo, em relação a Victor Hugo: "Se há uma vigilância que é um sono e um sono que é uma vigilância, é na instabilidade crepuscular, flutuante, equívoca do sonambulismo que se pode abrir o espaço da 'outra noite', segundo Blan-

²⁰ Alguns meses depois refere o mesmo hábito noutra crônica: "Se vocês soubessem como esta noite está diferente. São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias. Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo" (*Jornal do Brasil*, 18 de Maio de 1968).

chot, daquela que é sempre outra, desta dimensão sem dimensão, imensa, infinita de alteração, de desvio como movimento elementar do pensamento” (Maurel, 1984: 76).

As situações que recorrentemente aparecem entre o sono e a vigília, para lá do literal sonambulismo que veiculam, reenviam, na maioria das vezes, para outros incertos domínios, traduzindo sobretudo as tensões de que vive a escrita clariciana, numa permanente oscilação dialéctica entre o pendor formalizante, de que a estrutura do texto bem dá conta, e a irrupção do desconcerto. Um excelente exemplo das oscilações que mostram as incontroláveis forças que a noite contém é o conto “Mistério em São Cristóvão” do livro *Laços de Família*. Refira-se a importância do desfazer e do refazer no conto, associados às inexplicáveis possibilidades da noite que poderemos ler como um duplo do processo de escrita.

Os quatro vindos da realidade, haviam caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão. Cada planta úmida, cada seixo, os sapos roucos aproveitavam a silenciosa confusão para se disporem em melhor lugar — tudo no escuro era muda aproximação. Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados: fora saltada a natureza das coisas e as quatro figuras se espriavam de asas abertas. Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam desatado a maravilha do jardim... Foi quando a grande lua de maio apareceu. (142)

Do saber intuitivo de quem já experimentou andar às escuras na casa apanhando as coisas no mais escuro da noite, do saber que as coisas aí germinam — é sobre isso que nos fala a literatura de Lispector. Pegar no copo, abrir uma torneira... a percepção sonâmbula. O ser germina no escuro... a flor, o fruto, a estátua rediviva, a personagem, o livro:

Na fria escuridão entrelaçavam-se gerânios, alcachofras, girassóis, melancias, zínias duras, ananases, rosas. Da barca soterrada na areia, só aparecia a proa. E, na porta mutilada, velava a cabeça de um galo. Só com o amanhecer se veria a coluna partida. E as moscas. Em torno do capitel, a débil e brilhante germinação dos mosquitos.

Mas de súbito alguma coisa se corrompeu: nasceram novos mosquitos — um pardal voou! oh, é cedo ainda, é cedo demais! porém na escuridão já se vislumbravam os olhos da estátua. (CS, 79)

Entre a vigília e o adormecimento, a aguda consciência de um sonambulismo vigilante ou de uma vigília sonambúlica, nesse preciso tom oximórico, contraditório, envolve a maioria dos seres que povoam os seus livros ²¹.

²¹ Assim encontramos a Lucrécia vigilante em *A Cidade Sitiada* ou a Virgínia de *O Lustre* que, após um curto sonho, “o bastante para permitir-lhe sair dos limites de sua vida”, se encaimha para o espelho “como depois de um ato de sonambulismo” (78).

Ângela, em *Um Sopro de Vida*, o livro inacabado, talvez seja a personagem que mais explicitamente representa esse estado. O sonambulismo constitui uma das linhas temáticas do livro e, mais do que isso, um dos modos que definem a entrada em cena de Ângela; como na didascália da peça teatral, o seu estado é definido entre parênteses “Ângela (*Profundidade: sonambulismo*)” (76); “Ângela (*Sonambulismo*)” (78). A personagem tem existência no sonho acordado²². É a instabilidade, a flutuação desse estado, como a estranha experiência do sonambulismo em Hamlet, que levam G.H. a verbalizar, numa idêntica espécie de sonho acordado, a sua fala sonâmbula. Da boca da personagem as palavras como que jorram involuntariamente numa autenticidade mais próxima do não entendimento; o que, em relação à própria escrita, poderia levar a que se falasse em texto sonâmbulo: “Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (*PSGH*, 25). Questão fundamental da escrita de Clarice Lispector no falar-se da “linguagem sonâmbula”: o encontro com a palavra no interior do próprio fluxo, como que cego, desse mesmo dizer que a enuncia — “É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (*DM*, 271). O sonambulismo traduz muito justamente o modo de Clarice Lispector entrar (estar) na escrita: entre a vigília, estado que comporta uma forte carga racional, e o onirismo, geralmente associado a um intenso pendor surreal (fantástico) que também não é aquele em que esta literatura se apresenta.

6. Sobre a cegueira

*Ils traversent ainsi le noir illimité,
Ce frère du silence éternel. Ô cité!*

CHARLES BAUDELAIRE

Eis o tom sentencioso de uma das reflexões em torno de Martim, após este ter entrado no bosque escuro da noite: “Agora nada dizia e no escuro nada via. Mas ser cego é ter visão contínua. Seria esta talvez a mensagem” (217). Em *Perto do Coração Selvagem*, Otávio vê “alguma coisa cega e inapelável dominar o corpo de Joana” (109) e, pela voz desta, ouvimos no final do romance: “Um dia o que eu fizer será cegamente” (224). Virgínia é “sábida

²² Vejam-se ainda os subtítulos em torno do sonhar acordado: “O Sonho acordado é que é a realidade” (21); “Como tornar tudo um sonho acordado?” (91).

e cega como uma sonâmbula” (*O Lustre*, 10). Em *A Cidade Sitiada*, um romance sobre o olhar e os modos de olhar, é impressionante a referência à cegueira. Um dos espaços para que somos reenviados no esforço de decifração figurativa deste livro é o espaço da cidade grega, espaço mítico e poético privilegiado onde emerge a figura de Tirésias, o cego-vidente. Interessa sublinhar nesta figura o que nela se reclama, como na Pitonisa, do modo de apreender o conhecimento humano, combinando um assustador poder de vidência com uma cega impotência onde esbarram os limites desse mesmo saber.

Se pensarmos na organização da narrativa a partir da ordenação temporal, o que se nos oferece dizer sobre *A Cidade Sitiada* é que a autora procurou construir o texto no quadro de uma manifesta linearidade. Sob o signo da fosforescência, a apresentação do subúrbio é coincidente (feita em simultâneo) com a apresentação da protagonista. Tome-se o exemplo do primeiro capítulo, que se divide organicamente em duas partes: a primeira, a marcar um momento importante da vida do subúrbio (a festividade de S. Geraldo e o modo como a protagonista vê esse evento na noite cheia de luzes) e a segunda parte, uma apresentação mais abrangente de S. Geraldo, com algumas das suas figuras e figurantes. É aqui que vamos encontrar uma passagem emblemática: a moça e um cavalo aparecem como que a representar as armas da cidade. Este bloco vai terminar com algumas palavras sobre a figura de Efigênia, uma espécie de Tirésias de S. Geraldo, não porque o fosse de facto, mas porque, como a realidade é um modo de ver, os habitantes passaram a perscrutar nos gestos de Efigênia sinais que prenunciavam algo, uma vidência de cegueiras perscrutantes. Efigênia traz consigo o dia; essa mulher de pé na soleira da porta, vista na sua espiritualidade atribuída, é também ela uma construtora:

A mulher cuspiu longe com mais segurança, as mãos na cintura. Sua dureza de jóia. O arame se balançava sob o peso de um pardal. Ela cuspiu de novo, ríspida, feliz. O trabalho de seu espírito tinha sido feito: era dia. (25)

Ela aparece pela primeira vez como a dona da cidade: “embora só fosse à rua do mercado para depositar as bilhas de leite, tornara-se um pouco dona de S. Geraldo” (16). O que se poderia registrar, pensando na sua possível funcionalidade dentro da economia da obra, deixa de ser significativo no desenrolar da acção. Efigênia, como referência espiritual, quase pítica, aparece no limiar da cena para logo desaparecer; o seu lugar é o do testemunho. Doravante Lucrecia irá incumbir-se do trabalho; incorporando a predição de uma cidade, ela passa a ser um centro.

Voltando a Tirésias, importa lembrar, dos relatos mitológicos, a ligação a Narciso, ao qual o cego-vidente profetizara uma longa velhice com a condição de aquele não se conhecer a si mesmo. Veja-se a forma como a ques-

tão do auto-conhecimento, central em Clarice Lispector, é abordada no romance *A Cidade Sitiada*. Pode a identificação entre Lucrécia e a cidade levar a que se fale de impulso narcísico? Não se contempla Lucrécia a si mesma ao olhar para a cidade? É a contemplação de si mesmo (da própria obra) que leva Narciso à consumpção e depois à metamorfose conclusiva. Não será esse um propósito salvador?

As personagens olham-se a si mesmas permanentemente — e vemos como os espelhos ocupam no livro um destaque obsessivo —, mas também se observam umas às outras. Podemos encontrá-las de pé, imóveis, como numa peça de teatro. Assim Perseu, o recitador, decora um papel até que, cheio de sol, se cala. Retoma depois a frase do texto que decora, maquinal — a frase *leitmotiv* que se entrecruza com o seu estar de pé (27-28). Perseu é um nome mitológico e, no texto, nesse suceder de figuras que passam por Lucrécia, é aquele que, a seguir à protagonista, ocupa o lugar mais destacado. Atente-se num pormenor de ordem composicional: o segundo capítulo (“O cidadão”), apesar de pequeno, é centrado na sua figura; Lucrécia não aparece aí; em simetria, o penúltimo (capítulo 11, “Os primeiros desertores”) centra-se igualmente em Perseu. É sentenciosamente que termina este capítulo:

Andava olhando os edifícios sob a chuva, de novo impessoal e onisciente, cego na cidade cega; mas um bicho conhece a sua floresta; e mesmo que se perca — perder-se também é caminho. (161)

Tudo isto nos mostra que a figura não surge por acaso. Quer-nos parecer que a sua aparição vem fazer jus ao nome escolhido para a personagem, à alusão mitológica nele contida e à mais célebre empresa do filho de Dánae, a qual se confunde com a sua própria história, isto é, o momento em que o herói enfrenta e destrói a temível górgona Medusa. Atena, que virá a ajudar Perseu, advertira-o para o perigo que advinha de se olhar Medusa de frente — quem o fizesse imediatamente se converteria em pedra. O ponto da história mitológica que mais interessa é justamente o da destruição de Medusa. Ao encontrar as górgonas adormecidas, aquele serve-se do seu escudo de bronze como espelho para cortar a cabeça de Medusa sem a olhar. É esta visão indirecta que aqui interessa — a visão do reflexo que, por conveniência, é a de Lucrécia. Para desconstruir uma situação, faz-se Lucrécia olhar e reflectir sobre esse olhar enviesado, mostrando que é intencional a pose. Perseu é nesse sentido uma expansão de Lucrécia: é ele que de um modo mais puro expressa essa visão espelhada, dir-se-ia uma cegueira. Por isso se vinca a tarefa do memorizador. Clarice, em carta à irmã, diz de Perseu que ele é a verdade, faz parte da realidade e é aquilo que Lucrécia não consegue ser. Ou ainda: que Perseu não se perde; por isso mesmo é que ele é Perseu — aquele que consegue combater a Medusa sem

a olhar. Medusa é a crítica? Quer isto dizer que Lucrecia ficaria petrificada e que só através de Perseu conseguiria superar esse estado de pedra?

Seria inútil acumular exemplos que facilmente se encontram em todos os livros seguintes. Em figuras de cegos ou em comparações e analogias, a cegueira manifestar-se-á como uma das formas mais próximas do conhecimento pelo paradoxal não entendimento. Somos conduzidos àquele ponto que inquestionavelmente é um núcleo de resistência, o que se reafirma a todo o momento: da impossibilidade de racionalmente se dizer e compreender o mundo.

Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse — mas enxergasse o quê? um triângulo mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa não se considerar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível? (PSGH, 25)

Dizer o mundo é sempre a equivalência de uma impossibilidade ou de um fracasso e só se pode dizê-lo, por conseguinte, no processo da interrogação que está ao nível da não compreensão. “O principal era mesmo não compreender”, repete-se em *A Cidade Sitiada* (83).

A cegueira é indubitavelmente uma das importantes figuras na escrita de Clarice Lispector. Opera-se uma revisão do tradicional lugar-comum “estás cego”, “estavas cego”; por via do paradoxo, a cegueira revela-se como metáfora privilegiada do conhecimento. No conto “Amor” um cego masca chicletes e, desencadeando em Ana um estado de choque, faz com que o mundo da protagonista mergulhe na escuridão. Como acontece com outras personagens cegas, e lembramo-nos das que por exemplo se podem encontrar em Saramago, no seu *Ensaio sobre a cegueira*, cabe aqui ao cego despertar na personagem uma verdade que ela não vê e que, no entanto, lhe é a luz. Ana descobre que é cega e, paralisada, olha “o cego profundamente, como se olha o que não nos vê” (32). Algumas palavras extremamente clarividentes são ditas sobre a implacável brancura da cegueira: “Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos” (*ibid.*).

Assim o modo da escrita clariciana, uma escrita de escuridões reveladoras: “O tropismo que leva as raízes a se aprofundarem no solo — a obra de Clarice mergulhando na noite do não intelectualismo, na noite da pobreza de espírito — bem que pode ser, apenas, disfarçada vocação para a luz. A plena luz do meio dia, que castiga. Que fará G.H. padecer. A luz que induz a improvisar, numa oitava acima de si mesmo, desumanamente, o puro espírito, o pensamento puro: visão final ou irremissível cegueira?” (Pessanha, 1989: 195). Primeiro a queda no escuro — sem se perceber onde e como —, depois, só depois, a compreensão. Há como que uma anulação dos sentidos para apurar outra forma de percepção ou de sensação: o modo como se dá um mergulho no escuro é o ir o mais longe possível dentro do

ser. Assim se define o momento, o estado em que o ser vive ao escrever. O processo passa por um estágio de anulação de alguns dos sentidos, como, por exemplo, o ver e o ouvir: "Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra. Vejo pouco, ouço quase nada. Minha nascente é obscura" (SV, 22).

Não devemos deixar de referir uma actualização singular da cegueira que, recortando-se no quadro das referências míticas, ocorre também em Clarice Lispector. É relativamente a Martim que em algum sentido se depara com um dos motivos mais recorrentes nas literaturas universais: o que se prende com a edipianização das personagens. Não se tratará, por certo, de um motivo decisivo na obra da escritora. A alusão edipiana que a figura de Martim suscita não decorrerá tanto de uma leitura que possa ser feita a partir do ponto de vista da trama. Se bem que a personagem apareça num quadro de relações familiares passíveis de problematização, não parece poder sustentar-se no romance essa leitura assente na tríade tópica. Será sobretudo no plano da abstracção, quando se põe em jogo a relação pai/filho, que a fundamentação poderá ser considerada: os quadros são destacáveis justamente no âmbito desse abstraccionismo para que, aliás, o próprio enredo fluido do romance encaminha. Parece ser, por outro lado, por inversão paródica que se possibilita o acesso à reinterpretação do edipianismo. As mulheres em relação a Martim funcionariam como a Mãe que no livro está ausente. Aparece depois a inversão de outro vector-chave: Martim não matou o pai, mas julgou ter matado a mulher.

Nesses quadros isoláveis, tanto nos momento de evocação do próprio filho, como naqueles em que (de além túmulo) é o pai que regressa (Hamlet? ou em memória há sempre regresso?), o que o quadro edipiano sublinha é o que a obra toda persegue: a procura de si próprio, a procura do ser. Este é, com certeza, o alcance maior do "ver cego" no livro e na obra. O ver depois de cego está lá — é um dos temas inultrapassáveis. Também é indubitável que na obra se dá a ver um trajecto iniciático, caminho que, ainda que por paródia, é o percurso da fábula mítica — para aí aponta o título de um dos capítulos ("Nascimento do herói"). Pode então, em certo sentido, dizer-se que essa caminhada, essa experiência (ida para o deserto) é necessária para a conquista de algo, mesmo que seja o quase nada. Martim precisa de consumir o percurso para atingir o conhecimento (há etapas? vejam-se os contactos com os três reinos alquímicos: mineral, vegetal, animal — em relação ao segundo, as idas de Martim ao terreno terciário constituem uma intencionalidade marcada). Nesse sentido há um ver que vem depois da cegueira ou que vem preso à cegueira.

Por fim, não se esqueça que a cegueira se associa sempre a uma dada iluminação partindo da visão parcelar que temos das coisas. Só temos uma visão fragmentada, só vemos microscopicamente, jamais podemos ver um corpo na sua totalidade. Olhamos para um dedo, ou para um olho, e quando

nos aproximamos deixamos de ver o dedo, o olho: vemos outra coisa, um tecido; assim é o texto de Clarice, assim é a lição de *A Maçã no Escuro*, uma lição sobre a relatividade — aí onde a suspeita está ligada à denúncia. Porquê a suspeita? É o leitor que deve suspeitar? A fábula é, afinal, sobre a escrita. É assim a escrita — parece dizer-nos a todo o momento a obra. Já se tentara dizer em *A Cidade Sitiada* ao apresentar-se um real minuciosamente parcelado: esse o único modo de se poder ver — cegamente.

Mais tarde, os próprios órgãos conformadores da escrita seriam também eles atingidos: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido” (AV, 15).

7. O escuro, a matéria, a noite da escrita

Porque um livro é o desconhecido, é a noite, é fechado, é assim. [...] Um livro aberto é, também, a noite.

MARGUERITE DURAS

Quando já estava com as pernas para fora do balcão, e pronta para me deixar cair, foi que vi os olhos do escuro. Não 'olhos no escuro'. Mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? A morte era geléia viva. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal.

(*Para Não Esquecer*)

De escuro a mais escuro, no quarto romance de Clarice Lispector, como que se mergulha em intensidade num universo e num tempo imobilizantes. O propósito do narrador é de nos situar num plano de reversibilidades que nos conduzam à indistinção. O desaparecimento da lua e, com ela, da pouca luz, leva a uma aproximação de estados de ordem diversa, em concreto de dois domínios, que passam a ser equiparados, tornados uma espécie de matéria comum. A realidade material do domínio fisiológico (animal) é colocada no mesmo plano da realidade paisagística (vegetal) num sono que tudo torna indistinto — os seres equiparam-se, no trabalho da noite, aos elementos que no exterior os rodeiam:

Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.

Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo, passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro. (11)

Parado sob um céu nocturno o homem não se destrinça do seu sono, tudo é matéria feita de um mesmo escuro. A composição do texto faz avultar as estruturas binárias que traduzem a simetria: “algumas árvores [...] outras”; “do alto da sacada [...] ao nível dos canteiros”. O binarismo vai, por seu turno, abrir caminho à indistinção de planos: o carro passa a fazer parte do entrelaçado do jardim e o trabalho da noite irá conduzir a uma qualquer e indeterminada substância comum. Do lado da ordem racionalizadora, a estrutura dual também em relação ao dia começa por assinalar o contraste: “a paisagem era outra”, a “extensão inteiramente aberta, sem uma sombra” (11). Mas as vistas ali contempláveis são percebidas como na noite. Dir-se-ia que o trabalho da noite deixa bem fundo as suas marcas; assim o jardim novamente: “compreensível e simétrico do alto da sacada; emaranhado quando se fazia parte dele”. Logo de seguida, a culminar a apresentação da descrição diurna, também a indistinção (“Por mais atenção, no entanto, o dia era inescalável”, 12) trazida pela imagem da mais absoluta simbiose — um ponto sobrepondo-se a outro. A voz e o corpo são a mesma coisa: um ponto — “e como um ponto desenhado sobre o mesmo ponto, a voz do grilo era o próprio corpo do grilo, e nada informava” (*ibid.*).

Martim é o homem que ignora as verdadeiras razões do seu pensar e do seu agir; suspeita da linguagem dos outros, da linguagem manifesta que o perdeu, mas paradoxalmente precisa dela. Há um pensamento prévio ao discurso ou é no fluir do discurso que o pensamento se presentifica? — perguntar-se-á. Jamais o ser se libertará das raízes ilógicas do mundo. É isso que se depreende da expressão do obscuro: como é determinante tudo aquilo que permanece nos confins da consciência.

A ideia veiculada em *A Maçã no Escuro* de que é na escuridão que o mundo é criado, ou de que qualquer coisa no mundo se cria na escuridão, passa a ser recorrente em toda a obra. Por exemplo, em *Água Viva*: “Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez” (40). Segue-se a esta afirmação uma sequência à volta de um adensamento do escuro onde se dá a ver um nascimento, com certeza uma figuração da escrita. O nascimento é apresentado como a saída da escuridão. É marcante esta passagem que no livro ocupa uma página: o estilhaçamento é textualizado em fragmentos muito curtos, alguns deles constituídos por apenas uma palavra:

Sou um coração batendo no mundo.

Você que me lê que me ajude a nascer.

Espera: está ficando escuro. Mais.

Mais escuro.

O instante é um escuro total.

Continua.

Espera: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espera — pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.

O problema é que na janela de meu quarto há um defeito na cortina. Ela não corre e não se fecha portanto. Então a lua cheia entra toda e vem fosforescer de silêncios o quarto: é horrível.

Agora as trevas vão se dissipando.

Nasci.

Pausa.

Maravilhoso escândalo: nasço.

Existe o escuro e nele a matéria não formada, substância que explica e exige a existência de uma forma, de um corpo, de uma estrutura que a possa sustentar (a literatura). A noite é a figura por excelência para essa vasta zona de indistinção antes de ser moldada a matéria, a “massa-primitiva” de que fala José Gil: “O artista volta incessantemente a esta massa primitiva. É o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; ao mesmo tempo, refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; essa mescla torna-se então a condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde — porque vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso” (Gil, 1996: 31).

A noite é a própria possibilidade da escrita: do ilimitado da noite biográfica, potenciadora da escrita, vizinha da invisível figura que surge no fundo de si, à escrita que se incorpora na noite, se encorpa na noite. Aquela que biograficamente vive escrevendo pela madrugada dentro, enquanto a cidade dorme, faz transitar para as personagens, na obscuridade que as envolve, o significado das descidas à própria noite imóvel, porta obscura do inominável, esse pedaço parado, a escrita.

— *Qual o seu método?*

— *Vou tomando notas. Às vezes acordo no meio da noite, anoto uma frase e volto para a cama. Sou capaz de escrever no escuro, num cinema, meu caderninho sempre na bolsa. Depois eu mesma tenho dificuldade de decifrar minha*

letra. Mas é assim. Desde o primeiro livro. Eu tinha uma porção de notas, não sabia direito o que fazer com elas. Lúcio Cardoso me disse, então, se todas as notas são sobre um mesmo tema você tem o livro pronto. E assim foi. (O Globo, 24 de Abril de 1976)

A dado momento em *Perto do Coração Selvagem* deparamos com um pequeno texto, uma anotação de Otávio: “É necessário certo grau de cegueira para enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes” (134). As frases de Otávio melhor caberiam na voz ou na escrita de Joana. No entanto, é claramente sublinhado que elas são escritas fora do método, da regra que comanda a escrita da personagem, porque esta é uma concessão que resvala para o lado de Joana. Em outro momento, ao decidir que não vai escrever nesse dia, a concessão é aceite como indiscutível — dentro da ordem. Ao contrário da noite que Joana vive, no interior da desordem insone, Otávio move-se no conforto da Ordem maiusculada: “Levantar-se-ia, arrumaria os papéis, guardaria o livro, vestiria uma roupa quente, iria ver Lídia. O conforto da Ordem. Como seria recebido por Lídia” (140).

Este exemplo lembra-nos que há sempre algo de inadequado nessas representações da noite da escrita. Experiências centradas em personagens de quem não se esperaria o gesto ou a reflexão, sempre mais prováveis dentro da voz de uma outra personagem ou do próprio narrador²³. De certa forma é o que acontece com Lóri em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, quando, num procedimento de *mise en abyme*, durante a noite, escreve sobre a noite²⁴, ou com Martim, o estatístico, nesse capítulo exemplar de *A Maçã no Escuro* (o capítulo oito da segunda parte), sobre a impossibilidade frente à página em branco. Contudo, mais do que este episódio, claramente tematizado, a figuração da escrita encontra-se nos gestos com que vemos as personagens entrarem na noite, ou em inesperados, fugazes momentos, como nestas linhas admiráveis:

A névoa evolava-se dos bichos e os envolvia lenta. Ele olhou mais no fundo. Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fosse aos poucos se apontando concreta mais uma forma. O cheiro cru era o de matéria prima desperdiçada. (89)

²³ Sobre a “inadequação” de uma personagem, veja-se o que diz a autora na “Explicação” (prefácio) ao livro *A Via Crucis do Corpo*. A propósito de um dos contos aí inseridos (“Ruído de Passos”) refere que “foi escrito dias depois numa fazenda, no escuro da grande noite”.

²⁴ Lembre-se aqui uma situação ocorrida num dos romances de Vergílio Ferreira. Em *Rápida a Sombra* o narrador escreve um romance dentro do romance com o título *Anoitecer*: “Vou chamar-lhe Anoitecer. Anoitece no mundo. Anoitece-me na vida”.

Em pleno dia, na escuridão do curral, encontram-se sinais da matéria ainda não trabalhada que figurativamente poderão reenviar para o caos laboratorial. A noite traduz o que na escrita de Clarice é assunção de um processo resgatado a uma vivência intensa de vertigem, procura tateante como meio de conhecimento; por isso se disse do título *A Maçã no Escuro* que “é bem a confissão de sua arte poética” (Ayala: 1962). Repercute-se aqui a ideia divulgada de que a imaginação decorre da própria escrita e não o contrário, como acontece com Guimarães Rosa (Montello: 1977). Daí que os críticos repitam que nela a criação vem de dentro para fora. De dentro do dentro, poder-se-ia dizer. Do dentro informe, matéria escura como a noite.

Por fim ficamos a saber em *Maçã no Escuro* que não houve crime, afinal a mulher não morrerá. Se era inadequado o crime de Martim, o que mais desarma é que o crime não se consumou, mas mais estranha ainda, mais desconcertante, é aquela luz de fim do dia, como estranho é todo o final do romance. É o pai que, do fundo do túmulo, severo e triste, responde:

— *É a do fim do dia, disse apenas por piedade.*

E assim era.

Era quase noite, e a beleza pesava no peito. (320)

É para a luz do fim do dia que se precipitam todos os seres que habitam neste universo. É a precipitação intensiva, a desfocagem, a desordem das sensações, das percepções mais agudas, o que torna espantoso percorrer toda a obra de Clarice. As personagens apresentam o itinerário de uma queda profundamente equivalente a um programa de escrita ou a uma ausência de programa. E, por fim, talvez também acabe por se perceber que mais importantes que as noites da cronologia são os gestos equivalentes de uma noite que, no viver das personagens, encontramos do princípio ao fim — o espaço de um mergulho, de um regresso. Nunca se é o mesmo na outra noite, a noite da escrita, paradoxalmente inacessível porque, como diz Blanchot, “ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder-se para sempre a possibilidade de sair dela” (Blanchot, 1987: 164).

CAPÍTULO IV

DOS ANIMAIS

*Inda meninos, íamos com febre
comer juntos o barro dessa encosta.
Será talvez, por isso, que o homem goze
ser a seu modo tão visionário e ébrio.*

[...]

*Ó terra que a si própria se devora!
Ó pulsos galopantes, ó cavalos!*

JORGE DE LIMA



1. Dos animais

Como se de uma fábula da origem se tratasse, o ser humano foi modelado e sobrou matéria prima. Dessas sobras fez-se o animal. Mas depois chega-se à conclusão de que talvez essa matéria-prima — “it” — não fosse sobra, mas a essência mesma. O que fazer então? Recuperar o que se perdeu? Procurar o que nos foi tirado e absorvê-lo, não como suplemento, mas como o outro que deixámos de ser? O devir-animal poderá traduzir a inquietação e o desejo de a resolver: “Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima — it — e formaram-se então os bichos” (AV, 60).

Como em Giacometti — *o cão sou eu*¹, em Clarice — *sou eu o animal que procuro*, poder-se-á dizer. Pressupõe-se uma indistinção de planos: o próprio processo (o devir-animal) constitui uma referência materializada na escrita. Por isso em *Um Sopro de Vida* se liberta, na voz de Ângela, um fluxo de palavras espantosas, explosão que irrompe sob a forma de uma inventada língua de cão:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacoleta, tutiban, ziticoba, tetuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. (64)

Sobre o animal, um dos mais fecundos e variados imaginários, se debruçou Bachelard, com alguma insistência, na sua obra, em especial num livro dedicado ao autor dos *Cantos de Maldoror*. Os animais povoam a imaginação tanto no domínio das crenças colectivas como no das fantasmagorias individuais. Bachelard mostra o seu ponto de vista sobre o fundo de animalidade que existe em todos os seres: o bestiário que se manifesta nos sonhos ou nos devaneios “anima uma vida que retorna às profundezas biológicas” (Bachelard, 1986: 147). O filósofo releva a tradução por imagens

¹ Genet, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, p. 31.

dos instintos básicos como a força física e a devoração. Na sua reflexão sobre a “imaginação animalizante” levada a cabo na obra de Lautréamont, reordena a infinidade de animais que povoam os *Cantos de Maldoror* (águia, cachalote, piolho, morcego, aranha, tarântula, sanguessuga, etc.) em torno de dois eixos: a sucção e a mordedura. Esta imaginação animalizante aparece também como uma das formas mais adequadas no traduzir da violência represada pelos constrangimentos sociais e no extravasar da agressividade.

Por seu turno, Gilbert Durand vai anotar que o simbolismo animal, pela extensão que cobre, se apresenta demasiadamente vago, remetendo tanto para conotações negativas (os répteis, os ratos, as aves nocturnas) como para conotações positivas (a pomba, o cordeiro e, em geral, os animais domésticos). Chama a atenção para a necessidade da arquetipologia se debruçar sobre a universalidade e trivialidade do bestiário e destaca o privilegiado convívio entre a criança e o animal. “De todas as imagens são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Pode dizer-se que nada nos é mais familiar desde a infância quanto o são as representações animais” (Durand, 1992: 71). Mesmo para as crianças que não têm um contacto directo com animais, como algumas crianças das cidades, certas presenças — do urso de peluche à figura do rato Mickey — veiculam uma mensagem teriomórfica. É também significativa a forte presença dos animais nos sonhos das crianças e, sobretudo, o facto de grande parte das vezes estas nunca terem visto a maioria dos animais com que sonham, nem os modelos das imagens com que brincam (*id.*: 71-72). Mas a extraordinária força do imaginário revela-se sobretudo quando se mostra como este é refractário à mente experimental. Apesar de certos modos de vida e comportamentos animais poderem ser facilmente contraditados pela observação directa, existe toda uma “mitologia fabular de costumes animais” (orientação teriomórfica da imaginação). Daí que, na nossa imaginação, a salamandra continue vinculada ao fogo, a raposa à astúcia e que a serpente continue a picar... (*id.*: 72). Para além do esquema animado que caracteriza este imaginário do animal, é sublinhado também um outro traço: a agressividade. No sonho e no devaneio da criança, o imaginário dos animais conforma um esquema pejorativo simbolizando a agressividade e a crueldade (*id.*: 89-90).

O estudioso socorre-se, em particular, dos textos de Bachelard onde este fala em simbolismo mordente. A boca vai fundamentar o arquétipo da devoração, justamente um dos mais actuates arquétipos, cristalizado em imagens de bocas de animal, com dentes afiados, prontas para ladrar e para morder. Em lendas e relatos míticos dos mais diversos quadrantes geográficos encontram-se expressões teriomórficas da agressão que figuram a devoração antropofágica, como é o caso dos animais que devoram o sol ou a lua para explicar os eclipses (*id.*: 93). Todavia, e Gilbert Durand sublinha-o bem, a boca sem dentes que engole ou que suga aparece no imaginário

invertendo justamente o arquétipo negativo da mastigação devoradora. Assim se integra no regime nocturno da imagem o sentido positivo da devoção, sobretudo, porque, como se observa em muitas das lendas e mitos, pela deglutição conservam-se intactos os seres ou os objectos engolidos². E complementarmente à imagem do ventre, digestivo e sexual, microcosmos do abismo, que no regime diurno aparecia associado à queda, vamos encontrar no regime nocturno o seu contraponto eufemizado na deglutição como descida que valoriza o simbolismo da protecção e da interioridade.

O animal começa por ser entrevisto como um dos mais óbvios e indispensáveis signos numa caracterização da escrita de Clarice Lispector, cuja fundamentação pudemos encontrar no ovo, figura fundadora. Falar em Clarice Lispector é falar da barata ou da galinha ou do cavalo e poder-se-ia, seguidamente, continuar com um extenso rol: o cão, um búfalo, um mico, uma esperança, etc. No entanto, os três primeiros constituem uma tríade sustentada por uma extraordinária comparência obsessiva. Não constituirá nada de excepcional a insistente e singular recorrência temática do campo animal numa dada obra. É comum, aliás, (quase se poderia dizer banal) deparar-se, quer no domínio narrativo quer no domínio poético, com obras onde se destacam bestiários de uma sólida conformação estrutural, estilística e retórica. Em relação a Clarice, nos três animais primeiramente apontados pode encontrar-se um conjunto de traços que conferem à sua presença na obra um funcionamento singular. Antes de tudo, uma carga emblemática que sustenta a expressão figural que temos vindo a perseguir na nossa leitura. Mas, para além disso, estas presenças reafirmam um forte lado animal da escrita.

Nessa peça de denso pendor figurativo que é o livro *A Cidade Sitiada*, os cavalos existem na mais directa relação de proximidade com a protagonista: a irrupção dos cavalos torna claro como no seu vigor eles são a energia da escrita. Com as galinhas também se percebe facilmente como pela via do fazer o ovo, do pôr o ovo, a aproximação face ao texto pode decodificar-se numa clara fórmula de equivalências: ovo posto igual ao texto posto, o texto concebido (veja-se a expansão de fórmulas que metaforicamente tra-

² Sobre a lógica das devorações veja-se ainda o que diz Gilbert Durand a propósito do peixe devorador que é devorado, e lembremos como é esta a situação que se actualiza num quadro do início de *Perto do Coração Selvagem* (das minhocas que são comidas pelas galinhas e estas pelas pessoas): "O peixe é a confirmação natural do esquema do devorador devorado. Bachelard detém-se ante a meditação maravilhada da criança que assiste pela primeira vez à devoração do peixe pequeno pelo grande. [...] A mitologia e as lendas estão carregadas deste simbolismo engolidor. No *Kalevala* há um refinamento de acoplamentos sucessivos de peixes devoradores [...]. Nesta sucessiva série de deglutições adverte-se o isomorfismo estrito dos continentes de todas as ordens, tanto inertes como animais. O peixe é aqui o símbolo geral dos demais continentes. Não foi ele o primeiro devorado pela água que o rodeia [...]" (*id.*, 204).

duzem as equivalências no texto iluminante “O ovo e a galinha”). E na barata se procurou a antiquíssima verdade intuída. A barata é o mais antigo entre os mais antigos bichos que habitam a terra, tão antiga como a necessária vida dos sinais (figuras) que são sempre uma escrita.

Ao ler a obra de Lispector vamos deparando com uma singularíssima actualização dos imaginários animais numa obra que se distancia de uma pura reprodução das expressões arquetípicas enraizadas no inconsciente colectivo³. Do animal e do devir-animal dir-se-á que instauram uma realidade que reconduz à escrita, que é a mesma escrita.

No início de *A Maçã no Escuro* diz-se que “o homem grunhiu” (primeiro capítulo da primeira parte) e fala-se, depois, dessa “coisa feita de rugido” (segundo capítulo); a apropriação das qualidades animais por parte do homem não é feita no plano da metamorfose, nem tão pouco se trata de uma simples imitação ou de uma qualquer espécie de identificação a partir de um modelo. O modo mais produtivo para definir o processo figurado pela força animal na escrita de Lispector encontramos-lo no conceito deleuziano de *devir*:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas também não é uma semelhança, uma imitação, e, no limite, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece imparável. Devir não é progredir nem regredir seguindo uma série. E sobretudo o devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires animais não são sonhos nem fantasmas, eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Porque se o devir animal não consiste em tornar-se animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não devém “realmente” animal, assim como o animal não devém “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa para além dele mesmo. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou bem que o imitamos ou que o somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostos fixos pelos quais passaria aquele que devém. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal devindo. O devir animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e simultaneamente, o devir outro do animal é real sem que este outro seja real. É este ponto que será preciso explicar: como um devir não tem sujeito distinto dele mesmo; mas também como não há termo, porque o seu termo não existe por seu turno a não ser tomado noutra devir de que ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma

³ Recorde-se a afirmação de Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*: “Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente colectivo, onde o animal desempenha um papel particularmente importante nos sonhos, mitos e colectividades humanas. Precisamente o animal é inseparável de uma série que comporta o duplo aspecto progressão-regressão, e onde cada termo desempenha o papel de um transformador possível da libido (metamorfose)” (Deleuze e Guattari, 1989: 288).

realidade própria do devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de "durées" muito diferentes, superiores ou inferiores à "nossa", e todas comunicantes). (Deleuze e Guattari, 1989: 291)

O lado animal da obra é uma revelação do animal interior que nos habita — em alguns casos, enjaulado dentro de nós. Lóri, no início de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, recorda-se da leitura de um texto onde se falava da histeria do animal preso. A lembrança da explicação actualiza-se através de um procedimento encontrável em alguns livros de Clarice e em especial neste; recorre-se à incrustação dos discursos autorizadores (científicos ou outros) para explicar situações ou estados particulares vivenciados pelas personagens:

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os movimentos histéricos de um animal tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo — a ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole — durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado. (14)

Lóri apropria-se da explicação (aplica-a a si) para se tentar conhecer. Para a compreensão dos mecanismos de composição do texto, é decisiva uma referência cinéfila que vai para além da simples explicitação de um título de Bergman neste romance. Veja-se o destaque que o termo "persona" recebe (90). Os ecos podem, ainda, reenviar, por exemplo, para o cenário de alguns filmes de Woody Allen, os da vertente intimista, rodados na sequência de *Interiors*. Aí ecoa justamente uma atmosfera que o realizador assume como sendo de referência bergmaniana. No filme *Another Woman* (1988), por um acaso, um acontecimento inesperado, como tantas vezes também acontece nos textos de Clarice, a protagonista vê-se obrigada a rever toda a sua vida que se lhe mostrava defendida e que, de repente, parece desmoronar. A mulher, professora de filosofia, ao confrontar-se com elementos do passado que revê, a dado momento tem nas mãos o livro preferido da mãe: uma edição de poemas de Rilke. Lembra-se de um teste que fez sobre o poema "A pantera". É o poema do animal enjaulado. E lembra-se da interpretação que deu para a imagem que entra pelos olhos dentro da pantera e que lhe vem de fora das jaulas: para ela é a imagem da morte que aí se lê. O poema ganha um extraordinário relevo na economia do filme; veremos como num dos momentos fulcrais da história da protagonista lhe vão passar pela retina algumas imagens desencadeadas (ou

guardadas) pelo poema: a pantera na jaula, um quadro de Klimt, uma máscara. Coisas em que se contém a sua vida questionada.

No final de um dos fragmentos de *Água Viva* lê-se o seguinte: "Livro-me da pressão e volto ao tamanho natural. A elasticidade exata. Elasticidade de uma pantera macia" (85) ⁴. E imediatamente a seguir aparece este fragmento, que não podia ser mais adequado ao que temos vindo a dizer:

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o "X" inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror. (85)

É curioso observar-se que neste livro, algumas páginas à frente (91), vai incorporar-se parte da passagem do episódio do tigre que ocorria perto do final de *Uma Aprendizagem [...]* ⁵. Mas em *Água Viva*, muito antes, já havia surgido a pantera, questionando-se com ela a identidade do eu e da escrita:

Tremeluz e é elástico. Como o andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não — porque não quero. Quanto ao imprevisível — a próxima frase me é imprevisível. No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é — é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos. (32)

Começemos por distinguir e sublinhar dois planos na nossa leitura que sintetizam dois eixos determinantes na obra analisada:

a) O que tem a ver com a presença das galinhas no universo clariciano e que se intersecta com o fundamental conceito de devir-animal. Fale-se em particular da devoração da galinha — ver-se-á como em quase

⁴ Veja-se aqui uma ecoante proximidade com a formulação encontrada por Marly de Oliveira num poema e no título de um livro, publicado em 1962, que, como dirá a poetisa, homenageia Clarice: *A suave pantera*.

⁵ Lóri sente-se "como se fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor" (135). É Ulisses que lhe vai arrancar a flecha. Acrescenta-se depois: "E o tigre? Não, certas coisas nem pessoas nem animais podiam agradecer. Então ela, o tigre, dera umas voltas vagarosas em frente ao homem, hesitara, lambeu uma das patas e depois, como não era a palavra ou o grunhido o que tinha importância, afastara-se silenciosamente" (*ibid.*). É justamente esta passagem que vai ser incorporada em *Água Viva*, assim: "E o tigre? Não se pode agradecer. Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das patas e depois, como não é a palavra que tem então importância, afasto-me silenciosamente" (91).

todas as histórias de galinhas ⁶ que ocorrem na obra de Clarice surge a referência a esta espécie de destino sacrificial ⁷.

b) O que destaca as cenas à mesa — uma culminação relativamente ao que está para trás, mas também em relação ao que viria a acontecer dali para a frente: *A Paixão segundo G.H.* e a figura bíblica da ceia que antecede a Paixão.

2. A galinha

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também.

CLARICE LISPECTOR *

A literatura começa com a morte da galinha: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”. Este é o final de um dos mais antologiadados textos de Clarice (“Uma galinha”). Mas mais do que com a

⁶ Em *A Vida Íntima de Laura*, no final, observe-se o assumir da importância dos relatos sobre galinhas: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte”.

⁷ Vd. as inúmeras referências a esse destino que as espera: “Ah, disse Laura, se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!” (VIL).

* “Nossa Truculência”, crônica publicada no *Jornal do Brasil* de 13 de Dezembro de 1969, in *A Descoberta do Mundo*, pp. 386-387. Pode ler-se este mesmo fragmento em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, p. 107, que aparece aqui na ocasionalidade de uma conversa; é curioso observar a mestria do encaixe nas falas das personagens, o que nos permite atentar no processo de colagem particularmente actuante neste livro. Sobre a dimensão ritual da refeição lê-se mais à frente no mesmo romance: “Ele devia ter-se informado antes por telefone, pois aquele dia, era dia de galinha ao molho pardo. Os dois comeram e beberam em silêncio, sem pressa. Estava bom” (114).

morte, na frase emblemática, é com o acto canibal que se instaura algo: isso que pode ser nada ou que pode ser tão vasto como o que é a literatura. Quando, numa entrevista, lhe perguntam se *A Vida Íntima de Laura* também foi escrito para os seus filhos, como acontecera com seus anteriores livros infantis, Clarice responde: “Não. Eu fiz porque galinha sempre me impressionou muito” (cf. entrevista no M.I.S.) e remete para a sua infância, para um tempo em que, de tanto olhar para as galinhas, passara a imitá-las — no comer ou na própria doença que delas tomava conta. No final da resposta, sentencia com o lugar-comum: “A vida de uma galinha é oca... uma galinha é oca!”. Para além do óbvio reenvio ao bicho nos títulos de textos antológicos, outros escritos há onde se pode apontar o que parecerá despercebido.

Fale-se, por exemplo, de um conto de *Felicidade Clandestina* que se inicia como as histórias tradicionalmente começam, procedimento pouco habitual nos textos de Clarice Lispector: “Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos” (155). O conto chama-se: “Uma história de tanto amor”. A menina que possuía duas galinhas, Pedrina e Petronilha, cheira debaixo das suas asas, diagnostica-lhes uma doença de fígado e pede remédio a uma tia. Homens e galinhas não podem ser curados do que são: “tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a da galinha é a de pôr um ovo branco e perfeito) inerentes à própria espécie” (156). Levam a menina a passar o dia fora em casa de um parente. No regresso, Petronilha tinha sido comida ⁸. A capacidade de amar é justificada pelo amor não correspondido que a menina sentia pelas galinhas. Passa a odiar em casa todas as pessoas que tinham

⁸ Refira-se uma situação análoga relatada em crónica sobre uma experiência autobiográfica que foca essa desmesura: “Quando eu era pequena tinha uma gata de espécie vulgar, rajada de vários tons de cinza sabida com aquele senso felino, desconfiado e agressivo que os gatos têm. Minha gata vivia parindo, e cada vez era a mesma tragédia: eu queria ficar com todos os gatinhos e ter uma verdadeira gatária em casa. Ocultando de mim, distribuíam os filhotes não sei para quem. Até que o problema se tornou mais agudo pois eu reclamava demais a ausência dos gatinhos. E então, um dia, enquanto eu estava na escola, deram minha gata. Meu choque foi tamanho que adoeci de cama com febre. Para me consolarem presentearam-me com um gato de pano, o que era para mim irrisório: como é que aquele objeto morto e mole e ‘coisa’ poderia jamais substituir a elasticidade de uma gata viva?” (DM, 517-518). Neste mesmo texto, mais à frente (519), vai apresentar-se uma situação curiosa que tenta reverter os pólos dessa relação: agora a narradora, fazendo parte do mundo dos adultos, tenta compensar, por excesso, as suas crianças: “Quando meus filhos nasceram e cresceram um pouco, demos-lhes um cão enorme e belo [...]. Dei a meus filhos pintinhos amarelos [...]. Dei também dois coelhos, dei patos, dei micos: é que as relações entre homem e bicho são singulares, não substituíveis por nenhuma outra. Ter bicho é uma experiência vital. E a quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio”.

comido (ou gostavam de comer) o seu animal predilecto. Justificação da mãe que não comia galinha: o comer galinha fazia com que os seres se tornassem mais parecidos com aquela. Pedrina adoece e a menina embrulha-a e coloca-a em cima dos tijolos quentes do fogão, apressando-lhe a morte. Já mais crescida teve outra galinha com o nome Eponina. Agora um amor mais directo, menos romântico. Quando a Eponina morreu, a menina achou que era o destino fatal de quem nascia galinha: “As galinhas pareciam ter uma presciência do próprio destino e não aprendiam a amar os donos nem o galo. Uma galinha é sozinha no mundo” (158).

Não esqueceu a lição da mãe sobre os bichos amados e comeu Eponina mais do que os outros, ao molho pardo⁹, numa espécie de ritual pagão. Quando cresce, ser feito para amar, substitui as galinhas pelos homens. O traço mais marcado no conto é o comer-se a galinha no final, justamente como acontecia em “Uma Galinha”. O que há de inesperado no desfecho, sob a forma de paródia aos contos morais, terá decerto a ver com a introjeção do objecto amado, mas também, e nisso mesmo, com uma radical afirmação das linhas de fuga. Ou seja, uma absoluta desterritorialização, onde se instauram as realidades radicais, como afirmam Deleuze e Guattari sobre o universo de Kafka: “Ao inumano das ‘forças diabólicas’ corresponde o sub-humano de um devir-animal: devir coleóptero, devir cão, devir macaco, ‘passar primeiro a cabeça dando cambalhotas’, de preferência abaixar a cabeça e permanecer burocrata, inspector ou juiz e réu. Aí ainda não há crianças que não construam ou não experimentem essas linhas de fuga, esses devir-animais. E o animal como devir, nada tem a ver com um substituto do pai, nem com um arquétipo. Pois o pai, enquanto judeu que deixa o campo para se estabelecer na cidade, está sem dúvida preso de um movimento de desterritorialização real; não cessa, porém, de se reterritorializar, em sua família, em seu comércio, no sistema das suas submissões e das suas autoridades. Quanto aos arquétipos, são procedimentos de reterritorialização espiritual. Os devires-animais são precisamente o contrário: são desterritorializações absolutas, pelo menos em princípio, que se afundam no mundo desértico investido por Kafka” (Deleuze e Guattari, 1989b: 23).

⁹ Sobre a galinha ao molho pardo e sobre os vestígios do ritual canibalesco, que esse prato conserva, veja-se a proximidade deste texto com a crónica do *Jornal do Brasil* (de 13 de Dezembro de 1969) coligida em *A Descoberta do Mundo*, e ainda com o que se lê em *A Vida Íntima de Laura*: “Existe um modo de comer galinha que se chama ‘galinha ao molho pardo’. Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é. / A gente come com arroz bem branco e bem solto. [...] É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona. / Eu só queria saber o seguinte: há quanto tempo existe galinha na terra? Você que me responda porque eu não sei”.

Matar a galinha acolhida e amada e depois comê-la é um modo de participar dela, devendo-se animal, e um modo de, ao mesmo tempo, activar um movimento desterritorializador que instaura o gesto literário. Para isso contribui, sem dúvida, a paródia face os ritos sacrais.

A situação que se descreve no início (segundo parágrafo) de *Perto do Coração Selvagem* — o papel que é reservado à galinha, o destino de ser comida sem que o saiba — é um traço fundamental que recorrerá igualmente como motivo central em outros textos e que encontra o lugar de referência cristalizadora no já citado “Uma Galinha”¹⁰. A relação com as galinhas, que aparecem no início de *Perto do Coração Selvagem*, irá encontrar neste romance outros desenvolvimentos significativos. No capítulo terceiro da primeira parte, quando do episódio da visita do amigo do pai, a cena focaliza sobre a mesa uma galinha nua e amarela. Joana, antes de adormecer, tem um pensamento que pode ser interpretado como uma reposição do objecto manducado: mal acordasse no dia seguinte a primeira coisa a fazer seria “espiar o quintal do vizinho, ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada” (35). No final da sequência repete-se o desejo de “ver as galinhas vivas” (37). As galinhas próximas são do vizinho, como é também no quintal do vizinho que elas são vistas no início do romance. Jamais se pode instaurar a reterritorialização. Como nas caixas chinesas, mas o que também é próprio do raciocínio infantil, as galinhas comem minhocas que são mais pequenas do que elas, e os grandes comem galinhas, também mais pequenas do que eles. Subjaz a lógica da devoração — o mundo como um lugar em que todos se comem uns aos outros. Uma verdade introjectada que fará descobrir as linhas de fuga. O galinheiro representa o espaço-mundo do refúgio produtivo construído pelas linhas proliferantes da imaginação infantil¹¹. No final do capítulo intitulado “... A tia ...”, capítulo em que Joana vai viver para a casa estranha, a menina pensa no galinheiro deserto como espaço ideal para brincar. Numa casa que não lhe é propícia, assinala-se a ausência das galinhas:

Depois brincaria no quintal, onde havia paus e garrafas. Mas sobretudo aquele galinheiro velho sem galinhas. O cheiro era de cal e de porcarias e de coisa

¹⁰ As histórias de galinhas assentam, quase todas, na ideia da morte e da devoração. São quase sempre as artimanhas à volta da fuga da morte (para não se ser comido), e a própria devoração consumada, que sustentam as tramas dessas histórias. “Mas ninguém tem intenção de matá-la porque ela é a galinha que bota mais ovos em todo o galinheiro e mesmo nos das vizinhanças”, lê-se em *A Vida Íntima de Laura*.

¹¹ Ficcionaliza-se recorrentemente a situação do excessivo apreço das crianças pelos animais e a incompreensão da parte dos adultos face a esse excesso. Com muita frequência deparamos com dois mundos em presença e quase sempre para o mundo dos adultos é insustentável a atitude de salvadoras do mundo que as crianças pretendem ser.

secundo. Mas podia-se ficar lá dentro sentada, bem junto do chão, vendo a terra. A terra formada de tantos pedaços que doía a cabeça de uma pessoa pensar em quantos. O galinheiro tinha grades e tudo, seria a casa dela. (51)

Em relação ao intencional desejo de substituição dos espaços (o galinheiro seria a sua casa), sublinhe-se a importância do processo de transfêrências. A falta de afecto que a nova casa representa vai ser compensada por um *ersatz* encontrado numa casa miniaturizada, um lugar que, embora vazio, já fora satisfatoriamente ocupado. Não se tratará, no entanto, de recuperar (reterritorializar) um lugar anterior, mas, pelo contrário, de instaurar outro a partir do lugar desterritorializado, mas cúmplice (a casa dos animais). No início deste livro vamos encontrar uma imagem que configura um trânsito de deslocções desterritorializadoras onde, ao mesmo tempo, emblematicamente se concentra a intensidade de duas figuras determinantes: a devoração e a máquina de escrever. Diz-se que a “boca da máquina fechara como uma boca de velha” (24).

3. Cenas à mesa, canibalismos e outras devorações

Minha gula pelo mundo: eu quis comer o mundo, e a fome com que nasci pelo leite, essa fome quis se estender pelo mundo, e o mundo não se queria comível. Ele se queria comível, sim, mas para isso exigia que eu fosse comê-lo com a humildade com que ele se dava. Mas a fome violenta é exigente e orgulhosa, e quando se vai com orgulho e exigência o mundo se transmuta em duro aos dentes e à alma. O mundo só se dá para os simples, e eu fui comê-lo com o meu poder e já com esta cólera que hoje me resume. E quando o pão se virou em pedra e ouro aos meus dentes, eu fingi por orgulho que não doía, eu pensava que fingir força era o caminho da própria força. Eu pensava que a força é o material de que o mundo é feito, e era com o mesmo material que eu iria a ele. E depois foi quando o amor pelo mundo me tomou: e isso já não era a fome pequena, era a fome ampliada. Era a grande alegria de viver — e eu pensava que esta, sim, é livre.

CLARICE LISPECTOR

Há um momento decisivo em *A Paixão segundo G.H.*, quer do ponto de vista da história quer do ponto de vista do discurso: o momento em que a protagonista, G.H., engole a massa branca da barata morta. Parece terminar aqui o que a história tem para contar. Tudo existiria em função deste

encontro — um clímax, um fim. Tudo teria sido dito e tudo passaria a ser dito para justificar o acto. A dimensão ritual é por demais evidente e suscita a decifração. É através do plasma engolido que a personagem devém animal ou incorpora o que da animalidade (o não-humano) é equivalente ao não racional, ao que salva e que pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita. A vida é o nome que a personagem dá a essa “matéria-prima e plasma seco”. Desde o primeiro encontro, no âmbito daquilo que se pode designar por “espaço da visão”, que se antevê a profundidade do gesto. No início do sétimo capítulo, G.H., enquanto recua, cai dentro de uma “lama ainda úmida e viva [...] onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de [sua] identidade” (61). Mais tarde, podemos encontrar afirmações de uma extraordinária amplitude, como por exemplo no capítulo 20: “— Então — então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida”.

A voracidade, que aparece sob diversas formas (desejo de devorar as coisas, os seres, o mundo), também atinge os livros — supomo-los metonímicos em relação ao mundo, ou metáforas dele. Os termos exactos deste modo de devoração surgem no conto “Felicidade Clandestina” (do livro com título homónimo). A menina gorda tinha o que não tinham as outras, as magras, “possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria” (15). A gorda chupava rebuçados. A magra, que protagoniza e controla o ponto de vista da narração, tinha “ânsia de ler” (*ibid.*). O objecto é acenado ao desejo voraz e descreve-se a cena no tom de uma singular enunciação (anunciação) do apetite, estímulo tão poderoso quanto o do desejo sexual: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (16). O aumento do apetite acentua a inacessibilidade do objecto desejado: “e completamente acima de minhas posses” (*ibid.*), ao que se seguem as oposições do vazio e do pleno. No fim, o triunfo da posse — o pleno — como se de posse sexual se tratasse: “Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. // Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (18).

No plano das devorações, as cenas à mesa permitem tratar uma das mais importantes tensões dialécticas presentes na obra de Clarice, conjugadas num mesmo signo: a natureza e a convenção, o instintivo e o racionalmente imposto. De um lado, o instinto de devoração, que se consubstancia na voracidade, do outro, a regra, a conveniência.

Entre as mais interessantes cenas à mesa recorde-se, em *O Lustre*, a longa sequência que poderia ser destacada do romance e autonomizada com um título como, por exemplo, “O jantar”. Trata-se de um excelente quadro centrado no ponto de vista de Virgínia e que, dando uma mostra da sua expectativa em relação a um acontecimento social, que é o jantar, comporta também a denúncia das capas, do verniz que a todo o momento pode estalar.

Coincidindo aqui com a focalização do narrador, a visão da personagem aproxima-se do que se pode ler em certos textos cronísticos da autora como a "Crônica social": "Reunião é uma reunião em torno de uma gafe que não é cometida? A tensão da perfeição crescendo, a pele do tambor esticando-se. Risco excitante. Para cada um, a gafe que não é cometida? Que gafe, afinal? Eu. Cada um é a própria gafe muda" (PNE, 97). Essa visão da personagem também não está longe do curioso fragmento em francês que podemos ler no mesmo volume e que recebe este título: "A arte de não ser voraz": "— Moi, madame, j'aime manger juste avant la faim. Ça fait plus distingué" (94). O conteúdo ilumina-se com a leitura do título e a interpretação do texto prossegue na direção que temos vindo a apontar: a denúncia da artificialidade das conveniências.

Voltando a *O Lustre*, leiam-se as páginas em que o exemplo da *gafe que não é cometida* aparece traduzido numa ervilha que salta de um prato e que fica na mesa entre dois convidados (109). Como nas crônicas, também aqui o texto pressupõe um elevado potencial irónico: "Tudo realmente deslizava bem, o jantar era um sucesso" (110); "só aquela plenitude que mais um momento e seria incômoda", "só o leve aturdimento gentil, gentil, gentil" (*ibid.*).

Desde o início do romance, ao pretender-se retratar um determinado universo "familiar" onde se integram os dois irmãos protagonistas dos eventos, vamos encontrar bastantes momentos centrados nas refeições (*cf.* pp. 16 a 22). Antes, porém, impõe-se uma descrição da sala de jantar que é uma descrição em torno do vazio (13-14). Sobre esses momentos, ao lermos com atenção o texto, ficamos com a sensação de que não se sai da mesa (20-21). Os pensamentos vão circulando, as pessoas vão chegando e reunindo-se à volta da mesa como é hábito acontecer com as famílias: os pensamentos em redor da mesa, as personagens em pensamentos soltos em redor da mesa. O ponto de vista de Virgínia, que vê os outros e os vai analisando, parece contagiar esses seres que também surgem alheados, distantes: "Sim, a mãe não comia muito mas seu modo abandonado de estar à mesa dava a impressão de que chafurdava na comida" (20). Outra contaminação: a sensação de vazio alastrando-se do espaço físico do casarão à atmosfera que envolve os dias que aí decorrem: "Os dias na Granja Quieta respiravam largos e vazios como o casarão" (21). O que era algum alvoroço em torno da mesa com a chegada de visitas (21-22), após a partida destas, depressa se volve na habitual solidão da mesa: "O pai retomava sua solidão sem tristeza, empurrava a toalha e os talheres, aproximava um candeeiro, lia o jornal e jamais abria o livro" (22).

Nos primeiros livros (*Perto do Coração Selvagem*, *O Lustre*, *A Cidade Sitiada*) as personagens reunidas à volta da mesa, em cenas de aparente convívio, estão sós e permanecem irremediavelmente sós nessas mesas onde se sentam para em conjunto comer. Por isso se instaura um ponto de vista dominante ao arrepio do pacto convival (quer este seja familiar ou de ordem estritamente social). Em *A Maçã no Escuro* e em *A Paixão segundo*

G.H., livros em que a diversos níveis se processa um amadurecimento, manifesta-se um radicalismo que investe no sentido figurativo do itinerário dos protagonistas. Os itinerários exigem das personagens o despojamento e a atitude mais radicalmente solitária.

Veja-se o conto "O jantar" (em *Laços de Família*) que acentua esses traços; o texto foca uma cena prandial que põe em evidência a figura do comedor solitário:

Vem a sobremesa, um creme derretido, e eu me surpreendo pela decadência da escolha. Ele come devagar, tira uma colherada e espia o líquido pastoso escorrer. Ingere tudo, porém faz uma careta e, crescido, alimentado, afasta o prato. Então, já sem fome, o grande cavalo apóia a cabeça na mão. O primeiro sinal mais claro aparece. O velho comedor de crianças pensa nas suas profundezas. Com palidez vejo-o levar o guardanapo à boca. Imagino ouvir um soluço. Ambos permanecemos em silêncio no centro do salão. Talvez ele tivesse comido depressa demais. Porque, apesar de tudo, não perdeste a fome, hein!, instigava-o eu com ironia, cólera e exaustão. Mas ele se desmoronava a olhos vistos. (101)

O quadro apresentado marca claramente o ponto de vista do *voyeur*, ponto de vista do narrador coincidindo com o olhar da personagem que observa e frui a cena. A intercalação de planos assinala a focagem do mesmo acto: o jantar, tanto o do narrador como o da personagem descrita. Tal como em outros textos, mais do que o convívio, a refeição sublinha antes o vazio, a ausência. As oposições resultantes dos confrontos que o texto põe em evidência (força vs. fraqueza, devoração vs. interrupção), como acontece também no conto do mesmo livro "Feliz aniversário", são reconduzidas à oposição maior de dois traços, inevitável regresso ao debate gerado no interior de cada ser, a luta entre vida e morte.

O conto "Feliz aniversário", desmontando a questão das aparências, das máscaras, e do que um acto social tem de falso, gira à volta de um acontecimento familiar ritualizado: a celebração do aniversário de um dos seus membros. Trata-se, com certeza, de um texto paradigmático, na medida em que, centrando-se na focagem da mesa, resume o espírito dos contos do livro onde se integra. Por isso mesmo Roberto Corrêa dos Santos diz que o texto esboça bem "a lógica dos contos constantes do livro *Laços de Família*. Os 'laços', de família, constituem-se ao mesmo tempo em proximidade, distância, dilaceramento e prisão" (Santos, 1987: 58). A partir da leitura do conto, e da análise de Roberto Corrêa dos Santos, pode destacar-se o ruído, o grande ruído social da sala, por oposição ao silêncio. Desmascara-se a situação do verniz das conveniências (encenadas ou ocultadas sob muitas e diversas capas) dentro do próprio núcleo familiar. A oposição aparência vs. essência vai sustentar todas as denúncias implicadas no texto: denúncias que têm por função relevar a outra oposição que atrás referimos e que aparece no final mais ou menos explícita, mas que está implícita em todo o conto.

Sobre os pólos da oposição vida/morte, e sobre a tensão que neles se estabelece, é implacável o modo pelo qual o narrador de *A Hora da Estrela* dá a conhecer a morte de Macabéa: as imagens violentas de um animal que devora outro. A morte que devora a vida ou, como explica o narrador, a vida que come a vida: “E então — então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida” (104).

Existe na obra de Clarice um pequeno texto explicitamente centrado na mesa, texto sobre a refeição e sobre as suas implicações rituais. Desde as primeiras linhas uma indicação: “Era sábado e estávamos convidados para o almoço de obrigação” (*LE*, 27). Se é assim que começa o conto “A repartição dos pães”, tudo o que se vai dizer a seguir é para fazer explodir a ideia de obrigação e para acolher a de posse, de desejo. Não é este o almoço que se deseja voraz, pleno, total: “Mas cada um de nós gostava demais de sábado para gastá-lo com quem não queríamos. Cada um fora alguma vez feliz e ficara com a marca do desejo. Eu, eu queria tudo. E nós ali presos, como se nosso trem tivesse descarrilado e fôssemos obrigados a pousar entre estranhos” (*ibid.*). Para traduzir a contrariedade impõe-se a imagem do comboio descarrilado. Se o descarrilamento já por si constitui uma das mais justas adequações à tradução de um estado forçado (sai-se da linha e não se pode prosseguir), aqui o que a imagem pretende enfatizar é a situação da convivialidade imposta — os convivas encontram-se “presos”, “obrigados a pousar entre estranhos”.

Um aspecto relevante e que poderá constituir uma pista para desenvolver na sequência do que se tem vindo a observar é o facto de habitualmente as refeições surgirem na literatura a dar forma a grandes cenários conviviais e de, muitas das vezes, a partir deles (por exemplo no Realismo e Naturalismo), se pretender pôr a descoberto uma série de mazelas de que enferma a sociedade em questão. Recorde-se a frequência com que os discursos satíricos retomam quadros centrados nas mesas e nas palavras pronunciadas à sua volta ¹², e lembre-se, a propósito, como a própria etimologia

¹² Uma interessante apresentação histórico-literária deste motivo pode encontrar-se no livro de Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table a la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987. Veja-se também o volume dirigido por Françoise Thelamon, *La sociabilité à la table. Commensalité et convivialité à travers les ages*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1992; aqui se compilam as actas do colóquio que decorreu em Rouen (de 14 a 17 de Novembro de 1990) sobre o tema “A table... de l'Antiquité à l'an 2000”. E ainda o capítulo que Manuel dos Santos Alves dedica ao simpósio na sua tese *Eça de Queirós. Sob o signo de Mnemósine: intertexto, interdiscurso, dialogismo (de Tróia ao Lácio)*, Braga, Universidade do Minho, 1992, vol. II, pp. 903- 1073 (“O simpósio: do texto da culinária à culinária do texto”).

latina do termo *sátira* surge associada ao domínio gastronómico — um prato “saturado”, isto é, constituído por elementos muito diversos. Em certos textos de Clarice pode parecer que há acima de tudo uma intenção que pretende a denúncia de situações que, quer a nível social quer familiar, aparecem ao ponto de vista do narrador como sufocadoras, denúncia que encaixaria no quadro de uma forte tradição literária, predominantemente crítica, associada à mesa, às refeições e às palavras, que de Platão a Plutarco, passando por Rabelais, vem até aos nossos dias. No entanto, o que prevalece é, mesmo no desfechar dessas setas virulentas, um olhar que se dirige a uma reflexão centrada em questões de um maior alcance ontológico (ou metafísico). É o que acontece por exemplo em “Feliz Aniversário” ou em “O Jantar”, onde se dilui a oposição entre os modos “superiores” de contar (tragédia, por exemplo) e os “inferiores” (o cómico, como forma de rebaixamento). Destaque-se uma passagem de “Feliz Aniversário”:

Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada, todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação, cada um para a sua pazinha.

Em breve as fatias eram distribuídas pelos pratinhos, num silêncio cheio de rebuliço. As crianças pequenas, com a boca escondida pela mesa e os olhos ao nível desta, acompanhavam a distribuição com muda intensidade. As passas rolavam do bolo entre farelos secos. As crianças angustiadas viam se desperdiçarem as passas, acompanhavam atentas a queda.

E quando foram ver, não é que a aniversariante já estava devorando o seu último bocado?

E por assim dizer a festa estava terminada. (77)

A cena insinua o grande tema que, por debaixo do que é mais visível, vai corroendo e mostrando que a evidência do burburinho e do jogo social tem por detrás uma intensidade fatal: a morte. Só que, e isto é o que de mais interessante se vislumbra, o conto mostra-nos um jogo de reversibilidades. A octogenária senhora parece ser vista pelos convivas da família mais como a presença da própria morte do que como fonte de vida. A inversão perturbante começa por se perceber nos gestos bruscos e inesperados da velha quando todos se preparavam para a enterrar. Há uma imagem extraordinária que decorre da sobreposição de planos: a pá do bolo como a pá que deita terra para a cova; o desmoronar do bolo equivaleria ao tapar o buraco da cova. Para suprir o paradoxo, que faz equivaler dois estados aparentemente tão dissemelhantes, surge, a reforçar a ideia, a visualização da queda das passas entre farelos secos observada pelo olhar das crianças: como se fora a queda de pedaços de terra esfarelado-se, não deixará de assim pensar o leitor. E a vida crescendo, engrandecendo-se na cúmplice aliança de um subterrâneo silêncio avassalador. Roberto Corrêa dos Santos (1987) assinalou esse elo que une a velha, “mãe de todos”, ao neto predilecto, Rodrigo.

Falemos de um nome indagado no lado do silêncio revelador de vida, por oposição aos ruídos que a assediam, vindos do lado da morte.

Exemplos da incomunicabilidade centrada nas cenas à mesa podem encontrar-se em muitos outros textos. Lembremos, em *A Cidade Sitiada*, Lucrécia com a mãe à mesa e Lucrécia com o marido; deste diz-se mesmo ser “incomunicável” (121). Em relação a esta “cena” (Lucrécia e o marido), o leitor a dada altura sentirá alguma dificuldade em perceber que é à mesa que ela decorre. Isto porque, apesar de terem sido fornecidos os indicadores devidos que nos situavam no espaço da sala de jantar e no tempo da refeição da noite, o que se segue é um quadro onde prevalece a digressão de pendor abstracto: as frases ecoam pairantes, soltas e diversificadas, no meio de uma “conversa superior” que se vai desenrolado entre o casal (*vd.* a ironia nos termos em que é referida a “conversa”). Temos a dado momento subtis indicadores sobre o espaço onde decorrem as falas. É através de pequenos, quase imperceptíveis gestos que o leitor percebe que é ainda à mesa que a cena decorre. É uma prega da toalha que quase distraidamente se alisa na mão da protagonista, ou uma ponta da toalha que essa mesma mão enrola, o que sinaliza o espaço — ainda não se mudou de “cenário”:

Certo cansaço tomou-a mesmo, ela quase deslizava para uma sinceridade que tornaria insuportável a conversa superior de ambos. Fixava a toalha da mesa, alisava uma prega [...]. Desejava que o marido se interrompesse porém Mateus agora irreprimível prosseguia explicando seu caráter, seus princípios morais e qual o seu modo de tratar as mulheres — embora tudo isso não o revelasse em nenhum momento. Ela enrolava a ponta da toalha, sonhadora. (120)

Uma das modulações em torno da devoração é a que desenvolve o tópico da metáfora erótica. A isotopia da comida e do acto de comer, em muitos dos textos de *A Via Crucis do Corpo*, dá conta do preenchimento do trânsito mais previsível da metáfora, a que não é alheia a intenção (o programa) que esteve na origem da feitura do livro encomendado (um livro de histórias eróticas). Sobre Miss Algrave, no conto que recebe o seu nome, antes do acontecimento que irá conduzir à transformação da personagem, recorde-se a alusão ao tópico do gesto pecaminoso (comer carne) que se encontra no oposto da caracterização e da situação protagonizada pela personagem: “Nesse dia tinha feito suas compras de comida: legumes e frutas. Porque comer carne ela considerava pecado” (25). O tópico do perfil de mentalidade vitoriana (a personagem é uma miss inglesa puritana) associa-se a outro tópico — o das restrições alimentares que, em diversas expressões culturais, tradicionalmente têm a ver com interdições de ordem religiosa, como é o caso do jejum e das abstinências. Quando da transformação, e mesmo depois, o narrador serve-se dos elementos que faziam parte da caracterização do universo de Miss Algrave (os elementos de inspiração religiosa) mas, invertendo a situação, apropria-se deles para destacar

uma nova situação da personagem: “Deus iluminava seu corpo. // Mas, como uma baronesa von Blich, nostálgicamente recostada no dossel de cetim de seu leito, fingiu tocar a campainha para chamar o mordomo que lhe traria café quente, forte, forte” (31). Mais à frente, no consumo da carne sangrenta e do vinho tinto, depara-se com uma apropriação invertida dos símbolos da comunhão com o sagrado: “Então, no domingo, na hora do almoço, comi *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho tinto italiano” (*ibid.*).

Eliane Mendonça, num estudo centrado no conto “O Búfalo”, sustenta, na esteira de Jung (o método de análise escolhido, por oposição à perspectiva freudiana, segundo a estudiosa menos adequada ao conhecimento do universo da autora de *Laços de Família*), que não é a sexualidade que ocupa o papel mais importante nos textos de Clarice Lispector. Facilmente se pode discordar deste ponto de vista, pois que as leituras freudianas não pressupõem um centramento na explicitação do sexo tematizado; além de que em Clarice há este livro (*A Via Crucis do Corpo*) que gira em torno da temática sexual e que não é tratado por Eliane Mendonça. Estamos face a uma posição demasiadamente colada à proposta metodológica que lhe serve de ponto de partida e que faz com que apareçam como destituídas de rigorismo legitimador afirmações como a seguinte: “A sexualidade só interessa enquanto [...] mítica reformulação da androginia primordial de uma primitiva paisagem existente *in illo tempore*” (Mendonça, 1990: 4). Pelo contrário, a sexualidade está implicada nas menos explícitas modulações do par devorador-devorado onde perversamente “trabalham” as pulsões de *eros* e *thanatos*.

A voracidade cumpre muitas vezes uma função tópica: a sofreguidão como forma de superar os vazios. Veja-se o caso de Virgínia que, após a discussão com as primas, passa a noite a arrumar as malas e, quando de manhã sai, depois de procurar um táxi, a primeira coisa que faz é entrar numa leitaria: “pediu café, leite, biscoitos, bolos, comia sôfrega e sensível como depois de um castigo, comia e sofria parando a instantes para conter uma espécie de dor que lhe subia do corpo até a garganta e que ela disfarçava com um sorriso, os olhos ardendo sombrios” (149).

O motivo da devoração encontra uma das suas mais banalizadas actualizações no desenvolvimento da sua expressão erótica e sexual. No conto “Ele me bebeu”, em *A Via Crucis do Corpo*, a história de Serjoca, o maquilhador de mulheres, amigo de Aurélia Nascimento, é uma história de ciúmes. Um terceiro elemento, o industrial Affonso de Carvalho, introduz-se entre essa amizade e começa por se interessar pela mulher que “era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante” (59), mas passa a interessar-se depois por Serjoca que “também era bonito” (59) e eloquente — “ficou espantado com a eloquência do rapaz bonito” (62). Sentindo-se rejeitada, Aurélia insta uma “maquilagem urgente” (62). Começa aí a conscienciali-

zar-se da anulação da sua identidade: “Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto. // A impressão era de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena” (*ibid.*). Lembre-se o procedimento levado a cabo nos auto-retratos de Francis Bacon e em outros retratos executados pelo pintor; um processo que parte, por exemplo, do trabalho feito “em cima” da fotografia tipo passe a qual devém na pintura um retrato deformado, uma “cara só de carne”. “Pedi licença e fui ao banheiro para se olhar no espelho: Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. Mesmo os ossos — e tinha uma ossatura espetacular — mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir” (62).

Importa relevar o facto de ser um maquilhador a personagem da história que opera a transformação do outro, isto é, que o vai “beber”¹³. A capacidade que o maquilhador, como modelador de belezas, tem de interferir na identidade assimila algo do lugar do escultor, aquele que exemplarmente, montando e desmontando, fazendo, desfazendo e refazendo, dá forma a uma qualquer obra. O escritor é aquele que, como o escultor, trabalha as matérias dando-lhes formas, transformando-as. A escrita de Clarice assimila, contudo, outras referências para além dos modelos nobres (a escultura é um exemplo, entre os exemplos, do que resiste, fixa, eterniza). A figura do maquilhador ajuda a ver a integração que a escrita clariciana produz do que é mais frágil, do que, em processo, incorpora o precário, a máscara passível de a todo o momento ser apagada ou refeita:

Aurélia disse que não podia ir, estava cansada. Era mentira: não ia porque não tinha cara para mostrar.

Chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? a sua individualidade?

Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada. (62-63)

¹³ Este texto pode ser lido ao lado do conto “Os sudários de Verónica”, de Michel Tournier, incluído em *O Galo do Mato*. Aqui é a fotografia que faz desaparecer o corpo. Num papel semelhante ao de Aurélia, encontramos Heitor que a dado momento escreve uma carta a Verónica (esta irá expor um trabalho intitulado “dermografias”), onde se lê: “Quanto a mim vou tentar repousar, ou seja: vou procurar refazer um rosto e um corpo depois do terrível saque a que você me submeteu. Não julgue que lhe quero mal. Pelo contrário: quero-lhe muito, em troca do amor à sua maneira que me dedicou, um amor devorante” (Michel Tournier, *O Galo do Mato*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, p. 114).

Ver-se-á, no entanto, como as modulações do motivo da voracidade podem assumir feições radicalmente diferenciadas. Talvez por isso apareça tão marcada a alteração de valores e verdades sedimentados, como quando em *A Maçã no Escuro* se vem inverter o que é suposto ser aceite e não passível de dúvidas. Deparamos com um curioso efeito quiasmático ou de espelhamento silogístico: chora-se porque não se tem fome, porque se tem fome está-se alegre. No início da segunda parte, Martim tem um momento de exaltação. Como sempre, há um pressentimento ou uma espécie de embriaguez, de incompreensão iluminadora, que nos aproxima das epifanias. A personagem está excitada e agita-se “de um lado para o outro dentro da pequenez do depósito” (117); só depois pára e se senta então no bordo da cama, “a cabeça feliz entre as mãos” (*ibid.*). Acrescenta a voz narradora: “Não sabia por onde começar a pensar”. O que é singular no romance, como aliás no resto da obra de Clarice, é este propósito de racionalizar o que foi ganho pela intuição (ou que se vai formando no seio da intuição). Como resultado desse processo, chama a atenção, justamente, a reversão de uma ideia recebida, de uma lógica da ordem natural das coisas:

Sentado na cama, com a cabeça entre as mãos, Martim fechou os olhos rindo muito emocionado. Era a alegria. Sua alegria vinha de que ele estava com fome, e quando um homem tem fome ele se alegra. Afinal uma pessoa se mede pela sua fome — não existe outro modo de se calcular. E a verdade é que na encosta a grande carência lhe renascera. Era estranho que ele não tivesse comida mas que se rejubilasse com a fome. Com o coração batendo de grande fome, Martim se deitou. Ouvia seu coração pedir, e riu alto, bestial desamparado. (118)

Esta reflexão é introduzida por uma lembrança (analepse) de um diálogo com o filho, súbita recordação a justificar a reflexão da personagem em torno da cena da refeição familiar e da história de um desencontro desencadeado pelo choro. O pai vai buscar no difícil sentido da perturbante verdade da criança, que chora porque não tem fome, a razão para o seu sentir.

O radicalismo diferenciador à volta do motivo da voracidade e da devoração implica um mergulho em direcção às regiões mais extremadas — como acontece em *A Paixão [...]* com a proclamada autodevoração:

A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma. Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. Eu era agora pior do que eu mesma! (131)

Lembremos um filme rodado a partir de texto de Tennessee Williams: *Suddenly last summer* (Mankiewicz, 1959). Subtilmente a antropofagia vai-se insinuando como um dos motivos dominantes: projectando o seu poder

devorador umas sobre as outras, as personagens acabam por se autodevorar. Tocam-se os extremos numa violência que une perda e devoração?

- *Como se chama uma mulher que perde o marido?*
- *Viúva.*
- *Como se chama uma mulher que perde o pai?*
- *Órfã.*
- *Como se chama uma mulher que perde o único filho?*
- *Nada.*

De um excesso de vazio é que surge a autodevoração. Alegoricamente a mãe de Sebastian vai falar das tartarugas que têm que fugir para não serem apanhadas, e ela mesma, a devoradora, que se autodevora na projecção de um filho “perdido”, mostra como se vazam por amor os excessos uns nos outros.

Veremos em Clarice Lispector como a devoração é também essa forma de violência exercida sobre os seres de alma desprotegida. No início do conto “A solução” de *A Legião Estrangeira*, ao caracterizar-se uma das personagens, sublinha-se um traço: a voracidade. Esse sublinhar revela uma das interpretações que mais imediatamente os textos claricianos suscitam: a avidez por comida equiparando-se à avidez pelo mundo: “Havia no rosto de Almira uma avidez que nunca lhe ocorrera disfarçar: a mesma que tinha por comida, seu contato mais direto com o mundo. [...] Almira tinha o rosto muito largo, amarelado e brilhante: com ela o baton não durava nos lábios, ela era das que comem o baton sem querer” (71). A natureza das personagens (apresentadas segundo as características físicas) passa a ocupar um espaço determinante a partir de um sistema de oposições claramente demarcado: a sistemática referência à gorda e à magra. O enfoque é semelhante ao que lemos em “Felicidade Clandestina”. Dentre as muitas manifestações de devoração assinala-se, ao nível das relações humanas, a tendência para absorver, esgotar um ser. É de devoração que se trata quando, num conto como “A solução”, a amizade sôfrega de Almira esgota a paciência de Alice. A gorda devora a magra com os seus excessos: “Saíam do escritório à mesma hora e esperavam condução na mesma fila. Almira sempre pajeando Alice” (*ibid.*). Porque a adulação se sobrepõe à admiração, dos desvelos de Almira resultará um contraproducente efeito de ruptura. Diga-se efeito autofágico, justamente porque do excesso decorre uma impossibilidade, por ser impraticável o estado da imoderada entrega (onde se implica a devoração). É o que se depreende igualmente da leitura do conto “Uma amizade sincera”, onde a doação ilimitada não pode durar muito tempo. Se pensarmos numa poética dos objectos (leitura fenomenológica) em que estes, com frequência, surgem associados a momentos epifânicos ou a outros momentos de ruptura, desfechos inesperados nos quais se concentra grande impacto narrativo, veremos que em “A solução” o cho-

colate é o elemento-chave. Elemento que vem traduzir uma compensação, como aliás, em geral, é topicamente entrevisto:

Com todo aquele corpanzil, podia perder uma noite de sono por ter dito uma palavra menos bem dita. E um pedaço de chocolate podia de repente ficar-lhe amargo na boca ao pensamento de que fora injusta. O que nunca lhe faltava era chocolate na bolsa, e sustos pelo que pudesse ter feito. Não por bondade. Eram talvez nervos frouxos num corpo frouxo. (72)

A presença deste elemento, por conseguinte, constitui na sequência narrativa um factor subsidiário, aparentemente de pouca relevância. Até que no final do texto, por contraposição às várias versões que tentaram explicar o caso ocorrido com Almira, lemos a interpretação do narrador, uma interpretação feita a partir da aproximação (não de todo inesperada) com um animal: “Ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas extremamente sensíveis, mesmo nas grossas patas” (73). A alusão aos elefantes é expandida e explicada. Almira na prisão faz graças para as companheiras e dá-se bem com as guardiãs, pois são estas “que vez por outra lhe arranjavam uma barra de chocolate. Exatamente como para um elefante no circo” (*ibid.*).

Em *A Paixão segundo G.H.*, no próprio acto de reflectir sobre o que se conta (a violência da manducação), se encontraria um dos caminhos desveladores para o trabalho de escrita que aí é figurado. Olga de Sá, em *A Travessia do Oposto*, apresenta algumas vias interpretativas que podem funcionar como ponto de partida para a leitura que temos vindo a construir: “A paixão de G.H. é o sofrimento para chegar à própria identidade a ser alcançada com a despersonalização e a mudez; a paixão segundo G.H. é o sofrimento de narrar esta experiência, que, passando pela manducação da barata, atinge a própria natureza do ser que faz linguagem: o escritor” (Sá, 1984: 64).

A avidez pelo mundo atrás referida leva-nos até alguns momentos decisivos e a estabelecer e a interrogar conexões. Haverá alguma homologia entre a atitude da personagem que no início se senta à mesa para tomar o café da manhã e que no final ingere a massa branca da barata em *A Paixão segundo G.H.*? Não se poderá dizer que a frase de *A Hora da Estrela*: “comer a hóstia será sentir o inosso do mundo e banhar-se no não” (36) constitui uma evidente interpretação, espécie de síntese, do “projecto” que se desenvolvia no livro *A Paixão segundo G.H.*? Entrar em contacto com o mundo — será esse o significado do gesto antropocosmofágico repetido em sensações e em alusões que se reportam ao “crime” canibal: o lugar de uma paradoxal comunhão com um lado animal, afinal profundamente humano, que, quase sempre, nos é censurado ou que nos provoca um implacável sentimento de autocensura. Ao comer, Macabéa sente um enjoo que lhe chega por via de uma memória do passado. Soube que em pequena comera gato.

frito — “parecia-lhe que havia cometido um crime e que comera um anjo frito” (HE, 55). Por essa estranha devoração como que se assimila a região impenetrável e misteriosa do mundo (fantasia, sonho, lenda, etc.), a matéria de que serão feitos os anjos (cf. Goldwin, 1993: 7). Podem paradoxalmente ser os anjos a matéria da fantasia, do sonho animal do mundo? A partir daqui abrir-se-iam intermináveis interrogações em torno da devoração do mundo, se se entender o mundo como metáfora da escrita, e que vão ter à leitura de uma escrita que se alimentaria da apropriação de si mesma. Convém lembrar que a terra devoradora configura ainda um *topos* enraizado no imaginário colectivo, e que esclarece algumas das interrogações colocadas, o sentido que apresenta a terra como a origem de todas as coisas (terra-mãe) e o receptáculo dessas mesmas coisas. Ela é a devoradora primordial, aquela que devora para tornar a gerar.

Voltemos ainda ao livro *A Maçã no Escuro* e à comparência das alusões à devoração para mostrar como o seu mais expressivo recorte sublinha os contornos animais e eleva particularmente uma concreta figura animal. A caminho do final do romance aparece assim assumida a figura: “Sentada na cama matara mais do que poderia comer. Eis toda a sua grande culpa. Seu espanto infantil era que, tendo denunciado o homem ao professor, o homem ficasse denunciado” (225). Na página seguinte fala-se da fome nocturna, do encontro ávido e violento com o fruto, numa descrição do modo como a mulher come a manga.

Mas desde o início encontramos alusões à devoração ou simplesmente ao comer. A primeira alusão à refeição do homem surge numa referência diferida e é apresentada na reflexão de outra personagem que olha para o sinal do vazio: o prato de comida esvaziado (início do quinto capítulo da primeira parte). Antes, apareciam as alusões à sede (50, 53, 56) e à fome (54, 55), o lado instintivo que o homem transporta em si: “Foi, pois, procurando o auxílio de tudo o que sabia que ela mais tarde olhou absorta o prato de comida que o homem esvaziara na cozinha. Tentou também imaginá-lo a instalar a porta do depósito de lenha” (62). Ao olhar para o prato vazio ecoam na mulher os pensamentos sobre o homem. Vemos como não acontece o que poderia ser uma refeição simbólica na convivialidade. Por um lado, é dada coerência ao gesto que marca o encontro com a mulher: distância, frieza e alguma agressividade represada. Por outro lado, não podia deixar de ser assim mesmo. O que em romances anteriores é esboçado como alheamento, desvio, disjunção das personagens em relação ao meio, é aqui assumidamente previsto: a personagem “nasce” de novo para, fora dos apertados círculos da vigilância social, inaugurar um caminho: “Olhando o prato vazio, pensou então como se pensa de um cachorro: ele é cruel porque come carne. Mas talvez a impressão de crueldade viesse de que, diante do apêndice, ele estava com fome e no entanto sorria” (63). É em relação a essa mesma personagem de mulher fria e autoritária que no livro vamos encon-

trar a mais emblemática das passagens que traduzem o devir-animal naquele gesto instintivo do comer associado à mais nobre figura animal do universo clariciano: “O corpo inteiro da mulher acompanhou humilde a cabeça do cavalo para o feno, de olhos fechados o sentia comer, era uma paz estranha a de ser guiada pela desorientação do cavalo, a fazenda se embelezava, o vento soprava, lágrimas de raiva correram pelo rosto de Vitória” (96). Na cena admirável em que o animal se debruça sobre o feno indistingue-se o corpo da mulher do pescoço do cavalo. E sobrevém o momento de gloriosa exaltação epifânica.

4. O relincho de glória ou a imposição do canto

Quanto a cavalos, já escrevi muito sobre cavalos soltos no morro do pasto (A Cidade Sitiada), onde de noite o cavalo branco, rei da natureza, lançava para o ar o seu longo relincho de glória. Eu já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim adolescente, de pé, com a mesma altivez do cavalo, passando a mão pelo seu pêlo aveludado, pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: “a moça e o cavalo”.

CLARICE LISPECTOR *

Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez.

(Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres)

Fale-se pois do cavalo e do emblematismo da figura e sublinhe-se o que parecerá óbvio, mas que importa ser relevado: este animal não entra na lógica das devorações que se aplica à galinha ou à barata. Integrando exemplarmente o processo do devir, cumpre, na obra, um lugar soberano — onde se ergue a voz. Uma elevação que assegura o carácter da evidência que nela se contém: a necessidade de imposição do canto. A cidade dos cavalos

* Crónica no *Jornal do Brasil*, 20 de Março de 1971, “Bichos (Conclusão)” in *A Descoberta do Mundo*, p. 521. Veja-se como esta passagem é integrada no livro *Água Viva*: “Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco — rei da natureza — lançava para o alto ar seu longo relincho de glória. Já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo nu. Pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo” (55).

é outra que não a cidade sitiada, a cidade dos cavalos é a cidade da literatura em Clarice.

Somos de novo conduzidos até *A Cidade Sitiada*. Os cavalos, a cidade e Lucrecia: as imagens sobrepõem-se intercambiantes. Lucrecia dança e as imagens (as palavras) que se colam aos seus movimentos são próximas do movimento e da presença dos cavalos. Lucrecia centauriza-se¹⁴:

ela dançava em nova composição de trote. E fora chovia em silêncio. Lucrecia Neves voltava com pés empoeirados; a náusea da valsa e dos homens íntimos rodopiava ainda nos órgãos porque acontecera alguma coisa tão parecida com S. Geraldo: ela dançara, chovia, as gotas escorrendo sob a luz, ela dançando, e a cidade erguida em torno. (35)

No terceiro capítulo (“A Caçada”) deparamos com um retrato de Lucrecia: a personagem procura o chapéu e olha-se ao espelho (30). O jogo de perspectiva decorre duma procura de fixação do reflexo, de modo a poder ver-se “encantada pela profunda irrealidade de sua imagem” (31). Tal é o esforço, que o efeito de desfocagem se faz sentir: “Até que tocada pela própria atenção, Lucrecia passou a ver-se com dificuldade” (31). Um efeito de eclipse parcial mostra a natureza lunar da personagem: ela reflecte uma luz (“tantos sinais negros espalhados na luz da pele davam-lhe um tom externo a ser tocado pelos dedos”) e está para se revelar (“Toda a sua natureza parecia não se ter revelado: era hábito seu inclinar-se...”). Neste capítulo, ao esboçar-se o retrato da personagem, insiste-se no que existe de disfarce: “Só ela ainda estava consciente demais para começar o disfarce, o vento entre os sobrados apressava-a” (30); com o avançar da acção dá-se também um avanço no acto de mascarar-se:

Continuou então o disfarce. Contente, silenciosa e bruta enquanto subia dentro dos sapatos de verniz. Agora de fato estava mais alta e mais ousada, o clarim dava o sinal da rapina. (32)

A lembrança do baile a enlevava no quarto onde agora, ataviada como uma gravura de santo, estava pronta para sair. Com o rosto imobilizado pelo disfarce a moça se examinou ao espelho. (34)

O disfarce é assimilado à maquilhagem que ela executa com todo o profissionalismo, como se estivesse num camarim, antes de entrar em cena:

¹⁴ Sobre a apropriação dessa figura do centauro veja-se em “Objeto Gritante” a seguinte passagem: “Lembro-me do signo sagitário: metade homem e metade animal. Como eu [risgado]. A parte do homem em rigidez elástica segura o arco e flexa [sic]. A seta pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir um alvo” (fl. 28).

“E uma vez pronta — disfarçando-se com uma futilidade que não procurava salientar o corpo mas os enfeites — sua figura se ocultaria sob emblemas e símbolos, e na sua graça intensa a moça pareceria um retrato ideal de si mesma. O que não a alegrava — era um trabalho” (31). Os termos utilizados pertencem ao universo das figurações — como que uma explicitação. Segue-se uma passagem ainda defronte ao espelho que nos mostra uma refinada ironia: o modo de se achar mais bela — um olhar rápido, pela superfície apenas. Se o enfeitar-se enfatiza o lado feminino, não se esqueça o outro lado que a leitura suscita — a crítica implícita. Como quem mostra o que os outros desejariam que ela fosse.

Mas o que a protagonista é está lá também, está nos cavalos com quem se identifica. E o início do capítulo mostra essa cabeça de cavalo em primeiro plano a destacar-se com os freios que lhe cortam a boca. Leia-se aí um sinal: os freios como alusão aos críticos a quem a autora pretende mostrar o livro. Quando Lucrecia está à frente do espelho, à procura desse “modo de se ver mais bela” (31), há, a dado momento, uma íntima satisfação — justamente quando fecha e abre os olhos (gesto tão clariciano) e depois abre “desmesuradamente a boca”. Vamos ver então como esta imagem se intersecta com aquela com que se inicia o capítulo: “e por um instante raro viu-se de língua vermelha, numa aparição de horror calmo... Respirou mais satisfeita, sem saber por que rejubilando-se” (32). O momento é epifânico — júbilo por um saber guardado (não visível). Por detrás do disfarce ela permanece como é, disso tendo consciência, e, apesar de talvez só a própria o saber, o cavalo está presente nos mais insignificantes e imprevisíveis momentos. Essa a secreta cumplicidade que dá a Lucrecia a força necessária para enfrentar a cidade: “E era — com um pequeno golpe na poeira do sapato — Lucrecia Neves viu que era, embora risse tola, o cavalo relinchando na rua embaixo — com um pequeno golpe de poeira no sapato...” (32). Nesta sequência recorta-se a silhueta da protagonista à procura de uma pulseira. Podemos falar de dois motivos, a pulseira e o chapéu, como de elementos (jóias, adereços) que se procuram para a composição da figura — que sempre escapa. Quando, enfim, pronta... como se fosse para a noite, imagina um baile e ela “pisando com os cascos na pedra escorregadia” (33). Agora, mais do que nunca, a identificação patente. É claro que é no plano da fantasia da moça que aparece esta nota no discurso do narrador; prossegue-se com a representação de Lucrecia pensando no baile, dizendo-se que “ela dançava em nova composição de trote”.

É interessantíssimo observar-se como a ideia de construção, de máscara, de criação ou de irônica autofecundação é mostrada no texto:

Estava dourada e grosseira na sombra.

Fora assim que se criara. Embora ainda faltasse criar volúpia naquele rosto a que o egoísmo dava um caráter leal: tingiu então os lábios molhando na saliva o papel carmesim. (34)

O cavalo fantasmático que se imiscui na fantasia e a que o narrador recorre para apresentar Lucrecia vai tornar a aparecer, mas agora numa mais complexa interpenetração de planos (entre o mundo do sonho e o da vida); pronta, a moça sai de casa — e desse momento, em que a vemos a sair, é dito: “desceu as escadas de novo devagar, cuidando em não escorregar na sombra com as ferraduras” (*ibid*). Em toda a sequência avulta a teatralidade — a *mise en scène* que parece ter como propósito mostrar que esse devir-objecto (“quando ela estivesse pronta pareceria um objeto, um objeto de S. Geraldo”) é uma artificiosa e intencional construção. O discurso auto-centrado em que vemos a personagem construindo-se (a situação reporta-se ao papel que ela acha que deve assumir perante um homem que a vê), tratando-se de uma reflexão sobre os pontos de vista, sobre a visão e os modos de ver, é igualmente um discurso sobre o modo como a personagem se constrói a si mesma. Sob este ângulo é extraordinária a novidade metaficcional (a auto-referencialidade velada, o metatexto encoberto) deste romance. Pode ver-se aqui um exemplo daquilo que Maria da Penha Campos Fernandes tratou no seu estudo *Mimese irónica e metaficção* (Fernandes, 1995). Na situação de Lucrecia vamos ao encontro da leitura que temos vindo a fazer: o recado para os críticos da parte de alguém que é dona e senhora de uma apurada consciência em relação ao que faz:

Mas não era só ela quem via. De fato um homem passou e a olhou: ela teve a impressão de que ele a vira estreita e alongada, com um chapéu pequeno demais: como num espelho. Bateu perturbada as pálpebras, embora não soubesse que forma escolheria ter; mas o que um homem vê é uma realidade. E sem sentir a moça tomou a forma que o homem percebera nela. Assim se construíam as coisas. Virou-se toda modesta para Perseu — como uma pessoa alongada — estendendo a mão, retirando-lhe um fiapo do paletó. Indagava o rosto de Perseu, olhando-o insistentemente como o homem que passara compreenderia que ela olhasse. (42)

Muitas questões permanecem em aberto num livro que parece estar intencionalmente marcado por aquilo que Ingarden, numa importante obra no domínio da teoria literária, denominou por “indeterminação textual” (*cf.* Ingarden, 1973). Percebe-se cedo, o que aliás temos vindo a assinalar ao longo do trabalho, que *A Cidade Sitiada* é um texto onde a carga intencional se projecta em sentido forte e em diversas frentes, concretamente no que toca àquilo a que Wolfgang Iser, na esteira de Ingarden, chamou os “buracos do texto”, que dizem respeito a informações pelo narrador intencionalmente omitidas e que o leitor deverá preencher (*cf.* Iser, 1980). Por exemplo, o título do capítulo que temos estado a acompanhar — porquê “A caçada”? Os títulos constituem um dos bons exemplos em que o texto se abre a um estado de disponibilidade para uma produtiva colaboração do receptor. No acto de leitura esses nomes abertos às possibilidades interpretativas encontrarão diversos modos de concretização. Nesta “caçada” poder-se-á encon-

trar uma alusão à busca que a rapariga empreende? Uma caçada é uma busca — que pode ser cega e decisiva.

Assinale-se o forte pendor estruturante do capítulo ¹⁵. Deparamos aqui com um procedimento que vai ser observável em romances futuros, em especial no que a este se vai seguir (*A Maçã no Escuro*), no que respeita a um acompanhar da acção paralela ao avanço lento do tempo. Foca-se em geral uma determinada fracção do dia (manhã, tarde ou noite) em seus momentos de transição, sobretudo a passagem da tarde para a noite (que é aquela que preenche as páginas deste capítulo). Também é comum em Clarice (e de novo o exemplo mais acabado continua a ser *A Maçã no Escuro*) depararmos com um início de capítulo a continuar o tempo do capítulo anterior, ou então a retomá-lo traduzindo uma simultaneidade temporal focada sobre outra personagem.

Começa assim o capítulo que temos vindo a seguir: “Nessa mesma tarde...”. No anterior, o segundo do romance, destacava-se a figura de Perseu. Agora, como não podia deixar de ser, vamos observar Lucrecia Neves no seu quarto. Mas a imagem que se impõe no início da página, como já assinalámos, numa espécie de efeito epigráfico, é a do som produzido pelas patas do cavalo e desse extraordinário emblema: a cabeça do cavalo altivo lutando contra os freios (30). Depois de se preparar, Lucrecia sai e vamos ver, algumas páginas adiante (35), um branco separador a seguir ao qual uma frase curta inicia a nova sequência: “O relógio bateu quatro horas”. No capítulo anterior líamos quase no final: “o relógio da praça batia três horas largas acima de S. Geraldo” (28) e, num curioso recurso de verosimilhança, onde se aponta uma contida reflexão sobre o tempo, o último parágrafo do capítulo começa assim: “O relógio atrasado da igreja bateu três horas” (29). Ora, no capítulo seguinte, quando ficamos a saber que são quatro horas, esse indicador temporal vem a acompanhar a aparição de Perseu na sua entrada em “cena” (note-se como há procedimentos que tornam o discurso próximo do texto dramático): “Por um momento pareceu esperar a resposta. Perseu Maria viu que estava atrasado e pôs-se a andar mais depressa” (35). Após Lucrecia se ter despedido de Perseu, surge a “contracenar” com ela outra personagem que a seu lado já aparecera, precisamente na abertura do romance — o tenente Felipe (habilmente a sequencialidade conjuga-se com a alternância de planos — sendo este recurso dominante em *Perto do Coração Selvagem*). É na parte final do capítulo que essa personagem irrompe, vindo ao encontro de Lucrecia. Felipe actualiza a figura arquetípica do guerreiro — figura que presentifica aqui esse papel por via do olhar da protagonista. É à medida da impossibilidade de ver a figura

¹⁵ Talvez a opinião de Assis Brasil sobre a excelência estrutural deste romance (Brasil, 1969: 64) com mais propriedade se aplique à organização de cada capítulo individualizado, apesar de, sem dúvida, se revelarem micro-organicamente em cada capítulo as marcas de que macro-organicamente o romance se serve; fale-se em particular da estrutura sequencial ou processional.

que essa mesma figura “aparece”: “Quanto mais ele se aproximava na luz, mais ia se tornando impossível olhá-lo. Até que chegando perto e ela deixando de vê-lo, ele se tornou um guerreiro” (45). Não é por acaso que Felipe é um cavaleiro; talvez seja esse motivo da cegueira — a atracção cega — que leva Lucrecia até junto dele: “Lucrecia Neves se prenderia a ele, senão pelo amor, ao menos por uma admiração sem limites em que era capaz de cair...” (46). Diz Felipe, na primeira fala desse encontro, que tem de dormir cedo porque o dia seguinte “é dia de treino. E ainda por cima o demônio do cavalo está dando pra trás” (45). O par vai passear para um lugar visitado, precisamente antes, por Lucrecia, que agora se deixa “monotonamente guiar de novo através da Cancela para o riacho que ele chamava de água — atrás da ferrovia” (46). Este deixar-se guiar para um sítio onde ela acabara de estar é evidentemente um deixar-se ir cego.

Na imobilização das personagens pode ler-se a projecção da pose — lado a lado, as personagens iriam ficar sentadas na pedra. A cena torna claro um dos poderes de Lucrecia — a força que ela transporta, muitas vezes, como uma espécie de poder transracional, força que atrai tudo o que se relacione com esse domínio da empatia com os equinos, universo a que ela intimamente se liga. Torna-se também explícito o motivo da atracção por Felipe: Lucrecia procura encontrar no tenente a identidade com um ser próximo. O outro é reduplicado em função da percepção projectiva do mesmo. É a partir deste campo de visão que a protagonista vai modelar o seu mundo:

Felipe falava e perguntava invisível, a moça adivinhava que ele torcia o pescoço de quando a quando, num gesto que lhe dava grande beleza e liberdade extra-humana: o novo hábito seu depois que fora afinal admitido na cavalaria; e também ela procurava imitá-lo com atenção, imitando um cavalo. Depois que mudara de armas, tudo o que o perturbava era afastado facilmente, tenente Felipe agora parecia sempre montado. Era assim que ele desviava a moça das pessoas, ambos cavalgando o mesmo corcel através da multidão cada vez mais invisível. (46)

Já vimos no capítulo II — “Figuras fundadoras” o modo de funcionamento emblemático da presença da moça associada ao cavalo em *A Cidade Sitiada*. Sobre ser tão indiscutivelmente decisiva a figura do cavalo, bastaria citar duas frases nos finais de dois romances que completam um arco — o primeiro e o último publicado em vida. Em *Perto do Coração Selvagem* — “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (224). Em *A Hora da Estrela* — “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (105). Esta imagem lembra-nos um poema de Cecília Meireles e dele sobretudo um verso que tão epigraficamente bem assentaria ao universo do romance clariciano: “um jardim de lírios, o cavalo morto”¹⁶.

¹⁶ Trata-se do poema “O cavalo morto”, do livro *Retrato Natural*, de 1949, poema em que se pode ler uma extraordinária alegoria da morte.

Se nas representações do cavalo estão implicadas as mais óbvias valências simbólicas — tais como a força vital e o desejo de libertação — que em alguns textos se clarificam ¹⁷, pode dizer-se que atravessa toda esta paisagem (a literatura de Clarice) o cavalo esplendoroso, a figura do canto que encontra o seu “manifesto” no “Seco estudo de cavalos” (OEN) onde se fala justamente do “longo relincho de esplendor” ou onde, em jeito de programa, num fragmento intitulado “Eu e ele”, se lê o seguinte: “Tentando pôr em frases a minha mais oculta e sutil sensação — e desobedecendo à minha necessidade exigente de veracidade — eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. [...] O cavalo me indica o que sou” (45-46).

O cavalo como que se intromete, mais ou menos subliminarmente, em todas as decisivas apreensões animais do mundo escrito (ou pintado — outra figuração fundamental). No livro *Água Viva* manifesta-se o desejo de pintar (leia-se escrever), “não uma águia e um cavalo, mas um cavalo de asas abertas de grande águia” (55). Afirma Deleuze: “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos — todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é qualquer coisa de intensivo, de instantâneo e de mutante, entre uma criação e uma destruição. É só quando um fluxo é desterritorializado que faz a sua conjugação com outros fluxos, que por seu turno o desterritorializam e vice-versa. Num devir-animal conjugam-se um homem e um animal que não se assemelham um ao outro, nenhum imita o outro, cada um desterritorializa o outro, e empurra o mais longe possível a linha. Sistema de reservas e de mutações pelo meio. A linha de fuga é criadora destes devires” (Deleuze e Parnet, 1977: 62). Esta explanação do conceito de devir encontra uma espantosa “exemplificação” nesse livro de coisas menores onde aparecia o “Seco estudo de cavalos”. É em *Onde Estivestes de Noite* que no conto “A partida do trem” aparece o cão que devém cavalo que devém homem.

Ulisses, se fosse vista a sua cara sob o ponto de vista humano, seria monstruoso e feio. Era lindo sob o ponto de vista de cão. Era vigoroso como um cavalo branco e livre, só que ele era castanho e suave, alaranjado cor de uísque. Mas seu pêlo é lindo como o de um energético e empinado cavalo. Os músculos do pescoço eram vigorosos e a gente podia pegar esses músculos nas mãos de dedos sábios. Ulisses era um homem. Sem o mundo cão. Ele era delicado como um homem. Uma mulher deve tratar bem o homem. (39-40)

¹⁷ Veja-se por exemplo no texto “A repartição dos pães” (LE) — “menos ficar naquela estação vazia, menos ter que refrear o cavalo que correria de coração batendo para outros, outros cavalos”. Ou no conto “A partida do trem” (OEN) — “e quando eu era uma menina cavalgava em corrida num cavalo nu, sem sela! Eu estou fugindo do meu suicídio, Eduardo”.

5. O texto placentário

Alimentar-se da própria placenta — esta a estranha formulação que constitui uma das mais visíveis recorrências do livro *Água Viva* (organizado à volta de intricados núcleos de obsessões). Será o acto equivalente a um gesto ritual, à semelhança do que ocorre com a manducação da massa branca da barata (*A Paixão segundo G.H.*)? Começemos por ver como a sua ordem de comparência no texto parece obedecer a um cuidado propósito orquestrador. É numa das frases do primeiro fragmento do livro, construído sob o signo do fragmentarismo, que da parte do sujeito enunciador se encontra tal formulação: “Continuo com capacidade de raciocínio — já estudei matemática que é a loucura do raciocínio — mas agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta” (13). Acompanhando o andamento do texto é-nos permitido, ao rastreamos as ocorrências desse gesto, observar as modulações acentuadas pela própria disposição no corpo textual. É num espaço cuja mancha tipográfica no livro ocupa sensivelmente dez páginas que vamos encontrar as outras referências; agora já não como expressão volitiva, mas como evento consumado que se socorre do tempo pretérito: *comi* a própria placenta ou *alimentei-me* da própria placenta. Além disso acresce-se, como consequência, uma atitude de confiança: a partir daqui o sujeito devorador como que passa a dispor de mais força — um fortalecimento decisivo:

Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. falando em segundos pergunto se você agüenta que o tempo seja hoje e agora já. Eu agüento porque comi a própria placenta. (40)

Eu agüento porque sou forte: comi minha própria placenta. (50)

Claramente se percebe a ligação à escrita. Por outro lado, toda a sequência (poder-se-ia dizer todo o livro) fala do nascimento, um nascer da personagem narradora e um nascer do mundo, figurando ambos o nascer do texto, onde existem o mundo e o autor¹⁸. Mas impõem-se ainda outras correlações menos directamente visíveis nas páginas em que estas alusões ocorrem: é o que se passa com as associações que parecem motivar a

¹⁸ Este é o livro que, dentro da obra, figura de modo mais desassombrado a cena do nascimento. Palavras da família de “nascimento” são termos que no texto assumem uma centralidade irradiante. Em torno desse centro, agora demasiado visível, se organizam várias sequências no começo de *Água Viva* (no que pode considerar-se a sua primeira parte).

imagem da autodevoração — a ligação ao mundo animal. Ainda nestas páginas circunvizinhas há uma passagem que merece ser destacada:

Não. Não é fácil. Mas "é". Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um "isto". E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão. (39-40)

Pode colocar-se em diálogo, que se revelará extremamente produtivo, o que aqui lemos com um pequeno texto em que se alude àquilo que é transmitido oralmente — um singular modo de sabedoria:

Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. Mas sei de coisas it sobre amamentar criança. (35)

O gesto é projectado para a experiência vivenciada pela primeira pessoa. Implicitamente reverte-se o jogo em direcção a uma autodevoração cujo modelo vai ser encontrado justamente no universo animal. E em vários momentos se expandirá a ideia de fortalecimento que deriva desse específico modo de proceder das fêmeas após darem à luz as suas crias. Eis então que a partir daqui se pode interpretar o gesto que plenamente reconduz ao plano textual. Será preciso recordarmos, em relação a *Água Viva*, a trajectória que explica a génese do livro. Os depoimentos da autora e as rasuras e cortes nas anteriores versões dão conta das dúvidas e apreensões do que se poderá chamar "parto difícil". Não será de todo improfícuo invocar as razões existenciais (biográficas) que, a partir desses depoimentos, permitem determinar o momento de crise em que nasce o texto. Assim se perceberá melhor a alusão ao fortalecimento que advém desse estranho modo devorador: vão ser incorporados no tecido textual de *Água Viva* vários (curtos) fragmentos anteriormente publicados: o texto placentário é o texto que alimenta o devorador e o devorado. Tudo se associa à ideia de nascimento, do nascer do texto ao nascer do ser, ou às tentativas de perceber o que está por detrás do ser: "Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar" (50).

O texto placentário é gerado, ao mesmo tempo, na equivalência do neutro, do "it", a matéria viva que o gera — "It é mole e é ostra e é placenta" (43). O "it" é o que se associa ao embrião onde se engendram as palavras, à espessura da matéria prima, em seu lado animal, onde, sob um fundo indiferenciado, tudo se torna difícil de classificar. Importa assinalar a busca

interminável que deve ser perspectivada em função do trajecto que a obra mostra. Com efeito, só a partir de *A Paixão segundo G.H.* é que essa busca encontra no texto um modo de revelação em termos (como o *neutro* e o *it*) que se erigem sob a particularíssima forma de conceitos idiolectais.

Observem-se alguns trânsitos que acompanham o caminho até esse modo de revelação. Das imagens à abstracção conceptual. Ou das imagens concretas às imagens conceptuais. Desde o primeiro livro que um processo de associação de ideias se vai manifestando actuante no plano da elaboração textual. Vemos assim a apresentação dos discursos (sobretudo no monólogo interior ou no discurso indirecto livre) a ser comandada (estruturada) a partir de núcleos fortes da memória. No início de *Perto do Coração Selvagem* encontramos um exemplo: a imagem da carne, associada ao animal, “revelando” uma sensação:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? [...] Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não,— repetia-se ela — é preciso não ter medo de criar. (25-26)

Está claramente expresso no texto: essa força animal encontra-se associada à força criadora. E a imagem da carne surge como uma frase — “a melhor frase” — que ocorre no quadro do universo mental de alguém que raciocina com preocupações criadoras. “Porque a melhor frase, sempre ainda a mais jovem, era: a bondade me dá ânsias de vomitar” (26). Por outro lado, a bondade aparece associada à imagem da carne morna que contrasta violentamente com “um pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral”. Isto no interior de um momento rememorado pela voz narradora, um episódio que iria acontecer muito mais tarde à rapariga que, antes de casar, “vira um homem guloso comendo” (*ibid.*). O homem que assim come simultaneamente fascina e repugna a personagem. Sublinhe-se o facto de esse homem aparecer identificado com uma dada “força” e de, imediatamente a seguir, aparecer outro ponto de referência para o enfoque. Essa referência vem do universo da leitura. A Joana, “emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo” (26-27). Mas, como dissemos, só mesmo a partir de *A Paixão* [...] é que a imagética encontra uma feliz adequação com o pendor conceptual de alguns termos-chave. Mesmo antes, em *A Maçã no Escuro*, surgiam inúmeros exemplos como que a preparar o terreno e a desenvolver o que era embrionário (sem projecto) em *Perto do Coração Selvagem*. No início do último capítulo deste livro o informe da natureza é descrito numa interpenetração entre uma matéria de sentimentos (emoções) e a paisagem física. Trata-se de um claro exemplo de devir: do

universo vegetal que devém animal. A escrita será homóloga a essa expressão rizomática que aí se manifesta figurada no enrodilhamento animal da vegetação. Sabemos que é assim a personagem por dentro (ou assim é vista) — como uma víbora:

De lá do primeiro andar, solta no espaço escuro, afundara os olhos na terra, procurando as plantas que se torciam enrodilhadas como víboras. Alguma coisa piscava na noite, espiando, espiando, olhos de um cão deitado, vigilante. O silêncio pulsava no seu sangue e ela arfava com ele. [...] Havia então um cavalo solto na campina quieta, a mobilidade de suas pernas apenas adivinhada. Tudo impreciso, mas de súbito na imprecisão encontrara uma nitidez que ela apenas adivinhara e não pudera possuir inteiramente. (216)

Na verdade, como não entrever aqui algumas das mais sugestivas descrições da figuração da escrita em *A Maçã no Escuro*? Por exemplo aquelas que mostram o homem no terreno terciário, ou páginas inesquecíveis como as que, no capítulo oitavo da primeira parte, apresentam a ida de Martim ao curral. Impõe-se à personagem uma paragem na história que vai originar uma série de reflexões sobre a matéria animal.

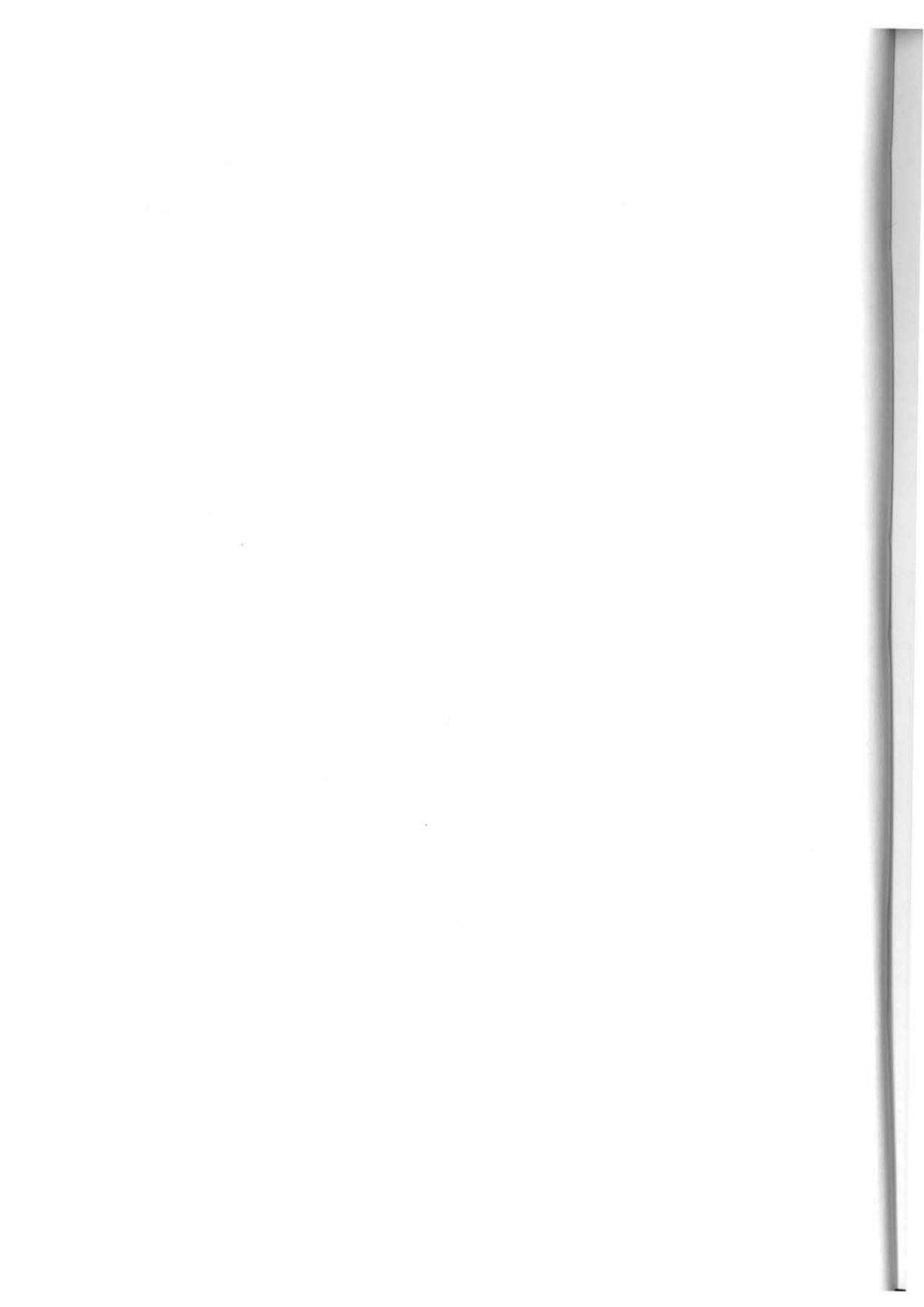
Assinale-se, por fim, o que já nos era dado ver também no primeiro livro: a presença animal como um todo povoado por uma infinidade de seres, as multiplicidades de que falam Deleuze e Guattari — “num devir animal há sempre relações com uma matilha, com um bando, com uma população, com um povoamento, em suma com uma multiplicidade” (Deleuze e Guattari, 1989: 292). Assim deparamos com a lembrança da protagonista, Joana-menina, diante do mar, perscrutando “a paz que vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um..., entorara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma” (55-56).

A obra irá mostrar esse amplo movimento de captação de multiplicidades e a sua recondução à escrita. Na expansão de forças em *A Cidade Sitiada* vimos a apresentação mais intencionalmente marcada do registo figurativo: uma cidade que recebe justamente dos cavalos — na sua presença proliferante, disseminativa de bandos (ou manadas) — o sentido positivo da representação do espaço literário. Sentido esse que irá estar implicado mais ou menos veladamente em todos os textos da autora.

Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia. Eles às vezes clamam do longe muitas gerações e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado. (DM, 524)

Voltemos ao que dissemos no início do capítulo, citando agora Nietzsche, para quem o homem é um “animal inacabado”. É Gusdorf quem

lembra a citação, acrescentando que esta sentença sempre o impressionou. Diz que “a maior parte dos representantes do reino animal vêm ao mundo num estado de relativa integridade” (Gusdorf, 1991: 32) e exemplifica com a imagem dos vitelos ou dos potros que, ao nascerem, se põem em pé e começam a procurar as tetas que os vão alimentar — “A dependência em relação à mãe é relativamente curta e a autonomia é atingida num tempo mais breve que na espécie humana” (*ibid.*). Como se de uma fábula da origem se tratasse — confirmar-se-ia em Clarice —, o animal teria sido modelado e sobrou matéria prima. E das sobras fez-se o homem.

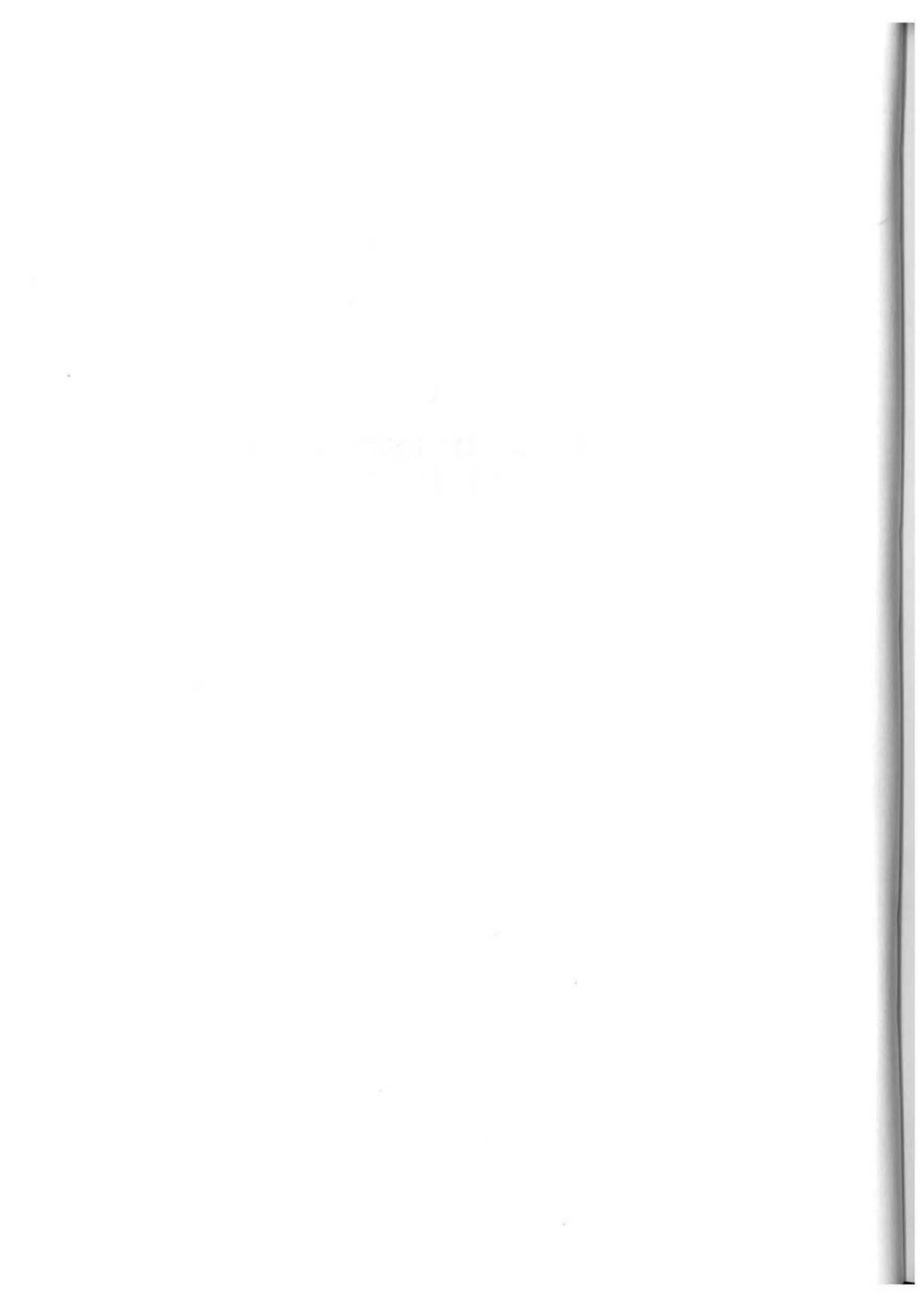


CAPÍTULO V

DO DESENHO, DA ESCULTURA
E DA PINTURA

É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra.

CLARICE LISPECTOR



1. Do desenho

O desenho não era um ornamento: era uma escrita.

(A Paixão segundo G.H.)

No início de *O Lustre*, num episódio quase despercebido, foca-se uma imagem que impõe uma suspensão do tempo e do espaço: uma folha cai de uma árvore e demora muito até chegar à terra. Aliás, a imagem funciona como uma espécie de separador entre a cena familiar, que na sequência narrativa acontece antes, e a que se lhe vai suceder. A partir daquilo que parece ser tão pouco importante e que, de súbito, adquire uma extraordinária grandeza, introduz-se uma clara oposição entre o ar e a terra, para dizer um estado, uma sensação de equilíbrio entre os elementos — uma doçura não compreendida. Por outro lado, o movimento descensional da folha que cai de muito alto vem, por contraste, destacar o espaço onde ela cai. Pode ler-se o chão como texto (reversão de um *topos* muito divulgado: o céu como livro ¹). Em *Água Viva* iremos encontrar a confirmação da metáfora quando lermos a

¹ Sobre o céu, ou os astros no céu, como livro veja-se em *As Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar as reflexões do imperador que lê o destino humano espelhado ou predito na abóbada estrelada: "O destino humano, este vago traçado no qual o olhar menos exercitado reconhece tantas faltas, cintilava como os desenhos do céu" (Yourcenar, Marguerite, *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ulisseia, 1981, p. 126); Roland Barthes, no início de *S/Z*, aplica o tópico (a metáfora) ao texto para ilustrar a perspectiva inaugurada nesse seu livro: "O texto, no seu conjunto, é comparável a um céu simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência; tal como o áugure que, com a ponta do seu cajado corta um retângulo fictício do céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, o voo dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zonas de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações" (Barthes, Roland, *S/Z*, Lisboa, Edições. 70, 1980, p. 18). Lembre-se ainda a utilização da metáfora descritiva no texto bíblico; lê-se no *Apocalipse*, 6-14: "O céu retirou-se como um livro que se enrola". Para um maior desenvolvimento deste motivo veja-se no livro de Hans Blumenberg, *A legibilidade do mundo*, o capítulo terceiro: "O céu como livro, o livro no céu" (Blumenberg, 1984: 17-30).

passagem sobre a vista aérea do texto ². Em *O Lustre* a imagem da folha que cai impõe um ritmo lento: “Na manhã seguinte uma folha despregou-se de uma árvore alta e durante enormes minutos planou no ar até repousar na terra. Virgínia não compreendia donde vinha a doçura: o chão era negro e coberto de folhas secas, donde então vinha a doçura” (39). É justamente a seguir que um gesto suscita um estimulante trânsito hermenêutico: o escrever na terra. Poder-se-ia ordenar uma espécie de tópica em torno desse gesto que ocorre em muitas obras e em contextos bem distintos. Aqui facilmente se lê no gesto o impulso recorrente em muitas brincadeiras de crianças. Mas o episódio adquire uma particular significação figurativa:

Ela afastou as folhas e com um graveto escreveu em letras tortas Império do Sol Nascente. Depois apagou-as com o pé e escreveu Virgínia. Afinou o ser como se afina uma ponta de lápis e deixou com o graveto um leve risco pela terra. Apagou novamente e quis desenhar uma coisa com maior intensidade, numa seriedade cheia de fulgor. Concentrou-se e uma onda nervosa percorreu-a como um presságio. Numa serenidade extraordinária, os olhos fechados, ela desenhou brutalmente como se gritasse atentamente — depois abriu os olhos e viu um simples, forte, tosco círculo vulgar. (Hoje decaí) — era essa uma impressão e desde pequena ela o sabia. Sou infeliz, pensou devagar, quase deslumbrada — ela era quase uma mocinha. Deixou-se escorregar pela pedra grande no meio do jardim. Um segundo apenas até alcançar o chão. Mas enquanto durava este segundo de olhos fechados, rosto cauteloso e móvel, ela perscrutou-o longamente, mais longamente que o próprio segundo, sentindo-o então vazio, grande como um mundo não povoado. De súbito chegou ao chão com um choque. Abriu os olhos e da escuridão para a luz seu coração se abriu para a manhã. O sol, o sol gélido. E certos lugares do jardim tão secretos, tão de olhos quase fechados, secretos como se tivessem água oculta. O ar era umidamente brilhante como pó quase brilhante. E se alguém corria para a frente sem força sentia imperceptivelmente quebrarem-se setas invisíveis, frágeis e frígidas, e o ar vibrava nos ouvidos fino, nervoso, inaudivelmente sonoro. Procurava cerrar de novo os olhos de possuir mais uma vez a surpresa. Mas a visão da manhã apenas quisera faiscar dentro dela e seria inútil tentar enxergar o vazio de outro momento. Porém se Daniel acedia eles podiam falar uma língua difícil. Os dois tinham se habituado a conversar. (39-40)

Algumas considerações interpretativas, a partir deste fragmento:

1) Em alguns momentos vamos encontrar, no decorrer da obra de Clarice, referências a letras desenhadas, mas, ou claramente se colocam do lado oposto ao da figuração da escrita clariciana ou, mais subtilmente, algo

² “Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares” (31).

vem provocar um desarranjo à aparente perfeição. No texto acima citado a frase é escrita com “letras tortas”; com efeito, é com o “torto”, com o irregular, com o riscado que mais perto se está daquilo que graficamente pode ser lido como figuração da escrita.

2) Para a inscrição — “Império Do Sol Nascente” —, que parecerá estranha no contexto, talvez se encontre uma justificação no horizonte da fantasia, para onde a imaginação infantil faz evadir o pensamento. Na página, a letra maiúscula chama a atenção: reflexo do que pretenderá ser uma representação efrástica. Dar-se-ia a ver no texto uma representação das letras desenhadas na terra.

3) Depois de apagar a inscrição (ou divisa), Virgínia escreve o seu nome. Também aqui estamos perante a mais clara ressonância do tópico — o que muito comumente se escreve nas areias é o nome próprio. Pode, no entanto, ler-se aqui uma antevisão (figura) do que na obra se virá a delinear como fulcral: a questão da assinatura.

4) Finalmente, a passagem que corresponde à terceira inscrição e que é muito significativa: da rasura à intensidade da concentração e, com ela, o fechar os olhos, gesto clariciano que figura a escrita inspirada (veja-se em termos quase idênticos o que acontece em “Preciosidade”, de *Laços de Família*). Assinale-se a decepção de Virgínia após abrir os olhos, e recorde-se como as tateantes experiências de escrita de Martim em *A Maçã no Escuro* se vão enquadrar neste mesmo plano. É importante sublinhar-se como nas inscrições de Virgínia se marca o carácter experimental, o estar-se perante tentativas; nesse sentido, pode afirmar-se que todo o episódio figura claramente o procedimento criador. Após a falha da escrita depara-se com um desejo de criar ao nível da oralidade, da fala (“podiam falar numa língua difícil”). O que acontecia antes disso era equivalente a um estado epifânico (lembre-se, mais uma vez, o modo como surgem os traços em “Preciosidade”³) — uma queda que se liga à queda da folha (parece óbvio o paralelismo; a cena é, aliás, rigorosamente estruturada). O movimento descendente atinge agora a personagem, que se deixa escorregar em cima da pedra no meio do jardim (elemento este que aparecerá em vários momentos figurativamente associado à escrita), assinalando-se desse modo que a

³ “Às vezes enquanto o professor falava, ela, intensa, nebulosa, fazia riscos simétricos no caderno. Se um risco que tinha que ser ao mesmo tempo forte e delicado, saía fora do círculo imaginário em que deveria caber, tudo desabaria: ela se concentrava ausente, guiada pela avidez do ideal. Às vezes, em vez de riscos, desenhava estrelas, estrelas, estrelas, estrelas, tantas e tão altas que desse trabalho anunciador saía exausta, erguendo uma cabeça mal acordada” (106-107).

queda é interior, pois é o interior que se perscruta num segundo que dura infinitamente mais do que o segundo cronométrico. Lêramos como a folha planou durante infindáveis minutos. Agora diz-se do segundo de Virgínia que foi perscrutado “longamente, mais longamente que o próprio segundo” e a personagem sente-o “vazio, grande como um mundo não povoado”. Segue-se a “comprovação” de que se tratou de um momento epifânico: “o ar vibrava nos ouvidos fino, nervoso, inaudivelmente sonoro”. A percepção traduzida em termos oximóricos mostra a força e a estranheza do momento que é inútil repetir, porque são momentos, segundos que só podem acontecer uma vez no “de dentro”⁴ do ser. “Procurava cerrar de novo os olhos de possuir mais uma vez a surpresa. Mas a visão da manhã apenas quisera faiscar dentro dela e seria inútil tentar enxergar o vazio de outro momento” (40). É importante lembrarmos que a abertura deste romance define a personagem central através de uma qualidade (a fluidez) que é apresentada com base nos termos da figuração geométrica (ou plástica): “O que dominara seus contornos e os atraía a um centro”.

Se é sobretudo a partir de *A Paixão Segundo G. H.* que o domínio das artes plásticas aparece recorrentemente tematizado na obra da autora, a verdade é que desde logo nas primeiras produções se subentende a dimensão escultural e pictórica de muitos dos seus textos. Olga de Sá chama mesmo a atenção para “uma espécie de talento visual e plástico” (Sá, 1979: 114) que caracterizaria um estilo Lispector. A manifestação desse talento revelar-se-ia através de um uso próximo das técnicas impressionistas (utilização de comparações e repetições) e das técnicas expressionistas na tentativa de captar o mundo das sensações (*ibid.*). Mas desde muito cedo o olhar crítico chamara a atenção para a vertente plástica da prosa de Lispector. Guilherme Figueiredo, num artigo intitulado “As palavras de Clarice Lispector” (s/d), após falar de uma herança joyciana que a escritora brasileira terá assimilado, faz uma observação curiosa ao colocar em diferentes planos os dois autores: “Joyce era um músico, e a sua maneira de ser psicológico com as palavras provém precisamente de sua musicalidade, da árdua missão de transmutar a substância literária em substância musical”. Relativamente a Clarice, vai classificá-la como um *temperamento visual*: “Um temperamento visual, sim, pois o seu livro está inundado de luzes, de pinceladas de cor por cima dos sentimentos, por um prazer táctil e caleidoscópico das coisas. Essa diferença coloca um abismo não pequeno entre *Ulisses*

⁴ Observe-se como a própria autora irá fazer uso desta formulação. Pode ler-se, por exemplo, em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*: “Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é *o de dentro da gente*” (37), (sublinhado nosso).

e *O Lustre*; mas vale a pena ressaltar que o que James Joyce consegue com uma língua maleável, refinadamente literária como é a língua inglesa, Clarice Lispector também o faz com a nossa língua que deve ser quase uma matéria prima em suas mãos". Desde os primeiros textos que podem encontrar-se termos dando conta desse pendor "plástico". Em *Perto do Coração Selvagem* logo apareciam as linhas e os círculos. Há as linhas associadas à visão, decorrentes da experiência de fechar os olhos, o que acontece a Joana quando se aproxima do mar, um gesto frequentemente repetido: "tão aguda era a visão — apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente" (47). Mas também os círculos são vistos quando tapa os olhos com as mãos (49) — como que se torna visível, então, a morte do pai. E os olhos fechados levam Joana a ver a noite no dia (as próprias repetições ajudam a incorporar a ideia da morte): "Deitou-se de bruços sobre a areia, as mãos resguardando o rosto, deixando apenas uma pequena fresta para o ar. Foi-se fazendo escuro escuro e aos poucos círculos e manchas vermelhas, bolas cheias e trêmulas surgiram aumentando e diminuindo" (49).

Num artigo dedicado a este primeiro livro de Clarice, Eduardo Prado Coelho propõe estimulantes leituras em torno do geometrismo das figuras aí sugerido. Sobre Joana interroga: "Qual é a sua figura geométrica? Dupla: por um lado, 'longo como uma linha recta infinita'; isto é como uma linha que se abstractiza. Por outro lado, tem um estatuto expansivo: 'é um pássaro negro, um ponto crescendo do horizonte'. A linha abstracta é o voo deste pássaro: 'o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar', criando um tempo fora do tempo, um espaço fora do espaço, um viver fora do humano" (Coelho, 1988: 204). Fale-se em linhas-pensamento. Muitas vezes é mostrado o nascer do pensamento das personagens — pequenas dobras, ideias espiraladas em formação: "De novo assaltou-a a ideia antiga, tão vaga e turbilhonante, e que não era exatamente a que deveria nascer mas outra, pequena e difícil demais de se pensar" (*A Cidade Sitiada*).

No romance *Perto do Coração Selvagem* encontramos uma passagem em que o pensamento da protagonista se detém nas linhas, para chegar à conclusão de que essas próprias linhas eram como o pensamento. Opondo-se aos círculos, as linhas são a força expansiva que não pode ser barrada — aquilo que continua. Do corpo se dirá também que "é uma linha tensa e trêmula" na escuridão (76); as linhas do corpo abrem-se e respiram "sufocadas e cheias de si mesmas até ao limite" (111), numa força que se projecta em espiral. A própria sintaxe narrativa deste romance permite que se fale em desenho espiralado ou em movimento espiralado: um alargamento das linhas curvas que no final se projectam ilimitadamente no "De Profundis".

No livro seguinte aparecem de novo as linhas-pensamento a fazer avultar o trabalho da escrita. Sublinhe-se a forma que é dada à abstracção por via de imagens plásticas como o pensar pensamentos adelgaçados: "É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se

quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los ela os conhecia de uma só vez” (L, 46). A dificuldade em encontrar um modo que expresse a forma da abstracção (“como não sabia transmiti-los a Daniel”) prende-se, nessa mesma atenção ao modo de transmitir, com o trabalho da própria escrita. Após uma notável descrição de um desmaio, prosseguem, na sequência, as analogias com o campo plástico onde continuamos a ler a figuração da escrita: tudo ao redor espera inorgânico e, num trabalho mental e manual, vão-se definindo as linhas:

Ela pensava numa longa linha trêmula — estou desmaiando. Nascia uma pausa sem cor, sem luz, sem força, ela esperava. O fim da pausa encontrava-a abandonada no chão, o vento claro penetrando pela janela imóvel, o sol manchando seus pés. E aquele silêncio sem peso, zumbido e sorridente de tarde de verão no campo. Ela se erguia do chão, vagamente ia tomando forma, tudo esperava ao redor mansamente inorgânico; depois andava e continuava a viver, passando horas e horas a desenhar linhas retas sem auxílio de régua, só com o peso da mão, às vezes como só com o impulso do pensamento; conseguia aos poucos traçar linhas puras e rasas, profundamente divertida. Era um trabalho tão refrescante, tão sério; deixava o rosto liso e os olhos abertos. (46-47)

As palavras que se seguem desenvolvem um extraordinário plano à volta de um dos mais actuaentes centros de gravidade da escrita de Lispector — a cena inaugural do nascimento:

Nada a inspirava, ela estava isolada dentro de sua capacidade, existindo pela mesma fraca energia que a fizera nascer. Pensava simples e claro. Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraíndo-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava um só traço fugaz: para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento — se disserem que o movimento é apenas necessário à coisa que faz nascer e não à nascida não é certo porque a coisa que faz nascer não pode fazer nascer algo fora de sua natureza e assim sempre dá nascimento a uma coisa de sua própria espécie e assim com movimentos também — desse modo nasceram as pedras que não têm força própria mas já foram vivas senão não teriam nascido e agora elas estão mortas porque não têm movimento para fazer nascer uma outra pedra. (48)

Ainda em *O Lustre*, outro exemplo: um som, o ronco, é uma linha que devém asa. O extraordinário visualismo parte de uma apreensão geometrizante e complexifica-se a tradução desse momento (a captação do som) num quadro sinestésico. À imagem, que poderia entrar numa pintura (a asa e o pássaro), associam-se as variações da sensação de quem apreende o momento. Neste livro que nos parece ter sido modelado no exemplo de uma decisiva leitura à época da sua redacção (referimo-nos ao romance *À la*

*recherche du temps perdu*⁵) também se fala de uma avó que “não saía mais do quarto [...]. Só descia quando a família do Sul a visitava” (23).

É aqui que surge o episódio centrado na descrição do ronco. Clarice destacou uma passagem do seu exemplar de *Du côté de chez Swann* (Arquivo de Clarice Lispector, FCRB) e dentro dessa passagem maior assinalou um período que transcrevemos: “Mais le devoir de conscience était si ardu que m’imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur — de tâcher d’apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m’épargner cette fatigue”. Se há algo que importa reter no sublinhado é o que tem a ver com a poética das sensações — determinante em Marcel Proust e que, de um modo diverso, assumirá um relevo extraordinário em Clarice Lispector.

Na escritora brasileira o que vai ser marcante tem a ver sobretudo com o modo como as formas (linhas soltando-se, círculos espiralando-se) de uma maneira mais ou menos cega revelam sensações e, com elas, ideias ali escondidas. Clarice foi insistindo, sobretudo após o regresso ao Brasil, que não era uma autora culta, procurando cultivar a imagem da escritora intuitiva e inspirada. Em relação a isto não deixa de haver alguma verdade, na medida em que o seu universo não é um universo colado a referências culturalizadas, no entanto, pode constatar-se como com muita frequência brotam cegamente ideias passíveis de apropriação pelos mais diversos horizontes teóricos. É evidente que um vastíssimo suporte de leituras, feitas sobretudo nos anos em que Clarice esteve fora do país, sustenta uma extraordinária base de apoio ao modo como ela se encontrou nas intuições e inspirações.

Refira-se mais uma vez a sua biblioteca, daquela que podemos considerar a sua fase francesa, reportada aos anos que viveu na Europa (poder-se-á ainda falar de uma fase anglo-americana respeitante às leituras em inglês, sobretudo dos anos de Washington de que existem exemplos também na sua biblioteca). Na última folha em branco de um exemplar do livro *Degas, danse, dessin* de Paul Valéry, uma primeira edição do ano de 1938,

⁵ Encontramos no artigo de Guilherme de Figueiredo, acima citado, estas palavras certas sobre o lugar de Proust neste livro: “De vez em quando a gente sente o gosto nítido de Proust, e chega a se convencer de que Clarice Lispector é o único romancista proustiano que de fato temos em nossas letras. É por exemplo quando sugere a embriaguez provocada pelo anis, em páginas admiráveis, nas quais Virgínia ‘estava separada de si mesma por dois cálices de bebida’. Todo o tumulto, a distorção, a dança de espelhos côncavos e convexos que perpassa esta cena possui a marca da ‘memória dos sentidos’ de Proust, ao evocar o gosto da ‘madeleine’ no ‘Du côté de chez Swann’, até mesmo a sugestão do sabor do anis. Entretanto, Marcel Proust não toma conta da arte de Clarice Lispector, como James Joyce também não o faz: trata-se mais do que de uma personalidade literária, acontecimento tão comum nas nossas letras à procura de modelos. Trata-se de uma personalidade, enfim”.

Clarice Lispector fez uma anotação que é um reenvio para três páginas (pp. 103, 107, 110) e, à frente da indicação da página 107, transcreve uma pequena frase que é sublinhada nesse lugar: “Il nous enseigne à découvrir qu’une forme est féconde en idées”. Importa que nos detenhamos no trânsito destes destaques. A frase transcrita surge no contexto de uma reflexão sobre o soneto e sobre a prática desta forma fixa também tentada por Degas. Podemos fazer uma leitura dos sublinhados aplicando-os à poética clariciana e projectá-los para além do âmbito circunscrito no contexto à questão da forma *soneto*, que de facto está muito distante da prática e das intenções literárias da jovem escritora. No entanto, assim lida isoladamente, não deixa de fazer luz sobre o caminho que se veio a delinear. No final do trajecto, o narrador de *A Hora da Estrela*, um *alter-ego* de Clarice, condensará essa verdade: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo” (32).

Das linhas, intransitivamente captadas no caos geram-se modos de representação: as formas que emergem traçando movimentos onde se contêm os ritmos, os fluxos. É assim que vemos a importância da frase destacada do livro de Valéry — o princípio de que do trabalhar a forma se fazem nascer as ideias, lançadas para fora dos limites em que foram apanhadas. Rompendo os círculos, invadindo outros territórios, descentrando esses círculos, abolem-se, excedem-se, subvertem-se os limites sintácticos constritivos.

Prosseguindo na sua reflexão, Valéry conta uma história a propósito dessas tentativas literárias do pintor. Uma vez, falando da sua luta para construir o soneto, Degas dizia a Mallarmé que tinha passado um dia à volta do texto sem o fazer avançar e, no entanto, não era por falta de ideias (“J’en suis plein... J’en ai trop...”). A história tornou-se exemplo célebre: o poeta riposta ao pintor que não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras. Paul Valéry encontra então a moralidade para a pequena história de exemplo: «Degas disant du dessin qu’il était *la manière de voir la forme*, Mallarmé enseignant que *les vers sont faits de mots*, résumaient, chacun dans son art, ce que l’on ne peut pleinement et utilement entendre “si on ne l’a déjà trouvé”» (110). Estas últimas palavras, as mais destacadas pelo sublinhado da escritora, são iluminadoras face a algo que, sendo marcante relativamente à obra de qualquer autor, em relação a Clarice é entrevisto como uma verdade absolutamente sentida. Não é por acaso que a crítica vai dizer que a autora nasceu pronta, isto é, o seu estilo nasceu com o aparecimento do seu primeiro livro — onde ela tão cedo se encontrou (*cf.* Candido, 1970).

É no contacto emaranhadamente cego com traços, linhas ou círculos (tão só formas frásticas) que muitas vezes se encontra a ideia da gestação do texto. O geometrismo propõe um modo privilegiado de pensar a realidade na sua abstracção e na sua concretude. As noções de abstracto e de concreto

revelam-se valiosas enquanto meios ao serviço da visualização (tradução) de uma realidade como a vida, do que se chama a vida, complexificada pela multiplicidade de apreensões e olhares. Assim, traços, linhas, pontos, círculos, curvas servem a perspectivação geometrizarante que converte em imagens, estados e sentimentos dificilmente traduzíveis:

Sua vida era minuciosa mas ao mesmo tempo ela vivia apenas um só traço esboçado sem força e sem fim, raso e estarecido como o vestígio de outra vida; e o mais que poderia fazer era seguir cautelosamente os seus vislumbres. [...] Um longo minuto se desenrolava, da mesma cor e no mesmo plano como um ponto saindo fora de si em linha reta e vagarosa. (L, 26)

Somam-se os exemplos neste livro, como o que parte da reutilização da metáfora estafada quando se fala de “prolongar a infância numa só linha ininterrupta” (117). Mas a dificuldade que existe em concretizar a abstracção manifesta-se sobretudo no modo de descrever, de definir ou de simplesmente tentar captar a complexidade do pensamento, a realidade do pensamento:

Estaria pensando profundamente? indagava nela uma consciência à parte. Linhas luminosas, secas e velozes riscavam sua visão interior, sem sentido, escapulidas de alguma fresta misteriosa e então, fora do próprio meio do nascimento, débeis e tontas. Ela podia pensar em todos os sentidos; fechando os olhos dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto — isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se. (69)

Os pensamentos aparecem assim como grafismos que delineiam linhas abrindo-se no espaço, ou movimentos que são marcados pelas ondulações — a direcção da curva: “a qualidade de seu pensamento era apenas um movimento circular” (174). O que não acontece simplesmente com o modo de ver o pensamento próprio, mas também com o modo de pensar os outros, de ver os outros serem, pensando-se. Assim, por exemplo, em relação a Daniel, a espiral sinuosa que se opõe à linha recta em Miguel: “a ele entendera melhor do que a qualquer ser humano até então. Com Daniel era difícil, encantado, tão íngreme renovadamente decepcionante. Com Miguel era liso e simples, ele sempre tinha tanta razão” (156-157).

Na obra de Clarice o que se procura é acima de tudo a descoberta de um estádio que pouco a pouco se vai definindo, o estado neutral, que não sendo sensação, parte dela e de um encontro com o pensamento:

Pensava simples e claro. Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraíndo-se secreta-

mente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava um só traço fugaz... (48)

Para além das linhas, dos pontos, dos traços, são sobretudo as curvas e os círculos que em *O Lustre* exprimem as tensões dinâmicas criadas pelas forças caóticas associadas ao movimento, assinalando o incomensurável viver interior. São os movimentos circulares que vão permitir o libertar de forças que encontram enfim uma legibilidade nascente: a emancipação produtiva em proposições verbais dando uma ideia de espontaneidade. Idas e vindas incessantes percorrem as paisagens da imaginação em fluxos idênticos aos da alma — cheia de dobras (vd. Deleuze, 1989b). Um exterior é uma maneira de mostrar o interior: no ar, como dentro de Virgínia, idênticos movimentos circulares. No mesmo plano, o ar, a imaginação; a memória de tudo isso são circunvoluções do existir por dentro. Assim, de novo, um desmaio:

Mas o céu esvoaçava tão esgarçado, roçagante, tão sem superfície... O que sentia era sem profundidade... mas o que sentia... sobretudo desmaiando sem forças... sim, desfalecendo no céu... como ela... círculos rápidos e grossos alargavam-se de seu coração — o som de um sino não ouvido mas pesadamente sentido no corpo em ondas — os círculos brancos embargavam-lhe a garganta numa grande e dura bolha de ar — não havia um sorriso sequer, seu coração murchava, murchava, afastava-se pela distância hesitando intangível, já perdido num corpo vazio e limpo cujos contornos se alargavam, afastavam-se, afastavam-se e só existia o ar, o ar sem saber que existia e em silêncio, em silêncio alto como o ar. (84)

Cada vez mais se vai fazendo sentir uma tendência para as linhas se encaminharem em movimentos curvos, ou serem interceptadas por outras linhas, o que origina uma forma de encurvamento. A escrita clariciana, apoiando-se num esteio sólido de uma racionalidade que funciona como estrutura de base (as fundações), trabalha a língua no delineamento clássico que assenta num predomínio dos períodos curtos. A partir daqui define-se a marca que personaliza esse trabalho: o texto (o livro) formando-se em linhas que devêm curvas, em círculos quebrando-se num descentramento aéreo e fugitivo. Por isso não vamos encontrar a figura do círculo que releva do movimento uniforme e que denota a perfeição e a auto-suficiência, mas o *círculo descentrado* num exemplo aduzido por Deleuze — o comboio e as carruagens — que nos leva até a *O Lustre*, ao trem e às carruagens na cena que antecede a morte da protagonista. “Os vasos fechados se organizam ora em partes separadas, ora em direções opostas, ora (como em certas viagens, ou durante o sono) em círculo. Mas, o importante é que o círculo não se fecha, não totaliza, ao contrário, faz desvios e forma ângulos, é um círculo descentrado que faz passar para a direita o que estava à

esquerda e para a extremidade o que estava no centro. Não se estabelece a unidade de todas as vistas de uma viagem de trem no próprio círculo, que guarda suas partes fechadas, nem na coisa contemplada, que multiplica as suas, mas em uma transversal que sempre se está percorrendo, indo 'de uma janela a outra' (*À Sombra das Raparigas em Flor*). Tanto isso é verdade que a viagem não faz os lugares se comunicarem nem os reúne, mas só afirma em comum sua diferença (essa afirmação comum se fazendo em outra dimensão que não a da diferença afirmada — na transversal)" (Deleuze, 1987: 125). As figuras geométricas aparecem quase sempre em representação de um qualquer estado abstracto; vejam-se as várias possibilidades encaixadas em quadros conceptuais, como por exemplo o âmbito metafísico, o âmbito da projecção de características definidoras da obra, etc. O sistema de oposições ocorre num exemplo de *Perto do Coração Selvagem* ao serviço da oposição humano/divino: "Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não a tocavam bastante. Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem Deus completá-lo-ia melhor" (55). Em relação às linhas (a interrogação que pede o esclarecimento), após saber-se que elas têm a marca, surge um acentuar dessa diferença: "Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca?" E dessas "linhas retas, finas, soltas" releva-se o inacabado, o fragmentário, aquilo que, afinal, profundamente virá a caracterizar a escrita de Clarice: "Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém podia levá-las a um fim" (*ibid.*).

Ainda neste mesmo capítulo do primeiro romance, sublinhe-se o que nele — quase tudo — reenvia para o domínio da criação; o capítulo inicia-se com uma reflexão sobre a sensação que ilustra um encaminhamento para a poética que na obra se vai desenvolver: "A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes no fundo da sensação tremulava uma idéia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor" (52). Mais à frente, justamente antes da passagem sobre as linhas e sobre os círculos, encontra-se uma reflexão em torno da sensação visual. Já se falara nos sons. Agora, esta passagem mostra como é fragmentário e epifanicamente percebido aquilo que se vê, da mesma maneira que acontecerá com a escrita. Uma série de flashes como sensações — assim a inspiração, assim a escrita clariciana:

Havia muita coisa a ver também. Certos instantes de ver valiam como "flores sobre o túmulo": o que se via passava a existir. No entanto Joana não esperava a visão num milagre nem anunciada pelo anjo Gabriel. Surpreendia-a mesmo no que já enxergara, mas subitamente vendo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre. Assim, um cão latindo, recortado

contra o céu. Isso era isolado, não precisava de mais nada para se explicar... Uma porta aberta a balançar para lá, para cá, rangendo no silêncio de uma tarde... E de repente, sim, ali estava a coisa verdadeira. Um retrato antigo de alguém que não se conhece e nunca se reconhecerá porque o retrato é antigo ou porque o retrato tornou-se pó — esta sem-intenção modesta provocava nela um momento quieto e bom. Também um mastro sem bandeira, ereto e mudo, fincado num dia de verão — rosto e corpo cegos. Para se ter uma visão, a coisa não precisava ser triste ou alegre ou se manifestar. Bastava existir, de preferência parada e silenciosa, para nela se sentir a marca. Por Deus, a marca da existência... É que a visão consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas. (54)

Sobre a importância da curva na sua arquitetura, Oscar Niemeyer diz em entrevista ao *Jornal do Brasil*: “O que me interessa é o espetáculo arquitetural. Surpreender. Agora, quando eu comecei a trabalhar, eu estava com aquela idéia do Corbusier de que a arquitetura é invenção, mas saiu uma arquitetura completamente diferente do que ele faz. Ele tinha uma arquitetura mais rígida, mais vertical, mais retilínea e eu saí com a curva. Achava que a curva faltava na arquitetura. Porque no concreto armado quando o espaço entre dois pontos é grande, a curva é a solução natural. É mais fácil você fazer uma coisa em curva do que em reta. Aí cobri a igreja da Pampulha de curvas e fiz a casa das Canoas também com curva. E daí fui trabalhando assim. A primeira fase, que foi a Pampulha, foi isso. Brigar por uma arquitetura mais livre, mais brasileira, mais próxima das igrejas de Minas Gerais e que criasse um certo espanto, uma certa surpresa” (27 de Dezembro de 1997). A Clarice, que escreve um texto decisivo sobre Brasília (vd. capítulo II – “Figuras Fundadoras”) e que conviveu com o arquiteto, poder-se-iam aplicar estas palavras como definidoras da sua poética. Gillo Dorfles, ao falar de Niemeyer, refere que ele foi “...aquele que soube dobrar e distorcer a cerebral e rigorosa sintaxe lecorbousiana dando-lhe uma ênfase e uma ductilidade plástica ignorada pelos temperamentos europeus” (Dorfles, 1989: 92). Se Le Corbusier é o arquiteto que inspira a poesia rigorosa de João Cabral, como não encontrar na arquitetura de Niemeyer um exemplo para a escrita de Clarice?

2. Da escultura

Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos.

(A Paixão segundo G.H.)

Para além das referências aos riscos, aos círculos, aos desenhos, veja-se como a partir de determinado momento se passa a encontrar uma explicitação de referências reportadas a domínios concretos do universo plástico como a escultura e a pintura. A preocupação com o domínio artístico tem o seu culminar na explicitação de *Água Viva*, onde uma pintora, a todo o momento, refere a sua actividade.

O conto "A quinta história" (*A Legião Estrangeira*, 1964) põe em relevo o motivo das variações: os pontos de vista ou as diversas formas de contar fazem, por seu turno, sobressair o papel do demiurgo e da criação que se reflecte no mais insignificante e banal dos acontecimentos, no mais pequeno dos seres ou dos objectos. As histórias recontadas falam do modo de matar baratas e de como elas, para o olhar do narrador, devêm pequenas esculturas. Pode relacionar-se essa microscopia criativa com uma disposição dos modos de olhar. Veja-se, por exemplo, a recriação de mundos entre as crianças, como acontece nos jogos com formigas (lembre-se a fábula de La Fontaine "A pomba e a formiga"). As formigas aparecerão no universo clariciano, em concreto no livro *Água Viva*, numa evocação que remonta à infância e que se projecta na amplitude da esfera cosmológica⁶. Muitas vezes, nas mãos e, sobretudo, na mente das próprias crianças, objectos menores vêem-se transformados em fantasiosas, imaginárias obras de arte — quase sempre do âmbito das formas escultóricas.

No mesmo ano em que sai, quase desapercibido, o volume de contos *A Legião Estrangeira*, é dado à estampa aquele que passaria a ser o livro mais conhecido da autora: *A Paixão segundo G.H.* A personagem central do romance é uma escultora, muito embora a arte de esculpir não seja um

⁶ "Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um mínimo de folha [...]. Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. Por exemplo cabe o senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico e sentimentos de sexo. Agora não encontro uma só formiga para olhar. Que não houve matança eu sei porque senão eu já teria sabido. // Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga" (66-67).

tema principal. Vamos encontrar precisamente aqui uma primeira abertura à tematização da reflexão sobre a arte — embora também ainda não deparemos com a presença do escritor, que em livros posteriores aparecerá a dar forma às considerações metaficcionalis, mas a comparência de outro tipo de expressão artística que reenvia, de um modo mais claro do que nos primeiros livros, para o próprio acto da escrita.

Num olhar retrospectivo podemos ler um progressivo desvelar do que para trás ficava insinuado — a *ekphrasis* — sobretudo nos romances que antecedem o de 64. Temos o caso do livro *A Maçã no Escuro*, obra de uma maturação pensada, assim como o anterior, *A Cidade Sitiada*, e, em relação a este romance, recorde-se a paisagem e a cartografia, aquilo que nele aponta justamente para o tópico da paisagem como livro. Aqui surgia uma série de referências que se enquadravam no âmbito de um cruzamento de tópicos de ordem figurativa — Lucrécia construindo e construindo-se no meio de alusões continuadas a termos da arquitectura, a referências às estátuas, etc. Contudo, a atmosfera rarefeita e estilhaçada leva a alguma diluição da intencionalidade. É precisamente em *A Paixão segundo G.H.* que intencionalmente se marca a função da protagonista vista como *aquela que faz esculturas*, ainda que só com *Água Viva* a pintura venha a ser assumida como a expressão artística que se impõe decisivamente para a reflexão que no texto se propõe.

Em *A Paixão [...]* a escultura começa por surgir como um factor determinante em diversos níveis face às implicações sociais, ao comportamento da personagem, etc.:

Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. [...]

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-climax — talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu. (30)

Refira-se então o lugar de exemplo proporcionado pelo trabalho da escultura. O ensinamento maior a ser retirado é o que nesse trabalho faz encontrar motivos fortemente motivadores para o conhecimento do eu. Depreende-se destas palavras que da experiência de esculpir se inferem também vias de acesso à compreensão do ser, um pouco à semelhança do que acontece em relação à escrita. Porque é que a escrita se reflecte (ou porque a vemos reflectida) nesse modelo? Deparamos com uma espécie de argumentação cega: é porque existe essa experiência que o ser se modela

como o vemos (por fora e por dentro). “Arrumar”, “organizar”, as palavras-chave associadas ao modelo superior (a matriz) que é a escultura, são justamente os termos que, desde o início, anunciam a prova (provação) a que se vai submeter a personagem G.H.: “Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma?” (37). É justamente nos três primeiros capítulos que, com grande insistência, a escultura cumpre uma função: adequa-se ao propósito da busca que está na origem do relato. Só depois, já no final, se referirá a escultura no quadro de um exemplo — trata-se de uma escultura de outrem. Como o olho vazio na estátua, o inexpressivo constitui uma aspiração (146). O trabalho literário vai aí buscar o exemplo: do bloco à forma, a incessante busca. Em Clarice, a procura idealizada — até que se possa reproduzir o difícil estado da anterioridade inexpressiva — prefigura como que um regresso à verdade do bloco (a matéria).

Esse lugar de exemplo vê-se fundamentado por uma curiosa recorrência. São várias as personagens que ao longo da obra ensaiam a experiência de esculpir, contrariamente ao que acontece com o pintar. Com efeito, talvez pelo facto de a pintura aparecer tão intimamente associada à revelação da figura, se alguém aparece a pintar, ou mesmo falar de seus quadros, é alguém a quem dificilmente se pode atribuir a espessura que permita assumir o nome e o estatuto de personagem. Estamos a referir-nos a Ângela em *Um Sopro de Vida* que vai falar dos seus “quadros” (os da autora Clarice). Na realidade, Ângela não é mais do que uma voz, precisamente uma voz reveladora e intercambiável: onde aparece o nome Ângela pode sempre estar o nome “Autor” e vice-versa.

Pelo contrário, no que toca ao gesto de esculpir, vamos por exemplo encontrar uma personagem como Olímpico, o nordestino de *A Hora da Estrela* que também faz estatuetas. Mesmo considerando essa actividade tão episódica e transversal, como é de facto, precisamente aí, nesse acaso, se deve encontrar a sua significação. Poder-se-á integrar o gesto na leitura que aponta para a dimensão artesanal e criadora que potencialmente se encontra em todos os seres, e deve assinalar-se, em concreto, em relação a esta personagem, o facto de que nada na sua caracterização fazia prever a existência de um potencial “artista”:

Mas não sabia que era artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo no menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro. (62)

Quase sempre lateralmente se vão revelando as personagens — trata-se de um claro efeito epifânico-gnosiológico. Se uma personagem como G.H. é

definida como alguém que faz esculturas, pode observar-se que mesmo nesta personagem há a autoavaliação que sustenta uma atitude pretensamente desligada, dita amadorística. É interessante, a este propósito, lembrar as declarações da autora que em entrevistas repete essa posição/pose (“— Eu não me considero uma profissional. Sou amadora. Não faço contratos nem escrevo livros ou por encomenda ou com prazo fixo. Nada disso”, *Correio da Manhã*, 5 e 6 de Março de 1972). Em *A Hora da Estrela* veremos como o narrador, Rodrigo S.M., que em tantos momentos reflecte os pontos de vista da autora, assumirá justamente essa mesma posição. E lembremos de novo G.H. quando, no início do romance, ao tomar o pequeno almoço, “traz” para a mesa a cena da criação. É com bolas de pão que esculpe uma pirâmide: “triângulo reto feito de formas redondas” (34). Inscreve, deste modo, o trabalho criador na esfera caseira dos quotidianos mais interiorizados, como, por exemplo, tudo o que tem a ver com o espaço “laboratorial” da cozinha — figura privilegiada de todas as criações. Por isso, em “A quinta história”, é também na cozinha que a mulher sem nome engessa as baratas, devindas minúsculas estátuas.

3. Da pintura

Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.

CLARICE LISPECTOR*

Giorgio de Chirico pintou um pequeno retrato de Clarice Lispector. Existe, da parte da autora, um relato mítico⁷: ela estava em Roma, um amigo seu falou a de Chirico sobre a possibilidade do pintor fazer um retrato da jovem brasileira. Giorgio de Chirico quis vê-la e, após ter aceite a encomenda, três sessões bastaram porque, conta-nos Clarice, aquele lhe terá dito que, embora pudesse estar a retocar incessantemente o quadro, isso o poderia estragar. E há uma nota que constitui o traço romanesco que reverterá em relato mítico — enquanto ela posa, lá fora um ardina grita:

* *apud* Borelli, 1981: 70.

⁷ Relato que se pode reconstituir através de vários depoimentos em cartas da época, enviadas para as irmãs, e em algumas entrevistas, quando vem à baila o retrato feito pelo célebre pintor. Nádia Gotlib destaca este episódio no seu livro *Clarice. Uma vida que se conta* (cf. Gotlib, 1995: 211-222).

“é finita la guerra!”. O retrato é de 1945. Pouco tempo depois a jovem escritora começará a trabalhar em *A Cidade Sitiada* ⁸.

A atmosfera pictórica parece contaminar a escrita de Clarice Lispector em aspectos mais ou menos visíveis, como nos jogos de luz e sombra, nos recortes formais, nas descrições, etc. Assinale-se, por outro lado, que referências de diversa ordem, de um modo mais directo, embora lateralmente à obra (fora da obra), vão mostrando o interesse da autora pelas artes plásticas e, em concreto, pela pintura. Assim é o caso de um pequeno texto para um catálogo de uma exposição de pintura assinado pela escritora ou de traduções de textos relacionados com este domínio ⁹. Se as referências do âmbito pictórico, que aparecem a figurar a escrita, são sobretudo visíveis em *Água Viva* ou *Um Sopro de Vida*, em muitos outros textos, embora mais esparsamente, podem encontrar-se reenvios (apontem-se exemplos do plano vocabular) que provêm do universo das artes plásticas; é o que se pode verificar, por exemplo, com o título de um dos capítulos de *A Cidade Sitiada*: “Esboço da cidade”. Talvez se possa então inferir algo acerca da influência do pintor Giorgio de Chirico sobre Clarice Lispector. Em *A Cidade Sitiada* o recorte das cenas, com a imobilização das personagens (vd. o capítulo “A estátua pública”) e do tempo, facilmente leva a que se aproximem essas descrições dos cenários entrevistados nos universos pictóricos. A maior parte das vezes encontramos neste livro “quadros” com duas personagens que se defrontam, ou uma só ¹⁰, as praças, o jardim, a estátua, ou então a acumu-

⁸ Apesar de no ano seguinte ter publicado o segundo romance, *O Lustre*, Clarice diz que este livro já se encontrava praticamente acabado quando saiu do Brasil.

⁹ A propósito da tradução, apesar de todas as reservas (que parecem ter fundamento), não se deve deixar de reflectir sobre a possível interferência (alguma contaminação?) de alguns desses textos, que acolhem o nome de Clarice no papel de tradutora, e sobre a influência que terão exercido na feitura da obra. Em relação a temas que se aproximam deste âmbito, veja-se um livro que, de algum modo, com tal se relaciona: de Bella Chagall, *Luzes Acesas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. Refira-se, a propósito de Marc Chagall, que no arquivo da escritora se encontra um recorte sobre o pintor. Trata-se de um texto em inglês da autoria de Carlton Lake e que data do período em que Clarice viveu nos Estados Unidos. Numa curiosa crónica publicada no *Jornal do Brasil* de 12 de Setembro de 1970 e intitulada “Das vantagens de ser bobo”, refere-se ao pintor nestes termos: “Bobo é Chagall que põe vaca no espaço, voando por cima das casas”. E no livro publicado no ano anterior, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, quando se fala na noite em que Lóri e Ulisses se amam, a intensidade do encontro, que na perspectiva do homem vai da delicadeza à voracidade, culmina num modo singular de a personagem feminina se encarar. Aí se lê: “Ela se sentiu perdendo todo o peso do corpo como uma figura de Chagall” (163). Ainda a propósito de traduções, lembre-se que o nome da escritora aparece associado à tradução do *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado no Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1974.

¹⁰ Ver como nos textos de Lispector são excepção as cenas com muitas pessoas; quase sempre aparecem apenas duas ou uma.

lação dos objectos. Em de Chirico, na chamada fase metafísica, a arquitectura está quase sempre ao serviço dos espaços vazios, de áreas desabitadas, mas nos quadros sem perspectiva também vamos encontrar a acumulação de coisas que são descritas com uma impassível minúcia: objectos de uso corrente colocados num contexto espacial e temporal que lhes é totalmente alheio. Ao interpretarmos as esculturas gregas e as figuras mitológicas que convocamos a partir do texto de *A Cidade Sitiada*, pensamos igualmente na presença dessas figuras no mundo do pintor italiano — a actualidade de um universo onde se encontra a memória do mundo clássico em forma de reconstruções cenográficas. Entre as suas primeiras obras, lembrem-se “Luta entre lapitas e centauros” (1909) e “O centauro ferido” (1909). A procura de uma linguagem faz-se a partir da reunião de elementos de diferente origem e da representação de visões oníricas como evasões do fluir do tempo.

Há outro nome que podemos igualmente convocar a partir da sua pintura e dos seus desenhos, como também dos textos teóricos ou das páginas do diário que escreveu. Trata-se de Paul Klee. O nome deste pintor surge como título de um dos fragmentos de *Para Não Esquecer* (16). Curiosamente o diálogo estabelecido nesse fragmento não vem de uma qualquer aproximação aos aspectos pictóricos da obra de Klee, mas apresenta, a partir de um quadro do pintor, uma reflexão sobre um dado tema decisivo, aliás, na afirmação da poética clariciana: a liberdade. Contudo, em *Para Não Esquecer* vamos encontrar outros textos que explicitamente reflectem sobre a pintura. O primeiro fragmento deste livro intitula-se justamente “O pintor” e pode dizer-se que funciona como um texto crítico à volta dessa expressão artística. Começa por chamar a atenção para a revalorização da simetria que nos quadros de um dado pintor¹¹ se faz sentir:

A surpresa de ver que o pintor começa por não rezear inclusive a simetria. É preciso experiência ou coragem para revalorizá-la, quando facilmente se pode imitar o “falso assimétrico”, uma das originalidades mais comuns. A simetria é concentrada, conseguida. Mas não dogmática. É também hesitante, como a dos que passaram pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. (5)

Apresenta-se uma reflexão que se ajusta à poética clariciana naquele ponto que nós temos vindo a trabalhar e pensamos ser um dos mais impor-

¹¹ No Arquivo de Clarice Lispector (Fundação Casa de Rui Barbosa) encontra-se uma fotocópia que reproduz o que se percebe ser um texto do catálogo de uma exposição. Esse texto com a assinatura de Clarice Lispector é o mesmo que se lê em *Para Não Esquecer*, só que onde aqui está a palavra “pintor”, na fotocópia lê-se o nome do artista plástico: Gastão Manoel Henrique.

tantes na criação da autora (reportamo-nos à figuração). Atente-se nesta frase: “E em nenhum quadro está dito: igreja”. Quando a autora fala da cidade ou dos animais ou da noite muitas vezes está a querer dizer *escrita*. E em nenhum desses textos está dito: escrita. Outro aspecto que merece ser destacado é o admirável prenúncio que aqui podemos ler do que, muitos anos mais tarde, vai ser o contacto de Clarice com a experiência do quadro. Aquilo que a autora fará em suas experimentações pictóricas está muito próximo do que aqui se lê:

Pois é pintura tocável, finalmente tocável para quem chega de longe. Pois é pintura tocável: as mãos também a olham. O pintor cria o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para a sua pintura como o seria para um escultor de madeira. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. É compacto, fechado como uma porta fechada. Mas nele foram esfoladas aberturas, rasgadas quase por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese. Cor coagulada, violência, martírio são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa. (5-6)

Partindo das reflexões de Benjamin sobre a pintura moderna, Christine Buci-Glucksmann escreve sobre Klee palavras que iluminam a nossa compreensão de Clarice, dos seus “desenhos” interiores: «Projectadas sobre esta mesa de desenho liquidatária, as figuras de Klee, na expressão da sua linha “obedecem sobretudo ao seu interior. Ao interior mais do que à sua interioridade, o que as torna bárbaras”. O Anjo como todos os outros seres intermediários e desintegrados de Klee — máscaras, demónios, bonecas, marionetas, loucos em transe, homens-animais, rostos-plantas... não dependem mais de uma lógica humanista da interioridade do sujeito e da representação. Por um excesso irónico, marcam a passagem do visível para o invisível onde se agitam as nossas fronteiras flutuantes do humano e do inumano, da cultura e da barbárie, toda esta gigantesca agitação do inominável. Desde logo, como Loos e tantos outros, Klee afastava “a imagem tradicional, nobre e ornada, de todas as oferendas sacrificiais, para se virar para o homem nu da nossa época que grita como um recém-nacido”» (Buci-Glucksmann, 1984: 39). Poderíamos fazer um paralelo e vê-la entre de Chirico e Paul Klee. Giorgio de Chirico impor-se-ia na primeira fase onde se delineiam as fábulas fundadoras, como Paul Klee poderia representar a abertura a outros procedimentos decisivos no evoluir do percurso da poética clariciana.

Ao falar do que nos textos de Clarice aparece como devedor do universo da pintura (daquilo que, através das descrições, dos modos de representação, nos pode reenviar para os universos pictóricos), impõe-se uma observação breve sobre os métodos seguidos neste tipo de aproximações. Bernard Vouilloux fala do embaraço sentido pelo teórico quando, ao tratar das relações entre linguagem e imagem se depara com a pluralidade de

saberes que deve convocar e com a complexidade das problemáticas envolvidas (Vouilloux, 1994: 15). Importa, antes de tudo, considerar dois domínios, duas evidências: o reenvio para objectos verbais ou para objectos icónicos, devendo estes ser definidos e delimitados como textos escritos e como artefactos visuais. Somos inevitavelmente conduzidos à reflexão que, no âmbito dos estudos semióticos (ou da Estética), coloca face a face as inter-relações da imagem com o texto. Um dos critérios que têm vindo a ser seguidos, ao tratar-se das relações entre os dois tipos de objectos (verbais ou icónicos), é o da presença ou ausência de uns face aos outros (*idem*: 15-16). Ou a imagem é copresente face ao texto, ou então ela é apenas verbalmente predicada. O esquema relacional que vai servir de base a grande parte das abordagens está justamente orientado em função dos eixos da presença e da ausência. No que diz respeito à obra de Clarice, interessa-nos em diversos graus a relação imagem/texto que se estabelece *in absentia*. Quando se fala da relação texto/imagem *in absentia* deve ter-se em conta a ausência material da imagem que o texto apenas evoca (*cf.* Vouilloux, 1994: 17). Uma substância verbal reenvia para uma substância que lhe é heterogénea; as imagens são apreendidas na letra do texto, captadas na única dimensão do legível. Por outro lado, em relação à alusão continuam a ser as *descrições* o elemento nuclear, e estas comportam dois tipos de constituintes: 1) os termos denominadores: substantivos que reenviam, sem os “nomear”, ao artista ou à obra, tais como *mestre, artista, quadro, tela, pintura, retrato, paisagem*, etc.; 2) as notações descritivas: servem-se de todas as classes gramaticais (em primeiro lugar dos adjetivos) e a sua amplitude varia da simples incidência adjectival ao objecto textual chamado “descrição”. Estes reenvios são orientados quer para aspectos picturais (estilo, motivo, composição, cor, luz), quer para aspectos como a produção e a recepção da obra.

Vouilloux vai falar dessa nova era “aberta pelo toque a finados da escrita, o declínio do livro”. Mas acrescenta: “a doxa contemporânea deu a mais radical expressão a uma tendência que as práticas artísticas do séc. XX parecem ter favorecido: não só a maioria dos grandes movimentos artísticos da modernidade puseram em prática uma conexão ou uma travessia dos domínios literários e plásticos, assim como também há poucos escritores que, recentemente, não tenham introduzido a pintura no seu campo de reflexão ou que não a tenham incluído no seu ‘fazer’ poético, entre o que lhes é mais próximo” (20).

Voltando a de Chirico e a Paul Klee, assinala-se acima de tudo, a partir destes nomes, a tensão (o jogo) entre as componentes figurativa e abstracta (pólos obrigatórios nos enquadramentos da questão da representação na pintura moderna), de que fazem eco as suas obras. É sabido que o discurso crítico literário não só incorpora metáforas pictóricas como também faz uso de termos utilizados pela crítica das artes plásticas, sobretudo no que concerne ao domínio de pares opositivos. Ao falar dos quadros de Clarice,

Nádia Battella Gotlib apropria-se implicitamente da oposição figurativo/abstracto para tratar de uma evolução observada na escrita clariciana: “Foi por volta de 1975, durante uns dois ou três meses, que Clarice dedicou-se à pintura, como um mero passatempo. No decorrer desse ano e do seguinte, pintou dezesseis quadros. Essa atividade mostra coerência com os fragmentos que escreve nessa época e que, depois, irão compor o universo da personagem de *Um Sopro de Vida*. De fato, nota-se uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e de sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discursivo e da história; e na pintura, detendo-se em cores e linhas, com manchas fortes, em construção que indica inquietação e turbulência interior” (Gotlib, 1995: 477).

Será, contudo, mais interessante ver como a própria escritora incorpora nos seus textos essa terminologia, e em concreto num romance que, a vários níveis, se define num limiar, a anunciar uma viragem: *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres*. Vamos encontrar essa referência num capítulo que se pode facilmente autonomizar e onde avulta, como em muitos dos textos da autora, a destacabilidade dos objectos e dos seres. Nele se apresenta a ida de Lóri à feira, onde os produtos da terra, aí expostos, podem ser equiparados à matéria de que se faz o texto: “Havia de tudo naquele amontoado de barracas, cheias de gritos, de pessoas se empurrando, apalpando o material a comprar para ver se estava bom — Lóri foi ver a abundância da terra que era semanalmente trazida numa rua perto de sua casa em oferta ao Deus e aos homens” (136). Depara-se aqui com uma busca que se vai traduzir num encontro decisivo. “E Lóri continuou na sua busca do mundo” — assim começa o capítulo. Assinale-se a procura do “neutro vivo das coisas” — do *sangue* da beterraba à aproximação entre a pele da batata e a da *criança recém-nascida*; leia-se nesse trajecto a epifania da criação. É a propósito das peras, adquiridas para serem contempladas, que a narradora propõe os termos do campo pictórico:

Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto — mas qual era o conjunto? Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze — na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua mal feita de bronze — o objeto que fosse de bronze, ele quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele. Comprou um cinzeiro de bronze, porque a estatueta era feia demais. (137-138)

A polaridade abstracto/figurativo que passará a ser uma das obsessões do pensamento da autora na última fase (em concreto no livro *A Hora da*

Estrela) já era preocupação implicada no início da produção. Facilmente se reconhece que a polaridade informa todo o processo de escrita justamente em função do que se tematizava no fragmento de *Para Não Esquecer* que recebe o título “Abstrato e figurativo”:

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu. (49)

Como se lê, pretende contestar-se a rigidez das tabelas classificativas. A polaridade pode aparecer associada às categorias da narrativa (à acção, às personagens), como acontece, por exemplo em *A Hora da Estrela*, quando o narrador afirma, no início, tratar-se de um livro onde se dá a ver uma expressão do figurativo por causa dos factos¹². Mais próximo do final, sobre as personagens afirmará, a dada altura, serem elas abstractas: “E agora apago-me de novo e volto para essas duas pessoas que por força das circunstâncias eram seres meio abstratos” (74). Não se trata propriamente de uma contradição, mas da afirmação (decifração) da figura da escrita, no lugar em que as personagens devêm escrita.

Pegando na analogia, poder-se-ia mesmo asseverar que, em termos globais, a escrita de Clarice Lispector se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições de estados interiores, a visões interiores do ser. O pendor essencialmente abstracto fica bem vincado em passagens de *Água Viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo* (14); refira-se ainda a insistência nessa vertente abstraccionista quando se lêem expressões como “pinto ideias”, “pinto o indizível”, “pinto pintura” (16), ou quando do reenvio ao geometrismo abstracto que se percebe na alusão a círculos e a “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros” (15). Numa passagem em que se apresenta a interpenetração do plástico com o musical e com o gráfico joga-se com o sentido do termo *abstracto*, no modo como ele se associa na linguagem corrente ao falar; dir-se-ia que se faz equivaler a voz indefinida do falante à abstracção no desenho e à sua correspondência no plano musical: “Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo” (86). É de notar a atenção concedida à palavra e ao desejo de reinventar, de procurar novos significados, novos sentidos para as realidades, além da forma como elas nos são

¹² “Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a acção humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstractas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (37).

apresentadas; intimamente associada a esse processo surge a declarada preocupação com o inominável:

Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra "nervos" esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre "outras coisas", não mudam de assunto — são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia. (86)

Contudo, talvez só em *Um Sopro de Vida*, quando Clarice se encontra libertamente com alguns neologismos, se esteja próximo de uma transposição de algo que seria como que uma representação sem representação (estádio que só a experiência da música terá levado ao lugar mais extremo). Entendam-se as figuras geométricas como figuração da escrita que estará próxima de uma expressão abstracta das artes plásticas, mas também da maneira de ver a vida: "Autor. — Eu pensava que um polídrico de sete pontas se dividisse em sete partes iguais dentro de um círculo. Mas não caibo. Sou de fora" (43).

Mais à frente:

Autor — Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. Mas o que está dentro da pirâmide — o segredo intocável o perigoso e inviolável — esse é Ângela. O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico. Eu sou geométrico, Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. (46)

Um desejo cujas tensões se faziam anunciar no final de *A Hora da Estrela* — "Espraiar-se selvagememente e no entanto atrás de tudo pulsa uma geometria inflexível" (101). "Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas" (104). Recorrendo a etiquetas classificativas da crítica das artes plásticas, mais do que de um *abstraccionismo geométrico* — arte de relações formais pré-determinadas —, poder-se-ia encontrar nessa terminologia um apoio. Por que não falar de um *abstraccionismo lírico* ou de um *abstraccionismo neoplasticista* para o trabalho concebido por Lispector?

4. *Água Viva*

A dimensão plástica reflecte-se profundamente na concepção de *Água Viva*. A assunção da figuração podia, no entanto, ver-se em textos breves, fragmentos incluídos no livro *Para Não Esquecer* onde a autora recorria ao domínio das artes plásticas para explicar o funcionamento próprio da sua escrita. No plano metadiscursivo, o pequeno fragmento intitulado “Romance” vai buscar “explicações” às analogias do domínio pictural — a moldura e o quadro:

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu. (26)

O que se enfatiza é o acto de escrita: a experiência que leva a esse propósito defendido — escrever sem enfeitar; a literatura nua, porque o despojamento do enfeite não quer dizer falta de intensidade: “— Que é que você pensa sobre o teatro? E depois da peça que você escreveu quando criança, porque não escreveu mais para o teatro? // C L — Eu não tenho bastante diálogo. Eu acho que o teatro não é literatura. Depende de ator, cenário, diretor, som. A literatura pode ser nua” (“Conversando com Clarice Lispector”, *Jornal do Commercio*, Recife, 30 de Maio de 1976).

Num dos seus ensaios sobre Clarice Lispector, Hélène Cixous convoca ao longo do texto os nomes de Cézanne, Monet, Rembrandt, Van Gogh, Hokusai, Kandinsky e, a acompanhar a nomeação, vão aparecendo palavras dos próprios pintores. Porque se trata de invocar esses nomes para falar de uma escrita que fosse como pintura, assim começa o texto: “Eu queria escrever como um pintor. Eu queria escrever como pintar”. Uma dessas palavras retomadas dos pintores é o termo *instantaneidade*: “É Monet em 1890, que diz isto: o que eu procuro, a instantaneidade” (Cixous, 1986: 171). Para Cixous, o princípio proclamado de escrita como pintura subsumiria a fundura de uma atitude existencial.

Dentro da linha interpretativa da “écriture”, prever-se-ia que, a vir a falar de Clarice Lispector, esta primeira página anunciasse o encontro com um livro particular, *Água Viva*, pelo visível diálogo que nele se estabelece entre a escrita e a pintura. Sobre *Água Viva* diz Cixous: “este livro pretende escrever-pintar; pretende trabalhar sobre o gesto de escrever como gesto de pintar” (*id.*: 172). É extremamente importante a palavra utilizada e sublinhada por Hélène Cixous: o gesto. É no gesto que melhor se traduz a figuração, sobretudo porque em *Água Viva* a enunciação alternante é noto-

riamente ambígua: ora se escreve, ora se pinta. Mas é o gesto de escrever que se pretende destacar cada vez mais. Dentro da obra de Clarice Lispector é a primeira vez que tal explicitação ocorre em livro exclusivamente ficcional (nas crônicas de *Para Não Esquecer*, 1964, já apareciam os fragmentos sobre o escrever). Importa assinalar a hesitação enunciativa (cf. McHale, 1987) — não se diz ainda de modo claro que se escreve ou como se escreve, mas que se escreve e que se pinta, ou que se escreve como se pinta.

Prossegue Hélène Cixous, agora a sublinhar o que aproximaria o livro “dum gesto de pintor” — precisamente o ser “um livro de instantes, um livro em que cada página pode ser isolada como um quadro” (Cixous, 1986: 172). O princípio da instantaneidade, que no ensaio que temos vindo a seguir se articula com a obra e com o pensamento de Monet, é igualmente convocado em relação a Clarice, cuja obra é entrevista como uma iluminação sobre a pintura e sobre o pintar. Diz Cixous: “para mim a pintura é isto, a possibilidade de se apossar da terceira pessoa do presente, do presente mesmo” (*ibid.*). A ensaísta alude aqui a uma frase destacada no início de *Água Viva* (“Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa”), sublinhando a enunciação extraordinária. Equipara escritora e pintor — “o meu tema é o instante” — e pergunta quem poderia ter escrito isto: “C’est peut-être Clarice Lispector, c’est peut-être Monet” (*ibid.*).

Todas as equivalências em relação à escritora brasileira ressaltam o ideal de escrita epifânica. Enquanto a escrita pode dizer, pode contar, a pintura pode mostrar (cf. Deleuze, 1984). “O pintor pode despedaçar-vos o coração com a epifania de um mar” (Cixous, 1986: 172). Seguidamente é a Hélène Cixous escritora que fala de uma sua aspiração — o ideal de uma escrita que se pudesse contaminar da palavra de Clarice e da tela de Monet. Convoca um nome de flor monetiana, a mimosa, e um quadro de referência lispectoriano — junto ao peito a flor transformar-se-á em visão da flor — “Envio-te a palavra mimosa, espero que uma vez chegada ao teu peito se transforme em visão da mimosa” (*id.*, 174). Um auxílio para o nome ou para o rosto da palavra procurada? “Escrevo. Mas tenho necessidade do pintor para dar um rosto às minhas palavras. Primeiro eu escrevo, de seguida é preciso que tu pintes o que eu te disse” (*id.*, 175).

Dos nomes convocados à questão das identidades é donde parte e para onde se dirige o ensaio de Hélène Cixous — retoricamente restituído ao espaço aberto (metafórico, livre) da “écriture”. Na procura desse rosto, onde a escrita se aproximaria da divindade (o Deus com rosto feminino? — cf. *La venue à l’écriture*), recorde-se o título do ensaio que temos vindo a seguir: “Le dernier tableau ou le portrait de Dieu”. A dada altura lemos: “Quando eu tiver acabado de escrever, quando tiver cento e dez anos, tudo o que eu tiver feito terá sido haver tentado fazer o retrato de Deus. Do Deus. Do que nos escapa e nos encanta. Do que não conhecemos mas que sentimos. Do que nos faz viver” (Cixous, 1986: 181). Um pouco mais à frente Hélène

Cixous vai falar em mansidão, num claro reenvio para um pequeno texto da escritora brasileira que recebe o título “tanta mansidão” (*Onde Estivestes de Noite*), expressão esta que aparece exactamente em português e a terminar um parágrafo do ensaio escrito em francês (*ibid.*). Estamos perante um exemplo de absorção procurada e assumida; as ressonâncias da literatura de Clarice, partindo de *Água Viva*, remontam a outros textos que ecoam no fragmento acima transcrito, como será, por exemplo, o caso de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*: “Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linha-gem de mulheres através do tempo” (108). Também neste livro se esclarece o uso de um estilema recorrente em Clarice e que Hélène Cixous pede emprestado — a referência a “o Deus”¹³.

O texto de Cixous (como outros textos críticos também fazem) vem sublinhar, de um modo muito *sui generis*, o lugar da pintura no livro *Água Viva*. A ensaísta-escritora apresenta-se como receptora de uma imposição que urgia cumprir-se. Clarice Lispector aparece mais do que inspiradora, como legitimadora da sua “écriture”. Estas páginas vêm iluminar de um modo espantoso o que pode ser uma leitura “viva” que se pede ao texto. Vejamos o fim do livro. As palavras finais de *Água Viva* (“O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. [...] O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”), traduzindo um importante pressuposto da estética clariciana (*cf.* capítulo VI – “O texto exposto”), abrem espaço à entrada em cena dos guardiões, devotados preservadores. É neste horizonte que o nome de Hélène Cixous se pretende inscrever. O desejo de ver incluído o leitor na cena literária conduz-nos a um gesto com algumas implicações interessantes que vamos procurar seguir. Fala-se da substituição das tintas pelas palavras. Há como que uma necessidade de compensação, de tal forma que a rendição ao outro pela palavra possa ser tão intensamente equivalente à entrega feita na pintura. Para que isso possa acontecer propõe-se uma participação total (“escrevo-te toda inteira”) e pretende-se fazer equivaler os dois estados de entrega (“é também com o corpo todo que pinto os meus quadros”). Não estamos perante algo que à primeira vista poderia simplesmente parecer uma consequência; o que nessa direcção se faz supor é o encontro pleno numa actividade que pressupõe antes de tudo o corpo. O livro apresenta-se, pois, como projecto, precisamente um projecto que, desde o início, pretende envolver o interlocutor, que é interpelado para uma

¹³ *Cf.* a seguinte passagem de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* onde, na boca da personagem, é apresentada a explicação para o uso singular desse modo de se referir a Deus: “Mas eu queria saber por que você, em vez de chamar Deus, como todo o mundo, chama o Deus. // — Porque Deus é um substantivo. // — É a professora primária que está falando. // — Não, Ele é substantivo como substância. Não existe um único adjetivo para o Deus” (145).

participação do mesmo teor que a vivenciada pelo sujeito da enunciação. No centro, a experiência da pintura. A nova experiência da escrita pretende reeditar esse modelo pela totalização. Pretende-se que o sujeito receptor se envolva com uma intensidade similar à vivenciada pelo sujeito enunciativo: “ouve-me então com teu corpo inteiro” (14). Este evoca então uma experiência de que é alvo: o encontro com a música, *com o corpo inteiro*. De um modo mais claro, duas páginas depois repete-se o desejo:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. (16)

Trata-se de uma atitude de esforço a marcar uma proposta que é ambiciosa: atingir um ponto dificilmente atingível:

Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada pinto pintura. E antes de nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente da vida. O instante é semente viva. (ibid.)

A questão central aqui apresentada — tentar apanhar o que sempre foge — é do que o livro vai dar ideia. Um acompanhamento paulatino do texto em alguns dos seus momentos, que destacamos (como por exemplo o arranque), permitir-nos-á uma visão mais completa da sua concepção e significados. Inicia-se o relato pela exposição na primeira pessoa; alguém vem dizer que escreve com o corpo todo — é assim que também esse sujeito da enunciação, uma mulher, se entrega à pintura, actividade que começa por ser apresentada como uma anterioridade relativamente à recente experiência da escrita. Uma justificação acompanhada de uma interpelação, que prevê a pergunta e o espanto do destinatário do texto, vem sublinhar a referida anterioridade:

Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras — e é de novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (14)

A escrita aparece para a voz enunciativa como uma compulsão, mostra-se afinal o modo como sempre actuou para a autora da obra.

Chame-se a atenção para o seguinte: 1) Logo no início desmonta-se um mecanismo da construção do texto em questão — como um texto que se

fosse elaborando e autojustificando no momento da própria elaboração (e a autora irá voltar a este procedimento de desmontagem, como veremos, sobretudo em *A Hora da Estrela*). 2) Aponta-se para uma complexidade enunciativa que impõe um jogo de desdobramentos. É nesse jogo que encaixa a lógica das duplicidades e dos ocultamentos manifestada na coexistência de planos duplos — a narradora oculta-se na figura de uma pintora que escreve. E, reversivamente, a prática da pintura é como se fosse uma escrita:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber porquê — e porque não me interessa, a causa é matéria de passado — perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. (15)

3) Mas a experiência pretende ser totalizadora. Assim, o alcance reversivo da alternância projecta-se numa abrangência que decorre da intensidade da própria experiência que é plenamente vivida de um modo radical. Pretende-se ultrapassar a rigidez separadora de campos (textual, pictural) invocando a metáfora da música e procurando ir ao encontro de uma dimensão que participa do próprio campo musical: “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (15). Já atrás se interpelava o interlocutor para o ler/ouvir (“Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro”). Ocorre uma experiência de transfusão. Invoca-se a prática do ouvir música (pretende-se um efeito de real) como manifestação de posse: a vibração da electricidade (“substrato último do domínio da realidade”) faz com que o mundo trema nas mãos criadoras.

Passa, então, a expor-se a experiência procurada da escrita-pintura-música encaminhada para um enquadramento da suspensão da referencialidade: do “substrato vibrante da palavra repetida”, como se fosse música, a um substrato pessoalíssimo de que resulta a “frase de palavras feitas apenas dos instantes-já”. O caminho é o das “sílabas cegas de sentido”, quer estas sejam pintadas ou pronunciadas (15) — a cegueira do sentido que aponta para a zona do universo das buscas nesse território feito de “instantes-já” onde aflui o “atrás do pensamento”. Pode dizer-se que a experiência da escrita trata acima de tudo da vivência do instante. O relato pretende dar conta dessa difícil relação com o tempo: aquilo que se vivencia no “instante-já” e que no imediatamente a seguir “instante-já” passa logo a ser outra coisa e é, por isso, tão difícil de captar. O livro começa justamente por questionar esse ponto logo no primeiro fragmento: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos

com a respiração” (13). O segundo fragmento é um dos mais elucidativos no que toca às dificuldades existentes na captação desses momentos fugazes. Tudo conduz à definição da epifania. Algo que é vivenciado na sua máxima plenitude e que, de tão fugaz, é difícil de captar e, sobretudo, de relatar. Fala-se por isso de uma quarta dimensão “que de tão fugidia não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (13). Ao longo da obra reaparecerão algumas imagens que pretendem traduzir esta situação¹⁴. Importa chamar a atenção para o facto de neste segundo fragmento os verbos confluírem todos numa mesma direcção que insiste reiteradamente no desejo de “captar”, “capturar”, “possuir”, “apossar” a realidade que é fugidia. A problemática relacionada com o instante emerge no pensamento dos filósofos, da Antiguidade aos nossos dias. Na biblioteca da autora encontramos um livro saído justamente ao tempo da elaboração do que veio a ser *Água Viva*, e que se debruça sobre o pensamento de Heraclito. Trata-se de *O Logos Heraclítico. Introdução ao estudo dos fragmentos*, da autoria de Damião Berge, que foi publicado pelo Instituto Nacional do Livro no ano de 1969, antecedendo em dois anos a data da primeira versão do dactiloscrito “Objeto Gritante”. Lembre-se, por outro lado, entre os filósofos contemporâneos, as afinidades de um autora como Clarice Lispector com o universo de Friedrich Nietzsche¹⁵.

Não por acaso, para traduzir esse conjunto de impressões, essas fugidias inscrições de água viva, a autora vai à pintura buscar o quadro de referência unificador que mais fundamente pretende ser o meio de dizer o inalcançável desejo, de reproduzir as instantaneidades. Através da percepção visual pretende chegar-se o mais próximo possível do “é da coisa”, o “it” ou o “halo” das coisas, na insólita formulação proposta, que “é mais importante que as coisas e que as palavras” (53). O primado da visão, concretizando-se no gesto do pintor, impõe o gesto da suspensão (suspender a palavra como se suspende o pincel); deste modo se pretenderá conter o tempo em sua dolorosa e irreversível passagem. O *leitmotiv* da pintura legitima a actividade da personagem-narradora: alguém que aparece marcado (que define claramente a sua posição) pelo trabalho que faz como pintora. Como se a escrita fosse uma concessão feita ao destinatário — “Também

¹⁴ É o caso da roda do carro que, ao girar, pisa sempre num lugar diferente, que é, por conseguinte, um sempre diferente instante. Nas páginas de *Água Viva* eis o que se lê: “O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (20).

¹⁵ Veja-se uma aproximação entre a obra de Clarice Lispector e o pensamento de Nietzsche no artigo de Géuza Machado Hosken “Uma visão irónica: entre Clarice Lispector e Nietzsche”, *Vozes*, volume LXXIX, Janeiro/ Fevereiro de 1985, n.º 1, pp. 52-57.

tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura” (16) —, porque afinal o recurso à figura da pintura continua a ser a única tradução possível para a difícil questão da indizibilidade, tão complexos se mostram certos estádios — como aqueles que se situam na zona “atrás do pensamento”:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és. (33)

O dispositivo enunciativo deixa nitidamente marcada a situação ficcionada — trata-se de uma narradora-pintora que conta o seu relato. Não sendo a experiência anterior uma prática que se considere arrumada no passado, torna-se sobretudo interessante ver como o contacto com a palavra, apesar da novidade, é perspectivado com a mesma seriedade (profissionalismo) de quem pinta. A nova tarefa vai, pois, fazer apelo a todos os métodos e processos que estão ligados à actividade anterior. Assim, por exemplo, vai dizer-se que se escreve “como exercício de esboços antes de pintar” (22), do mesmo modo que os pintores que não atacam logo a tela. Nesse quadro unificador, como forma de conferir coerência, também se vai dizer que o espaço em que se escreve é o mesmo onde se põe em prática a outra actividade: “Escrevo-te sentada junto de uma janela aberta no alto de meu ateliê” (59). Pouco a pouco, no relato, o pintar e o escrever passam a ser perspectivados no mesmo plano, apresentando-se na enunciação sem qualquer espécie de dependência. Da interpenetração dos domínios, intencionalmente procurada (“O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, 15), encaminha-se, por uma flutuação não excludente (“Antes de mais nada pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura”, 16) até um estado novo, de intensidade epifânica, absorvente e indefinível (“Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo”, 17). A partir daqui passam a ser cada vez mais difusos os limites, apesar de, na enunciação deste texto, a pintura continuar a ser maioritariamente reportada ao passado (como actividade anterior à escrita), surgindo como ponto de referência para a apreensão do mundo (“Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul marinho intenso, cor que já pintei em vitral”, 66). Tudo converge para a junção dos três domínios artísticos: a pintura, a escrita, a música, numa confluência onde se vai encontrar aquilo que equivale ao “it”. Esta convergência contém em si um impulso desterritorializador. Pretende figurar-se uma expressão mental

num horizonte que implique os movimentos de transversalidade das expressões tradicionalmente codificadas:

Passou. É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado 'leit-motiv'. Quero na música e no que te escrevo e no que te pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te dizendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério. (71)

A reflexão que faz a apologia da dissonância apresenta-se como um importante contributo para a poética clariciana — a desarmonia é o equivalente da garatuja, do gaguejo que se incorpora na obra e que a própria obra dá a ver desmontando-se a si mesma (*cf. infra* cap. VI — “O texto exposto”). Mas vejamos as interessantes pistas para a figuração da escrita na obra de Clarice, apresentadas pelo trajecto da formação de *Água Viva*.

5. O diário do pintor

Com Água Viva passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando até que saiu o livro.

CLARICE LISPECTOR

A pintura não é no livro uma mera bengala que surja a partir de um efeito de rasura e que, como metáfora paradigmática, se ponha ao serviço de uma ideia. Não, o que aqui se pode ver, a partir do confronto com a versão “Objeto Gritante”, é que a pintura surge numa adequação justíssima ao texto; no método e na apresentação, podia tratar-se, em seus inquietantes traços, de uma espécie de caderno de esboços de pintor ou de uma sequência de quadros que o revelam. Recorde-se o exemplo de Bonnard. Se, como acontece com outros artistas, os seus ideais estéticos podem ser lidos, por exemplo, na correspondência trocada (no caso, lembrem-se as cartas para Matisse), é numa série de blocos de notas que de um modo mais consequente vamos encontrar indicações para uma melhor compreensão da obra. Nesses cadernos, ao longo de trinta anos, registou apontamentos e esboços que permitem hoje uma leitura abrangente da evolução dos quadros.

O “diário do pintor” é o que se manifesta, por exemplo, na tentativa de dizer um novo estado experimentado e na dificuldade de o dizer ou de o pintar. Trata-se de alguém que vai escrevendo mas tendo claramente como

apoio a experiência dominante da pintura. Em *Água Viva* algumas questões podem ser levantadas pela oscilação que, devido ao forte grau de indeterminação do sujeito enunciador, leva a que tanto se fale de uma carta como de um diário. Do ponto de vista dos mecanismos que activam o funcionamento destes dois tipos de discurso, lembre-se que a carta pressupõe um destinatário extratextual (a quem explicitamente se dirige a instância enunciativa) que no diário não está pressuposto, pelo menos na sua perspectiva originária. No entanto pode bem existir um texto sob a forma de carta sem que se explicita essa entidade destinatária ou em que essa entidade habite no universo da ficcionalidade.

Neste caso alguns testemunhos paratextuais, indicações pelo punho da autora para a composição do livro, fornecem pistas para o seu reconhecimento como uma carta. Atente-se na folha de rosto do dactiloscrito "Objecto Gritante" — página com várias emendas e anotações pelo punho da escritora. No topo da página, onde está dactilografado o nome da autora e o título *Objeto Gritante*, aparece escrito à mão e entre parênteses, com letras mais destacadas: *Água Viva*. Debaxo do título dactilografado encontra-se rasurado um subtítulo que fora igualmente escrito à máquina: "monólogo com a vida". E ainda, também rasurados, outros subtítulos, agora escritos à mão: "uma pessoa falando" e "carta ao mar [?]". Nesta folha de rosto podem ler-se breves indicações bastante importantes do ponto de vista da génese do livro, como uma nota para uma secretária que terá a ver com o trabalho de revisão ou depuração do texto: "Azaléa, comece a ler pelas páginas soltas e emende a leitura na página 48"; e, também manuscrita, uma reflexão que poderia ser um rascunho para uma possível nota proemial semelhante às que aparecem em *A Paixão segundo G.H.* ou em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (os romances que precedem a escrita de *Água Viva*). Entrecruzam-se dois textos (a cor da tinta é diferente):

Este é um anti-livro. O núcleo é "it".

Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente de que é um anti-livro.

Nesta indicação revela-se uma instância determinante no percurso da escritora e de que neste livro se encontra talvez a mais visível explicitação — a fuga às classificações genológicas ("Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais", 17). Henri Porter Abbott, no seu livro *Diary Fiction*, ao distinguir a carta do diário, começa por colocar a questão do destinatário, que não existe no diário, visto que os diaristas escrevem para eles próprios, acrescentando de seguida: "mas a existência ou a não existência de um destinatário é uma questão que depressa se pode tornar mais académica do que real" (Abbott, 1984: 10). Mais à frente, ao pôr em confronto o diário ficcional e a epistolo-

grafia ficcional, diz que a distinção não se deve encontrar numa estrita oposição semântica “carta” vs. “diário”, mas antes numa questão de ênfase ou de foco. A questão central não reside na existência ou não existência de um destinatário, mas no grau de vida independente, ou no papel textual activo que na obra é conferido ao destinatário.

Pode partir-se para a leitura de *Água Viva* com a ajuda de uma metáfora retirada dessa oscilação enunciativa que se mostrará extremamente interessante nas consequências que daí advirão: o entendimento do texto como se do diário de um pintor se tratasse. A metáfora encaminha-nos para o seguinte raciocínio: os apontamentos do pintor (de palavras e esboços) comportam uma função reveladora, dão a ver os caminhos que estiveram na origem dos quadros, tal como eles são apresentados aos seus contempladores. Ora, ao entender-se o texto a partir da metáfora atrás apresentada, ver-se-á nele o propósito de desvelar os procedimentos que subjazem ao seu aparecimento em letra de forma. Justamente aqui vai encontrar-se um trânsito analítico curiosíssimo fornecido pelos documentos deixados disponíveis por Clarice Lispector. O único exemplar completo de uma sua obra de ficção existente no arquivo da autora reporta-se ao que, bastante modificado, viria a ser *Água Viva*. Seria esse texto com o título “Objeto Gritante” o diário de *Água Viva*? Fale-se do diário de um diário: um modo de mostrar como, grande parte das vezes, o que literariamente se convencionou como diário é o resultado de uma profunda elaboração.

O livro *Água Viva*, em confronto com o dactiloscrito que o antecede, deixa entrever um horizonte questionador e constitui um espaço de infinita inquietação no domínio das interrogações fora do seu espaço textual, mas no interior do universo metanarrativo autoral. Algo próximo do que ocorreu com *A Cidade Sitiada*: a dúvida que gera o itinerário, ou o itinerário gerado da dúvida. As mais estimulantes questões levantadas para a interpretação de *Água Viva* começam precisamente na ordenação do texto, no modo como este se apresenta, tendo em conta as alterações do dactiloscrito até à forma como ele vai surgir no livro publicado. Trata-se de uma óbvia mas decisiva constatação, reconhecida por quantos com mais atenção se debruçaram sobre o livro. Por exemplo, Earl Fitz, numa apresentação à bibliografia crítica sobre este texto (in Marting, 1993), começa por referir que esta questão é importante na medida em que se mostra o impacto de um processo dolorido que levou à sua feitura. Das páginas iniciais até ao que vem a ser o livro houve um grande processo de depuração. Fitz assinala, como também é comum assinalarem-se, as dúvidas da autora antes da publicação, dúvidas que dão conta de uma angústia ou dor face ao modo como a obra se apresentava.

Sobre o caminho que conduziu ao aparecimento do livro, a propósito da sua construção, seus tempos e etapas, desde o título, anotações, rasuras e correcções, até à versão definitiva, tenha-se em conta algumas peças fundamentais para a recomposição de um quadro: 1) a versão do arquivo

(“Objeto Gritante”); 2) os depoimentos em entrevistas e noutros textos; 3) testemunhos em cartas da autora e para a autora; 4) um artigo de Alexandrino Severino sobre a trajetória do texto.

O artigo de Alexandrino Severino publicado na revista *Remate de Males*, n.º 9 (1989) fornece alguns dados que nos abrem pistas para o enquadramento e compreensão deste processo de gestação. O crítico refere o encontro que teve com Clarice Lispector em 1971 (no mês de Julho). Nessa altura, a escritora confiou-lhe a primeira versão de *Água Viva* com o título “Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida”. Somos levados a pensar que se trataria de uma outra versão que não aquela que existe no arquivo de Clarice Lispector (CFRB). Com efeito, mais à frente Alexandrino Severino reporta-se à “primeira versão Objeto Gritante” — provavelmente a versão que se encontra no arquivo e que recebe esse nome (chamemos-lhe versão A). É lícito pensar-se que, depois de “Objeto Gritante”, deve ter havido outra cópia, outro texto ordenado, antecedendo a definitiva versão de *Água Viva*, porque a distância é de facto muito grande entre os dois textos. Se globalmente o texto de *Água Viva* está contido em “Objeto Gritante”, houve, no entanto, uma grande depuração, tão grande que o texto quase se tornou irreconhecível. Uma outra achega — o número de páginas — leva-nos a pensar que, de facto, a versão que ficou na posse de Severino é uma versão intermédia. A versão A tem 188 páginas e a referida por Severino (passemos a chamar-lhe versão B) tem apenas 151. Por outro lado, vemos que não há coincidências de páginas quando o crítico refere, do texto que possui, uma página, a 97, cujo conteúdo é diverso do da página 97 da versão A. Outro dado a confirmar essas diferenças: a dada altura diz Severino o seguinte: “O epígrafe do livro, que é reproduzido de um texto de Michel Seuphor — anteposto ao texto de ambas as versões — é esclarecedor deste processo.” (Severino, 1989: 118). Supõe-se, pelo que aqui se lê, que a versão B apenas conteria uma epígrafe — aquela que justamente iria figurar no livro. Ora, na versão do arquivo (A) encontramos uma página com quatro epígrafes. A epígrafe que ficaria é justamente aquela que mais se reporta à pintura e que já está sozinha na versão B.

As epígrafes retiradas apontam para o texto que expõe o seu funcionamento — a nudez de um texto que se mostra, que aponta a sua máscara, como se lê numa delas:

e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo.

MAN RAY

não há arte que não aponte sua máscara com o dedo.

ROLAND BARTHES

Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma.

HENRY MILLER

Na versão provisória que conhecemos depara-se com a concatenação de muita coisa já publicada (crônicas saídas no *Jornal do Brasil* e textos de “Fundo de Gaveta”) e são aí bastante visíveis os próprios fios concatenadores, a armação encadeadora. Tratando-se de um texto corrido, como um fluxo (com marcas de feição diarística) que dá conta do processo da escrita, também ao nível estrutural diferirá do livro publicado. *Água Viva* configura um texto programadamente fragmentário, formalmente estilhaçado, apesar de fortemente estruturado. Propõe-se algo que tenha a ver com a apresentação daqueles pedaços de vida arrancados e expostos — é também aí que radica em grande medida o desejo de dar conta da plasticidade do texto. Interessa sobretudo mostrar que tanto as epígrafes como as notas da autora para o trabalho de reescrita do texto são por nós perspectivadas em função do propósito que nos orienta a leitura: a pintura figurando a escrita. Todas elas reenviam para esse trabalho de desmontagem da oficina, do dedo que aponta a sua máscara, trabalho que se expõe. E a epígrafe de Seuphor¹⁶, que será mantida na versão final, constitui uma das mais iluminadoras pistas coesivas para a leitura do livro.

Da leitura do dactiloscrito, que subjaz à elaboração de *Água Viva*, podem inferir-se pistas para a interpretação do livro, isto é, muitas dessas linhas encontram-se no rasto genético que se oferece ao leitor. “Objeto Gritante” em algumas das suas páginas apresenta bastantes rasuras (cortes e emendas à mão). Uma das mais assinaladas manifestações da reescrita, que configura uma área semântica definida, é a que se reporta à substituição de “escrever”, “escrita” por “pintar”, “pintura”. Curiosamente, a primeira referência à pintura, bastante isolada no início do dactiloscrito, começa por ser rasurada¹⁷.

Só lentamente é que vamos deparar com a progressiva e intencional introdução deste campo semântico, tornado visível pelas referidas transformações. Com efeito, se a pintura vai surgir como um indiscutível elo coesivo no livro *Água Viva*, pode verificar-se que o texto “Objeto Gritante” não se organizava por essa via. Apenas quando se completa um terço das páginas do dactiloscrito é que surgem as substituições onde, nas emendas feitas à mão, avulta a palavra “pintura” ou termos correlatos. Em *A Paixão segundo G.H.* os continuados reenvios ao grafismo e à escultura, como já

¹⁶ “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”.

¹⁷ É na folha 24 quando se lê o seguinte: “Foi acontecendo ao ser a alegria profunda que precisa se manifestar e comunicar-se.” A seguir lia-se esta frase: “Passou a dar através da pintura”, que foi modificada e ficou assim: “Passou a se dar aos outros.”

observámos, eram ainda um exterior. Embora se tratasse de uma experiência de figuração radical quanto à exposição enunciativa — em torno da *subjectivação autodilacerada de um eu* (Benedito Nunes) —, não se chegava ao desvelamento da figura do escritor e da escrita, o que só virá a acontecer no texto saído em 1973; é precisamente com este livro, *Água Viva*, que abertamente se passa a utilizar a terminologia sobre a arte de escrever e de pintar. Voltando a “Objeto Gritante”: a primeira vez que se introduz, num acrescento, o universo criador da pintura (fl. 49), trata-se de uma referência pontual dentro de uma pequena história no âmbito dos encadeamentos característicos da sua tessitura. Começa por falar-se de caviar e champanhe para se dizer que a “orquídea é o caviar das comidas e o champanhe das flores”. Retomando-se a metáfora continuada, passa a ler-se:

A orquídea das meninas é uma que vou sondar desde já como futura escritora e que tem hoje cinco a seis anos e por isso não sabe ler nem escrever. Então a avó leu para ela uma história infantil que escrevi. No fim perguntou: / Gostou?

A partir de uma emenda que substitui a “história” por um “quadro”, aparece no final da página o seguinte acrescento escrito à mão: “tela em que pinte natureza morta de rosas. Depois de ver a menina toda concentrada perguntou-lhe se gostava do quadro”. Na página seguinte (fl. 50), mais uma alusão às cores: aquelas que o universo terá no futuro: “Será a grande pintura de uma humanidade inteira”. Poder-se-ia pensar que se tratava de mais uma casual referência, no entanto, talvez seja, já aqui, algo mais do que uma simples alusão. No corpo do texto pode ler-se esta passagem que, com certeza, terá estado na origem do acrescento: “Ao sentir atrás do pensamento ‘milhares de anos à frente’ deu-me quase [esta palavra está riscada] uma vertigem porque não alcanço sequer a cor que a terra terá. Talvez a pintem de vermelho”. Acrescentado à mão pode ler-se, por cima, uma breve pergunta seguida de resposta, pequena dobra reflexiva sob a roupagem de uma visibilidade figurativa: “De que cor é o infinito? Tem cor de ar”. O texto dactilografado prossegue (“Cada país com cor diferente”), sendo nele riscadas as frases onde imediatamente a seguir se alargava o campo semântico da pintura: “Faço questão de que a Suécia seja pintada de azul-céu o mais límpido possível. Israel será pintado cor de aço”.

É, contudo, quando já se avançou bastante no texto que, em “Objeto Gritante”, acontece algo que se revela como o mais estimulante ponto de partida para a reflexão sobre o processo de composição do futuro livro e que tem a ver sobretudo com a insistência. Torna-se assim mais visível uma área em que tão claramente se mostram as rasuras, apontando todas elas para uma definida direcção. Não se trata do tipo de rasura que acompanhe um processo, mas de um acrescento que releva de uma forte intencionalidade programada. Vejam-se alguns exemplos. Na folha 117: “Porque eu

mesma faço a autocrítica. Que no entanto tem que ser benévola porque se fosse aguda isto talvez me fizesse nunca mais escrever [rasurado e acrescenta-se pintar]. E eu quero escrever [rasurado e escrito por cima: pintar] algum dia — talvez. Embora sentindo que se voltar a escrever [a pintar] será de um modo diferente do meu antigo: diferente em quê? Não me interessa”. Assim, revendo-se o texto fez-se essa correcção orientada: onde estava *escrever* pôs-se *pintar*. No final da folha 118 do dactiloscrito encontra-se uma reflexão que atrás citámos e que foi publicada em *Para Não Esquecer*. Trata-se de um reaproveitamento da passagem em que se transpõe o par categorial abstracto/figurativo para domínios que não os da pintura. Na folha seguinte (119) encontra-se um pedaço riscado, tendo por cima uma emenda. Dá-se seguimento ao conjunto de emendas que, aparecidas na folha 117, de um modo continuado reenviam para o mesmo horizonte. O que aparece riscado é mais uma vez o que explicitamente remete para o escrever:

Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. Entretanto ao lê-lo com suas tramas e descrições sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. Entretanto é romance mesmo.

À mão, para substituir estas linhas rasuradas, acrescenta-se: “Minha pintura é ficção”. Mas seguidamente no texto vai continuar a tratar-se da escrita, adivinhando-se, assim, a interpenetração de referências, que será afinal a tónica em *Água Viva*. A rasura passará, então, a ser muito clara quanto ao propósito de produzir um efeito determinado. Mera substituição na procura de evitar a repetição? Ou intencional desejo de produzir duplicidade polissémica? O contexto é o da reflexão argumentativa (*vd.* a ressonância dos diálogos platónicos), o que poderia levar a encarar a rasura como perfeitamente irrelevante:

Quem sabe — eu que agora me defendo menos, largue pelo caminho o raciocínio sofisma. Talvez eu não precise mais 'ganhar' para me defender. O sofisma faz ganhar muito em discussões — há anos que não discuto — e em explicações para si mesma com as próprias ações inexplicáveis etc. De agora em diante gostaria de defender-me somente assim: é porque eu quero. E que isto bastasse. Mas com humildade.

— Sou humilde: aceito presentes.

— Sabe que muitas vezes não entendo o que eu mesma escrevo? (fl. 121)

É nesta última frase que se encontra a rasura: em vez da palavra “escrevo”, que está riscada, vamos encontrar “pinto”. Os exemplos passam, a partir daqui, a ocorrer com muito mais frequência. Assinalem-se trechos bastante representativos, pela insistência, na folhas 123 e 128, cujas alterações recaem sobre passagens conhecidas de crónicas anteriormente publi-

cadadas. Atente-se numa passagem mais desenvolvida em que avulta o mesmo tipo de rasuras (à frente, entre chavetas e sublinhadas, acrescentamos as alterações; as passagens riscadas são colocadas entre parênteses rectos). É na folha 146:

Quanto a certo [romance] [pintura], não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer [escrito] [pintado] ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano.

[Escrever] [pintar] procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois [da quinta cópia paciente] é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.

Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão, ou melhor, certeza de que, mais tempo que eu me desse, e [a história] [os meus quadros] diria[m] sem convulsão o que [ela] precisava[m] dizer.

Do ponto de vista da enunciação, passaremos a deparar com uma troca que se pretende não hierarquizável — antes a convivialidade intercambiável do campo textual com o campo pictórico. A caminho do final, na folha 167, encontramos esta frase: “De qualquer modo escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu”. Por cima há um acrescento para que a frase se leia assim: “De qualquer modo escrever e pintar...”. E mais à frente: “Porque escrever dói” que passa a “Porque escrever e pintar dói”.

Das palavras dos pintores nos diários, analogia motivadora para a reflexão proposta por este trânsito em torno da elaboração de *Água Viva*, somos conduzidos a outro exemplo que contemporaneamente vem sendo recorrente em algumas obras: a inscrição da palavra na tela. Lembre-se Adami citado por Hubert: nesse gesto implica-se a inscrição de tudo — “a própria vida, a vida dos outros, os últimos filmes vistos na televisão, reflexões sobre a água, paradoxos, arte popular, incertezas, o sistema nervoso, a mão esquerda” (*apud* Hubert, 1994: 252). Ou o caso de Butor que se explica sobre o explicado: “Há sempre um texto intercalado na pintura: não apenas as palavras podem ser escritas no quadro, mas este aparece-nos sempre numa certa atmosfera de texto, expliquei-me em *Les Mots dans la peinture*. A linguagem é qualquer coisa que se interpenetra por todo o lado” (*apud* Ricardou, 1990: 172).

Sobre as reversibilidades entre a palavra e a imagem, ou sobre o efeito imagético retirado da ordenação e disposição da palavra e dos sinais no texto narrativo, para além da muito divulgada página inicial de títulos em *A Hora da Estrela*, podemos encontrar em *Água Viva* exemplos em que se joga com a apresentação das palavras e das frases no espaço branco da página. O grafismo impondo a sua força como imagem. Antes, víamos os recursos de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, não só os do início

e os do final, mas também algumas páginas a acolherem inscrições lapidares ou, antes ainda, os tracejados do início e fim de *A Paixão segundo G.H.*

A apresentação de tais reversibilidades leva-nos ao pensamento do pintor, atrás referido, que se pode ajustar a conhecidas formulações teóricas sobre a escrita. Bonnard diz mais ou menos isto: “Não se trata de pintar a vida, mas antes de dar vida à pintura”. Lembramo-nos, então, das palavras de ordem do *nouveau-roman*: “Não se trata da escrita da vida mas sim da vida da escrita”. Num aproximar-se cada vez mais do que de mais fundo existe na criação, em *Água Viva* chega-se ao ovo: escrever como o ovo que já foi pintado: “Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para a outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar — já pintei um ovo. E agora como na pintura só digo: ovo e basta” (89).

6. Os “quadros” de Clarice

Quem sabe, escrevo por não saber pintar. Escrevo sobretudo porque a vida é mortal mesmo antes de uma pessoa realmente morrer.

CLARICE LISPECTOR

Não se pode dizer que a pintura tenha sido uma constante enquanto reflexão que se expõe na escrita de Lispector. *Água Viva* é o marco que torna decisiva a presença dessa expressão que, não pretendendo ser mero apoio, como já foi dito, assume uma feição singular — como que procurando mimetizar a prática pictórica. Podemos perspectivar uma leitura do fragmentarismo nessa direcção: as manchas gráficas (blocos de escrita) vistas como se de manchas pictóricas se tratassem. Mais tarde deparar-se-ia com a concretização de um desejo: a prática da pintura por parte da escritora (se bem que com uma implicação também, digamos, “terapêutica”). Mas aqui talvez o mais importante seja relacionar esses “quadros” com os fragmentos de escrita em *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*.

No arquivo de Clarice Lispector (Fundação Casa de Rui Barbosa) existe um conjunto de “documentos iconográficos” que congloba “16 quadros pintados por Clarice”. Numa apresentação do *Inventário do Arquivo*, Eliane Vasconcellos refere que dois desses quadros “aparecem descritos em *Um Sopro de Vida*” e que a descrição de um outro, “feita pela própria Clarice, aparece no livro de Olga Borelli” (Vasconcellos: 1994: 14).

Avulta claramente o procedimento efrástico. Podemos, de facto, ler as passagens apontadas por Eliane Vasconcellos acompanhando a leitura com

a visão dos quadros e como que ver o texto transformando-se em pintura. Aquilo que na criação de Clarice Lispector terá sido “um exercício”, pura actividade de *relaxamento e excitação*, permite, em confronto com as palavras da autora, esclarecer as relações que na sua obra se estabelecem entre a pintura e a literatura. No livro *Clarice Lispector. Langues de Feu*, Claire Varin, ao falar sobre *Água Viva*, apresenta uma declaração retirada do texto dactilografado da conferência “Literatura de Vanguarda no Brasil”:

Quanto ao fato de eu escrever, digo — se interessa a alguém — que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse e que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. O que me “descontraí”, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspás, “quadros”, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.

Parece-nos bastante plausível o que diz Claire Varin (nota 52 da p. 214) sobre o fragmento que cita, e que não se encontra no texto da conferência publicado em 1965 pela Universidade do Texas. Segundo a ensaísta, o fragmento terá sido provavelmente acrescentado por ocasião de uma série de conferências dadas por Clarice Lispector no Brasil¹⁸. Voltemos às aproximações propostas por Eliane Vasconcellos para lembrar que uma das descrições, aquela que ocorre em *Um Sopro de Vida* numa fala de Ângela e que é identificada com “Gruta”, começa assim: “Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro”. Pode ler-se aqui um esboço de teorização em torno do modo de pintar. O que se enuncia como propósito metacriador (*pintar um quadro de um quadro*) é apresentado, de seguida, como um processo que: 1) tem em si a naturalidade de um acto natural e 2) comporta uma libertação que não acontece, em princípio, com a escrita assim de um modo tão puro (trata-se de fazer vir ao de cima o subconsciente¹⁹).

A autora esclarece que escolheu a madeira como suporte para esses “quadros”. As tentativas de pintar nas placas de madeira, seguindo os veios que aí se deixam ver, pretende revelar o respeito pelo material utilizado. Num outro plano é afinal uma teorização da própria escrita que acaba por

¹⁸ Com efeito, no texto dactilografado da conferência que se encontra no arquivo de Clarice Lispector encontramos esta passagem, com pequenos acrescentos manuscritos; esta mesma passagem foi reproduzida por Olga Borelli no seu *Esboço para um possível retrato*, pp. 69-70.

¹⁹ Em “Objeto Gritante” o que viria a aparecer mais tarde no livro *Água Viva* como o “atrás do pensamento”, ou o “it”, é ali apresentado precisamente como o subconsciente.

vir ao de cima: os desenhos das nervuras são como que a língua em que se escreve, e o cavalo é já a outra língua, a própria escrita. O animal irrompe das nervuras e com ele, nas dobras dessas nervuras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo. Tenha-se em conta a centralidade do cavalo no universo clariciano, figura que pressupõe uma essencial identificação com a própria pulsão da escrita:

ÂNGELA — *Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.*

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas próprias nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. Fiz um cavalo que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. Ah, meu Deus, tenho esperança adiada. O futuro é um passado que ainda não se realizou. (49-50)

Pode encontrar-se ainda outra simbiose: o cavalo, ou a sua cabeleira, interpenetrando-se com as estalactites da gruta. As nervuras devêm estalactites e cabeleira (ou devêm estalactites que devêm cabeleira). “Gruta com cavalo dentro” seria um título possível para o quadro ou para o livro; parafraseando a autora falar-se-ia de um livro indomável que continua. Vertigem que nos lança no contínuo do inacabado — era assim o modo de (não) fechar *Água Viva*, mas haviam sido sempre assim as declarações de fim ou de infinito. Veja-se do final para o princípio, de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (antes de *Água Viva*) até *Perto do Coração Selvagem* (antes de *Uma Aprendizagem...*); também assim será a experiência postumamente dita em *Um Sopro de Vida*. A teorização é inaperfeiçoada ou a prática é convertida em modelo de escrita — inaperfeiçoadamente exposta.

Note-se ainda como a descrição de “Gruta” se aproxima de um texto de *Água Viva*:

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza — grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. [...] Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela — de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos

soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (19)

Os “quadros” funcionam como um espelho cujo reflexo permite descortinar a concepção da escrita de Lispector. Vejamos como passar, na adequação do exemplo, da imagem à reflexão especular (suscitada pela visão). Não sendo possível a ingênua crença na fidelidade da reprodução de um qualquer modelo, entra-se pela via dos ensinamentos adquiridos e consolidados na estética moderna, que não partilha de uma concepção estritamente mimética em relação ao real mais imediatamente perceptível. A questão vai assentar na procura de uma solução plástica para a possível tradução de um certo modo complexo de ver o real.

No fragmento de *Um Sopro de Vida* que destacámos, fala-se do modo de se prestar atenção às nervuras da madeira (matéria). O “método” propõe que se sigam os veios de uma maneira indistinta. Não se pretende uma perseguição apurada dos contornos, pois que claramente se afirma a preservação da liberdade associada ao impulso criativo: um modo de possibilitar aquilo que em termos nietzscheanos se definirá como libertação de energias. Trata-se, por outras palavras, de captar forças, como se verbaliza em *Água Viva*, e como se pode ver em toda a obra. Jamais qualquer sorte de fronteiras será imposta à imaginação. E se não se trata simplesmente de uma “pintura” jogada contra o suporte, este também não funciona como um condicionador de liberdades, pois, como muito bem observa Clarice, na voz de Ângela, trata-se de um modo de o sujeito *se jogar* nessas nervuras quando aflora a criatividade vinda do subconsciente. A intervenção do sujeito e o seu envolvimento com a matéria levam-no a procurar nas linhas que rodeiam as coisas, as coisas que nelas (linhas) nascem. Matéria e objecto participam de um devir comum — é nos livres contornos que se contém a forma, nessa espécie de pintura em que a mão do pintor, orientada pela textura da madeira, encarna a mão do escultor. Dir-se-á que estamos perante “a operação expressiva do corpo, iniciada pela mínima percepção, que se amplifica em pintura e em arte”, como diz Merleau-Ponty na *Prosa do Mundo* (Merleau-Ponty, 1969: 117), o que conduz à representação imanente — aquilo que é representado experiencia-se como estando presente ou contido na representação (cf. Danto, 1992: 93).

Nesse passar do exemplo da pintura para a escrita recorde-se a extensão e as acepções do conceito de *ekphrasis*. Quando se fala da poesia efrástica convém lembrar que esta já aparecia entre os gregos e que vai ter um desenvolvimento assinalável no Renascimento, mas assinale-se sobretudo a questão da representação implicada neste tipo de texto, que desemboca quase sempre numa lógica aporética, no sentido em que a linguagem verbal dificilmente pode descrever o pictórico ou escultórico, etc. Lembre-se ainda como na retórica antiga o conceito não implicava uma necessária e primor-

dial ligação às artes, mas relevava sobretudo o sentido de descrição de um trecho que se destaca (cf. Hamon, 1991: 7-9). Roland Barthes, no seu artigo "A retórica antiga", fala do conceito de *ekphrasis* não associado às artes, mas no sentido de descrição que se destaca como trecho. O que aqui é importante é justamente a destacabilidade. Há um trânsito no aproveitamento desta visão histórica apresentada por Barthes: o ponto que, com propriedade, se ajusta à retórica do fragmentário que é fundamental na escrita de Clarice — justamente aquilo que diz respeito à atomização de "fragmentos brilhantes" no discurso. Barthes fala da *declamatio* (improvisação regulada sobre um tema); aí "o discurso, não tendo finalidade persuasiva mas puramente ostentatória, desestrutura-se, atomiza-se numa sequência frouxa de fragmentos brilhantes, justapostos segundo um modelo rapsódico" (Barthes, 1987: 34). É desses fragmentos que se destaca a *ekphrasis*, "fragmento antológico susceptível de ser transferido de um discurso para outro" e que, abandonando o discurso oratório, "facilmente se integra na narração, no contínuo romanesco" (*ibid.*). Barthes acrescenta este comentário: "uma vez mais, a retórica 'morde' no literário" (*ibid.*). Ora, sobretudo na fase final da obra de Clarice deparamos com uma prevalência desse procedimento e podemos confirmar, com a leitura de alguns fragmentos manuscritos, que o livro *A Hora da Estrela*, em especial, é fortemente tributário desse tipo de construção. Mas pode alargar-se esse procedimento a uma percepção global da escrita lispectoriana. De facto, é mais ou menos isso o que se passa — uma escrita onde a todo o momento se destacam fragmentos fulgurantes.

Voltando ao exemplo dos quadros de Clarice: o que se faz começa por ser equivalente à descrição verbal de um objecto para nessa mesma descrição se incluir outra, ou pretender-se outra (justamente no reenvio para um estado). No redondeado, ou nas linhas que livremente seguem os veios nas placas de madeira, no encontro que instintivamente se pressupõe, envolve-se uma representação da experiência. Que experiência? A mais irrepresentável: "o atrás do pensamento".

Liotard conta um caso passado com Paul Klee acerca do traço — onde flutua o desejo fantasmático e onde também se violenta "toda a escrita da representação". Eis as palavras do pintor transcritas por Lyotard: "No restaurante do meu tio, o homem mais gordo da Suíça, havia mesas de mármore polido, cuja superfície representava um emaranhado de veios. Neste labirinto de linhas, podiam distinguir-se os contornos de fisionomias grotescas e delimitá-las a lápis. Apaixonava-me e assim se documentava a minha paixão pelo estranho (nove anos)" (*apud* Lyotard, 1979: 229). É interessantíssimo ver como estas palavras se aproximam do que lemos no testemunho da escritora Clarice Lispector, quando na fase final resolve entregar-se a essa tarefa libertadora de energias. Como lembra Deleuze, também a propósito da imagem dos veios de mármore: "umas vezes os veios

são as redobras de matéria que rodeiam os viventes apanhados na massa, de maneira que a placa de mármore é como um lago ondulante cheio de peixes. Outras vezes, os veios são as ideias inatas da alma, como as figuras pregueadas ou as estátuas em potência incluídas no bloco de mármore. A matéria é jaspeada, a alma é jaspeada, de duas formas diferentes” (Deleuze, 1989: 13). A mão que avança por entre as nervuras está presa à figura primordial — à matéria — mas voa. Lyotard prossegue no texto atrás referido com a seguinte interpretação do diário de Klee: “Os primeiros desenhos herdarão esta ambivalência do traço: a sua subordinação directa, estreita e obsessiva a uma fantasmática inserida no enigma do outro sexo, além disso a descoberta e a cultura da força crítica (irónica) da deformação” (Lyotard, 1979: 229). O caso de Clarice releva também da criação, por assim dizer, de uma desfocagem. Da violência da entrega ao exercício criador — com o exemplo maior procurado na figura do pintor e da pintura moderna — decorre uma contaminação (transbordamento ou intensificação), uma violência nua em que é posto em causa o *demónio da analogia*, a própria identidade. A sombra é flutuante como o olhar que não é estável. Veja-se aqui, em admirável profundidade, a questão dos pontos de vista²⁰ e dos modos de captar o fugidio — em *Água Viva* vai falar-se na captura da sombra (“Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra”, 18). Trata-se de mostrar, por exercícios da escrita, a riqueza da alma (o difícil subconsciente) — é isto que traduz o efeito desconcertante e inesperado que os relatos apresentam — minar as coisas mais familiares e as inquietantes estranhezas. Tudo pode parecer estranho e, no entanto, reconhecível. Como em todo o lado, está aqui presente a questão da semelhança para a qual Aristóteles previu na *Poética* argumentos decisivos: a imitação e a semelhança podiam mudar completamente de sentido consoante diferissem os *meios*, os *objectos* e os *modos* (cf. Didi-Huberman, 1990: 182).

O exemplo dos “quadros” e o diálogo com *Água Viva* colocam a questão da relação entre a actividade da imaginação e o espaço da sua representação. Um vir-a-ser envolvido nas incessantes dobras em que se envolve (se mostra) a escrita lispectoriana.

²⁰ Sobre a questão dos pontos de vista, refira-se entre muitos possíveis, um exemplo admirável, o conto de *Laços de Família* “O crime do professor de matemática”. Aí, da visão do alto (o cimo da montanha) onde se oferece uma disseminação de elementos simbólicos (o homem na colina mais alta, a comunidade em baixo, “a única árvore”, o homem de pé), chega-se ao extraordinário relevo que adquire a tematização do ver e dos modos de ver complementada pelo motivo da miopia (veja-se o gesto repetido de pôr e tirar os óculos). E lembre-se um exemplo pontual no livro *A Maçã no Escuro*: trata-se de um *analogon* — a pintura a servir de elemento de comparação, o ponto de vista face ao crime: “Estaria ele descrevendo seu crime como um homem que pintasse num quadro uma mesa — e ninguém a reconhecesse porque o pintor a pintara do ponto de vista de quem está embaixo da mesa?” (36).

7. As dobras da alma

*Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar-entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.*

ÁLVARO DE CAMPOS

*Áspero instante de escolha entre dois caminhos que,
pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer
escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma.*

(A Legião Estrangeira)

Não é apenas ao nível da exterioridade (plano da construção propriamente dita) que avulta a dobra. O conceito tem implicações muito mais vastas. Se nos excertos que colocámos em epígrafe começa por não aparecer a figura da dobra, do que vai até ao infinito, mas a figura da bifurcação, é a partir desta que, como lembra Deleuze, se abre o “labirinto barroco cujas séries infinitas convergem ou divergem, e que forma uma trama de tempos que abarca todas as possibilidades” (Deleuze, 1989: 84). Ver-se-á então que o interior de um desses caminhos, o da alma, está cheio de dobras. Aí se vai desenrolar o mundo visível em múltiplas figuras, em ziguezagues onde se concentra a pulsão energética insinuada pela própria profusão de reenvios de uns lugares para os outros. Por isso se procurou uma adequação no estilo e no espírito barroco. Disso vêm dando conta vários autores ao observarem as características da escrita de Clarice Lispector. A um capítulo do seu livro *A Crisálida e a Barata* Solange de Oliveira dá o seguinte nome: “Aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector”. Aí não deixa de referir algumas alusões que em trabalhos anteriores foram chamando a atenção para essa leitura: «Os aspectos barrocos da obra de Clarice Lispector têm sido bastante mencionados pela crítica. Já em 1946, Gilda de Mello e Souza, tecendo comentários a respeito de *O Lustre*, fala da “majestade barroca” com que a romancista “avança pelos problemas mais complicados, tentando resolvê-los”. Entretanto esse traço da ficção de Clarice permanece até hoje insuficientemente esclarecido. Decorridos mais de 30 anos da observação de Gilda de Mello e Souza, Olga de Sá citando-a, comenta que “o problema do barroco no estilo clariciano, já antes acenado, deve ser abordado com mais fôlego” (Oliveira, 1985: 32).

Se em rigor o falar-se em escrita barroca para a leitura dos textos de autores contemporâneos revela uma insuficiência conceptual (trata-se, com efeito, de um contra-senso histórico no quadro da periodologia literária — *vd.* Aguiar e Silva, 1983 e 1996)²¹, tanto mais que em relação a um mesmo autor vemos que são feitas por parte dos estudiosos aproximações a períodos literários diversos, isso mesmo acontece em relação a Clarice (por exemplo, quando Gaspar Simões fala de surrealismo a propósito de *A Cidade Sitiada*, ou Clarice Fukelman de romantismo em relação a outros aspectos da obra). Se as aproximações entrevistas fazem supor um determinado grau de semelhanças, não se pode ignorar a importância de uma visão barroquizante na obra desta autora. Fale-se de espírito barroco, de escrita neo-barroca...

O conto “A partida do trem”, do livro *Onde Estivestes de Noite*, pode emblematicamente servir de exemplo do neo-barroco lispectoriano. Trata-se de um texto que, por um lado, tem muito a ver com uma certa atmosfera luminosa como a de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e, ainda, com “Passeio a Petrópolis” (*LE*) no delineamento da estrutura do conto, mas também com *Um Sopro de Vida* — assinale-se em relação a este último a afirmação esquemática das dualidades. No conto a que nos referimos, as focagens, que contrapõem a alternância de visões de Angela e de Dona Rita, correspondem, de certa forma, ao que de uma maneira mais desenvolvida ocorrerá com as intercalações Autor/Ângela em *Um Sopro de Vida*. Numa leitura atenta de “A partida do trem”, ver-se-á como, com o avançar do texto, este prossegue virando-se cada vez mais para dentro: as dobras, as pregas interiores passam definitivamente a dominar a cena.

Mas, antes de tudo, o sumptuoso, o barroco, aparece nas exterioridades do próprio nome que na antiguidade dos pergaminhos convoca esse “barroquismo” (Dona Maria Rita Alvarenga Chagas de Souza Melo), como nas jóias (“velha bem vestida e com jóias”, “camafeu filigranado de ouro”, “chapéu de feltro com uma rosa de pano”), depois nas rugas (“Das rugas que a disfarçavam”), também funcionando como pregas. Começamos a notar que há uma troca de atributos entre o que é jóia, o que enfeita, e o que é corpo — partes do corpo que são metonimicamente entrevistas como jóias.

²¹ Afirma Aguiar e Silva que termos e conceitos como “Classicismo, Maneirismo, Barroco, Romantismo, Realismo, Simbolismo”, assim como os termos “modernismo” e “vanguarda”, “se se tiver em consideração a sua etimologia, a sua história semântica e as suas utilizações relevantes ou frequentes nos domínios da estética, da história da literatura, da crítica literária e da história da arte, podem ter significados tipológicos, ou seja, podem designar categorias estéticas que, sob o ponto de vista semântico, se manifestam com alguma invariabilidade em objectos artísticos produzidos em épocas diversas. Reconhecer que os termos em causa podem ter significados tipológicos não equivale exactamente a afirmar que podem ter significados a-históricos” (Aguiar e Silva, 1996: 706).

Veja-se a “dentadura bem areada”, a referência à cinta, parte do vestuário que logo a seguir diz bem essa contiguidade (corpo/roupa). De novo as rugas, a verruga — o corpo como tecido; assim é explicitado o jogo em torno das texturas: “As rugas, enquanto ela rira, haviam tomado um sentido, pensou Angela. Agora estavam de novo incompreensíveis, superpostas num rosto de novo imodelável. [...] Com imensa piedade, Angela viu a cruel verruga no queixo, verruga da qual saía um pelo preto espetado” (22-23). De novo a insistência nos adereços (“gola de renda verdadeira e um camafeu de ouro puro”), nas jóias que se destacam do negro das vestes, nas mãos escuras (“duas alianças grossas de viúva, grossas como não se faziam mais”). A sobrecarga de elementos que envolvem a existência da personagem aparece como contraponto exterior a um vazio interior, anunciado pelo fundo escuro que faz brilhar os adereços:

Dona Maria Rita olhou de novo para o próprio anel de brilhantes e pérola no seu dedo, alisou o camafeu de ouro: “Sou velha mas sou rica, mais rica que todos aqui no vagão. Sou rica, sou rica”. Espiou o relógio, mais para ver a grossa placa de ouro que para ver as horas. “Sou muito rica, não sou uma velha qualquer”. Mas sabia, ah bem sabia que era uma velhinha qualquer, uma velhinha assustada pelas menores coisas. (25)

Refira-se ainda neste conto a presença da jabuticabeira²² — a árvore cujos frutos, na sua natural disposição ou acumulação em torno do tronco, são como que jóias. A árvore é mais uma figura (ícone) do luxo desta escrita. O tom aqui é o de uma fábula fundadora, também no princípio era a árvore carregada de protuberâncias, a árvore da abundância:

Angela Pralini, para se acalmar, contou-me uma história bem calmante, bem tranqüila: era uma vez um homem que gostava muito de jabuticabas. Então ele foi para um pomar onde havia árvores carregadas de protuberâncias negras, lisas e lustrosas, que lhe caíam nas mãos todas entregues e que das mãos lhe caíam aos pés. Era tal a abundância de jabuticabas que ele se dava ao luxo de pisá-las. (37-38)

No conto “Amor”, quando Ana entra no Jardim Botânico, após o apaziguamento inicial, a própria natureza se mostra no que tem de mais contorcidamente profundo (homologia relativamente à alma): as circunvo-

²² Veja-se como opera a circulação de tópicos, imagens e ideias na obra de Clarice. A propósito da jabuticabeira, que ocupa grande relevância no texto para crianças *Quase de Verdade*, aí se lê o seguinte: “Você sabe o que é jabuticaba? É uma fruta redonda e preta que só existe no Brasil. Elas crescem na jabuticabeira, tanto nos galhos quanto no tronco, enchendo-os de mil jabuticabas. Estas, quando estão bem maduras e redondas, caem no chão. A gente pisa nelas e o barulho é assim: plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti, plóqui-ti-ti”.

luções, os caroços, a luxuosa aranha; estamos perante a expressão rizomática (mais do que arborescente) desse emaranhado que está dentro de nós, como lá fora. Poder-se-á estabelecer o trânsito: natureza / alma / escrita?

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo e era fascinante. (36)

Há dois pontos relevantes que decorrem da importância que no texto clariciano ocupa aquilo que se pode denominar a dobra têxtil. O primeiro prende-se com o facto de ela se homologar a um traço representativo da escrita clariciana. Lembre-se um exemplo ilustrativo: um curioso texto intitulado “Reconstituição de uma dama” (PNE), que apresenta o retrato de uma dama do século XVI. No começo da descrição, lá está a prega: “Nascida no castelo de la Possonnière, no vale do Loire. As pregas na cintura alta, os longos cabelos pouco lavados. Fiava linho”. A reconstituição começa por transmitir uma ideia de dobra que se apreende por intermédio do têxtil, o tecido, o vestuário; a partir daí (como está sempre a acontecer na obra), somos conduzidos ao interior da personagem, às dobras da alma. Por outro lado, o interior vestido de dobras figura a escrita. Aliás, podemos entrever uma sugestão de escrita por pregas neste texto de frases muito curtas, como se fosse de pregas, que dão o plissado, o revestimento textual.

Outro ponto prende-se com a associação entre as dobras têxteis e o cavalo, a ondulação para que reenvia o movimento do cavalo. Estamos perante aquilo a que Deleuze chama o “modo têxtil” — processo pelo qual se reconhece o sentido da “dobra que vai até ao infinito”; justamente no tecido, no vestuário, pode ver-se o modo como se libertam “as suas próprias dobras da habitual subordinação ao corpo finito” (Deleuze, 1989: 155). Num dos fragmentos que integram o “Seco estudo de cavalos”, outro texto de *Onde estivestes de Noite*, o cavalo é visto como uma textura, um tecido que pode ser conotado com os panejamentos decorativos da ornamentação e do vestuário nos cenários barrocos. Trata-se do fragmento intitulado “Doçura”: “O que é que faz o cavalo ser de brilhante cetim? É a doçura de quem assumiu a vida e seu arco-íris. Essa doçura se objetiva no pêlo macio que deixa adivinhar os elásticos músculos ágeis e controlados”. Claro exemplo que, como tem vindo a ser mostrado, sintetiza a poética clariciana — leva ao conhecimento da “forma turbulenta” da alma que, à

semelhança do que diz Deleuze sobre o barroco, “sempre se nutre de outras turbulências e só acaba como a crina de um cavalo ou a espuma de uma onda” (Deleuze, 1989: 13). Mais uma vez, o cavalo opera uma síntese do que parte do exterior e impõe o mostrar das tensões interiores. No exemplo, a contiguidade (pêlo/tecido) desmonta o procedimento relevante na obra de Clarice que pode ser corroborado pela explicação deleuziana, agora acerca de exemplos de esculturas barrocas: “as dobras do vestuário adquirem autonomia, amplitude e isto não por uma simples preocupação de decoração, mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, quer para o destruir, quer para o restabelecer e elevar, mas sempre para o tornar a virar e moldar o seu interior” (Deleuze, 1989: 156).

As dobras são os impulsos, as sensações, os sentimentos enroscando-se como numa mola ou desenrolando-se como num novelo. As dobras também são resíduos — a escória e o seu desenrolar. No final de *O Lustre*, quando da última viagem de Virgínia, precisamente antes da aparição do lustre, lê-se o seguinte:

O sentido dessa escória de sensações era obscuro e cumpria-se com perfeito mistério; seu desenrolar não lhe dava prazer, não lhe dava cansaço, não a deixava feliz ou infeliz, era a própria pessoa vivendo e ela olhava pela janela do trem calculando quanto demoraria a chegar à próxima estação, desejando enfim erguer-se e agitar um pouco as pernas cansadas pela imobilidade. (315)

O luxo da prosa de *O Lustre*: o próprio nome nos leva ao “lâmpadário de cristal”, figura emblemática nos textos do barroco português. No que refulge a prosa? Num modo de se colocar a frase que se eleva, num modo de se fazer pensar nos ritmos da ininterrupta voz: o caso dos monólogos, da corrente de consciência e da própria sintaxe entrecortada acompanhando a sensação:

O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexos dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo cálice d'água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e fria orgia — imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre, o lustre. Sem se compreender, apagando minuciosamente o cigarro com o duro salto do sapato, como se através dele estivesse sentindo o calor da cinza no calcanhar, a confusa impressão voltava. De que ela afinal vivera, mesmo intacta pelos acontecimentos, de que tivera algum instante cheio de sentido — a pura sensação ia e voltava com uma ponta de maravilha e na verdade ela jamais saberia pensar o que experimentava. (315-316)

As dobras direccionam-se no sentido do movimento circular que se vai espiralando até ao infinito. Nunca se poderá falar de uma escrita que se projecte em linha recta, como diríamos, por exemplo, da escrita límpida de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Qualquer passagem de *O Lustre*, mesmo ao acaso, nos faz reencontrar traços que podem facilmente ser reinterpretados à luz dos quadros fornecidos sobretudo pela poética e estilística barrocas, e podemos ajustar essa qualquer passagem: 1) ao que é o desenho da escrita — aspecto fulcral —, escrita que desborda do enquadramento estrutural; 2) a aspectos temáticos, por exemplo: os círculos de luz e sombra, os panejamentos — véus ou dobras —, a acumulação de elementos, o chapéu e a cabeça nua e, por fim, o poder do instante do encontro *lucilando*, e as ideias *turbilhonantes*:

Num canto do aposento uma lâmpada ardia branca e fazia esvoaçar pelas paredes e teto círculos de suave luz e sombra, fofos véus incolores; sobre a cabeceira da cama pendia um Cristo de feridas secas, cansado. Tirou o chapéu, a cabeça pareceu nua e pobre, os cabelos sem vida. Sim, dizia ela com turvo ardor. Olhou-se ao espelho da penteadeira: onde, onde estava seu morno poder do instante do encontro? penteava-se ela. Mas havia sim — obstinou-se quase desesperada — sim, quase desmaiado, lucilando no fundo de um rosto que continuava sério e ofendido como o de uma menina. De novo assaltou-a a idéia antiga, tão vaga e turbilhonante, e que não era exatamente a que deveria nascer mas outra, pequena e difícil demais de se pensar. (96-97)

Evoque-se de novo Deleuze e outra das suas obras mais conhecidas, *Mille Plateaux*, que, por um lado, pode fornecer pistas para uma abordagem que abra mil entradas, e que, por outro lado, surge como adequação a uma das mais interessantes visões do funcionamento da escrita clariciana: rizomática, não hierarquizada. Qualquer leitor mais ou menos atento de Clarice Lispector se lembrará do nome de dois filósofos que são nomeados na sua obra. No primeiro romance, convoca-se Espinoza (reportado a um estudo de Otávio). Num dos mais conhecidos contos de *A Legião Estrangeira*, “A quinta história”, aparece o nome de outro filósofo — justamente num lugar de grande impacto no seio da economia narrativa desta peça antológica; reportamo-nos ao desfecho: «A quinta história chama-se “Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia”». Uma das mais previsíveis hipóteses de leitura para este conto será aquela que vai sublinhar o que de jogo narrativo — os pontos de vista — e de intersubjectividade existe no texto. Aliás, poderia parecer que o conto teria sido organizado para ilustrar esses pontos de vista. Poder-se-ia igualmente invocar a convergência do pensamento benjaminiano, reportando-nos ao célebre texto sobre “O narrador” (Benjamin, 1987: 197-221). No texto de Clarice é aliás muito clara a explicitação que mostra como o narrador está no lugar do contador de histórias: “Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem”. Se as achesgas da filosofia leibniziana são decisivas para a teoria dos mundos possíveis, lembre-se também a importância do pensamento deste filósofo para a fundamentação do conceito de dobra em Deleuze (explanado precisamente no livro que o aponta em subtítulo: *Le pli. Leibniz et le Baroque*). A lingua-

gem procurará traduzir essa matéria do mundo que se apresenta numa textura infinitamente esponjosa sem brancos (o tecido cheio de dobras), o minúsculo corpo contendo em si outro corpo e assim interminavelmente, como na belíssima imagem dos grãos de areia em *A Paixão* [...]. A palavra desvaloriza a acção e revela a pluralidade de significados nos quais se joga a dança do significante.

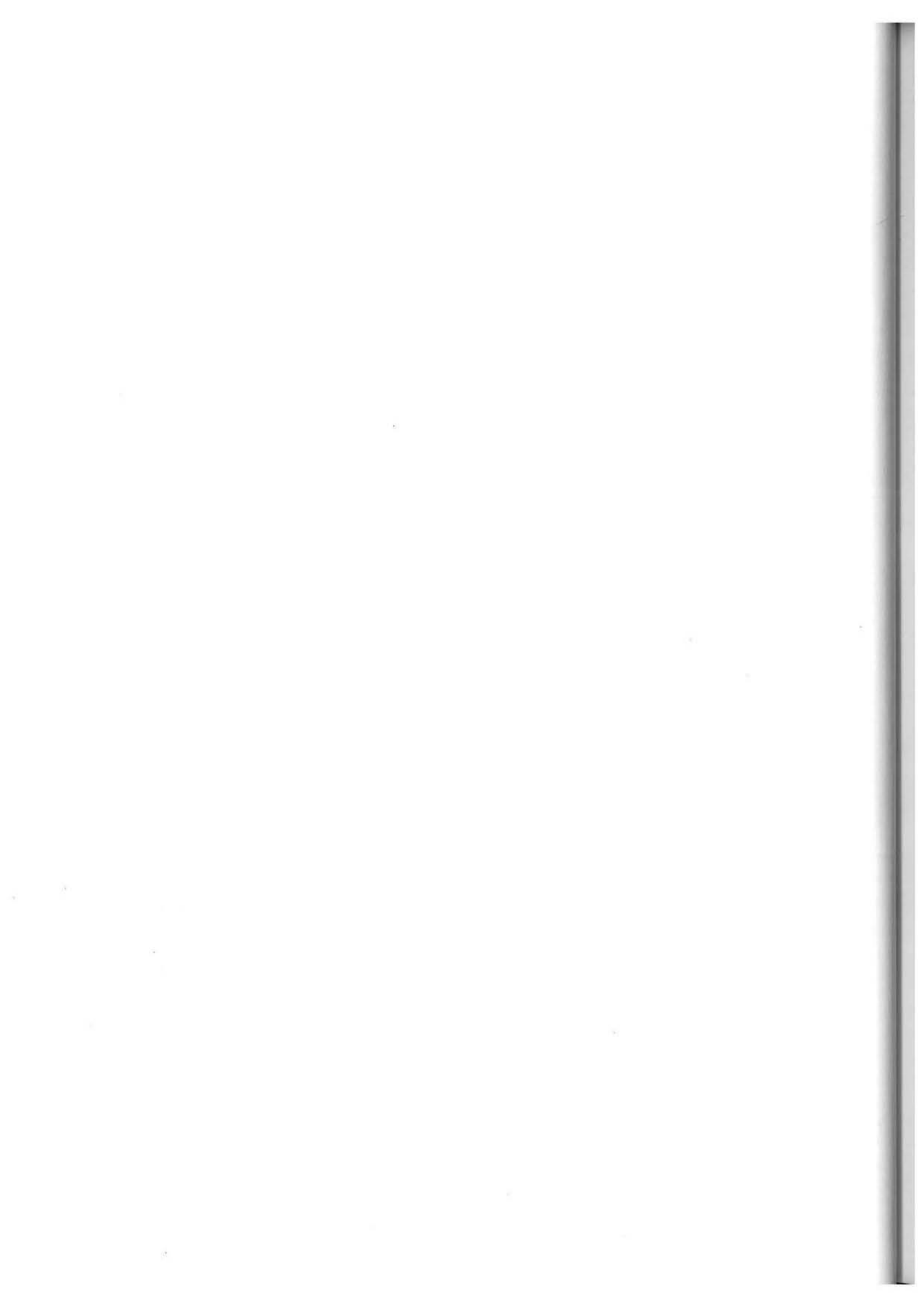
THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5408 S. UNIVERSITY AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60637

CAPÍTULO VI

O TEXTO EXPOSTO

As coisas aproximaram-se, vieram. Que coisas foram, só sei que foram muitas, e muito diferentes umas das outras. Essas coisas reuniram-se todas para conduzir-me ao ritmo. Mais tarde uma máquina de escrever despertou por algum tempo, o tempo de um texto de três folhas, um obscuro sentido novo do ritmo. Era um texto acerca das pontas dos dedos, a sua intensidade, a subtileza investigadora, uma energia muito percutante. Desapareceram. Desapareceram os dois: texto e ritmo. Era verdadeiramente dactilográfico. Sim, estou a ver: gosto de máquinas. Fascinam-me por uma espécie de implacável unidade interna, sendo tão compósitas, tão complicadas.

HERBERTO HELDER



1. A máquina de escrever: escritores falidos, dactilógrafos, anotadores

Uma das crónicas de Clarice Lispector, publicada no *Jornal do Brasil* (4 de Março de 1970), com o título “A máquina está crescendo”, na sua concisão e alcance projectivo, assume as feições de um pequeno texto-parábola e como tal pode ser lido:

O homem foi programado por Deus para resolver problemas. Mas começou a criá-los em vez de resolvê-los. A máquina foi programada pelo homem para resolver os problemas que ele criou. Mas ela, a máquina, está criando também problemas que desorientam e engolem o homem. A máquina continua crescendo. Está enorme. A ponto de que talvez o homem deixe de ser uma organização humana. E como perfeição de ser criado, só existirá a máquina. Deus criou um problema para si próprio. Ele terminará destruindo a máquina e recomeçando pela ignorância do homem diante da maçã. Ou o homem será um triste antepassado da máquina; melhor o mistério do paraíso.

Parte-se da constatação de um lugar-comum: a máquina é um veículo mediador da interacção entre o homem e o mundo, é ela que permite ao homem agir sobre o mundo e captar a informação desse mesmo mundo (“A máquina foi programada pelo homem para resolver os problemas que ele criou”). O funcionamento da máquina suscita, por conseguinte, paralelismos entre o seu determinismo e a conduta humana. É habitual assinalarem-se alguns caracteres comuns ao ser vivo e à máquina, como a capacidade auto-reguladora e a capacidade automotora, pré-determinadas por uma finalidade imanente; a máquina não pode, no entanto, ser equiparada ao ser vivo, sobretudo num ponto — a capacidade criadora. Os humanos possuem uma capacidade autopoietica que à máquina escapa, pois esta cumpre continuamente o seu destino, mas é precisamente o contrário disso que parece pretender dizer-se neste texto: à máquina estará reservado um papel criador, deixando de ser simples meio para um fim determinado. “E como perfeição de *ser criado*, só existirá a máquina”. Se isso vai contra a ordem, Deus destruirá a máquina, mas o homem não será mais do que “o triste antepassado da máquina”. Pode dizer-se que aqui a máquina figura a

obra que parece escapar ao controlo do seu criador. É a escrita, a intensidade dos fluxos, o que está crescendo. A máquina que toma conta do homem é a escrita que, incontrolável, avança sobre o escritor.

Do início de *A Maçã no Escuro* destaca-se uma imagem que, pelo emblematismo, se pode associar ao pequeno texto acabado de ler. O enquadramento, em que a imagem se oferece, acolhe com facilidade a interpretação parabólica. Assim aparece a máquina: o motor de um carro põe-se a trabalhar no sono do homem e desencadeia uma ideia de fuga. No entanto, o carro não anda e o não-andamento já pode funcionar como indício da lentidão dos ritmos que marcam a escrita do romance. No plano da história é da fuga que se parte, é ela que desencadeia o desenrolar da acção de *A Maçã no Escuro*. Está-se no meio da fuga e segue-se a linha de uma lentidão esperada — de uma calculada e lenta marcha que faz adivinhar a captura. O mais admirável é ver como a caminhada da personagem é homóloga à caminhada da feitura (lenta e incompreensível) do livro¹. Refira-se a importância das longas pausas reflexivas, como é o caso do sermão às pedras, por exemplo. Nesse começo, o Ford confunde-se com a paisagem, passando a fazer parte dela — “já fazia parte do grande jardim entrelaçado e de seu silêncio” (11). A máquina parada é, desde o princípio, associada ao sono — à noite, que é tão determinante em todo o livro: “Mas enquanto o homem dormia o carro se tornava enorme como é gigantesca uma máquina parada” (12). O gigantismo liga-se a um movimento vastamente desencadeado: “a secreta urdidura com que o escuro se mantém”, isto é, a escrita.

No primeiro romance vamos encontrar vários indícios a configurarem uma atmosfera que, directa ou indirectamente, reenvia para o universo da palavra, não só da palavra falada, mas também da palavra escrita. Logo na abertura do primeiro capítulo uma máquina adquire relevância: trata-se da máquina de escrever do pai; é com o ruído do bater da máquina (enfatizado pela onomatopeia “tac-tac...tac-tac-tac...”) que se inicia o romance. No final do capítulo, impõe-se a imagem da máquina que se cala, e as sensações que vêm associadas à imagem corroboram uma homologia: o adormecer (da criança, da máquina) indicaria a hora de fechar o dia, hora de recolher:

Tudo era como o barulho do bonde antes de adormecer, até que se sente um pouco de medo e se dorme. A boca da máquina fechara como uma boca de velha, mas vinha aquilo apertando seu coração como o barulho do bonde; só que ela não ia adormecer. Era o abraço do pai. (24)

¹ Lembre-se uma homologia encontrada no conto “Amor” (LF). Se bem que com contornos diferentes, não deixam de encontrar-se alguns paralelismos com o que ocorre em *A Maçã no Escuro*. No conto de *Laços de Família*, deparamos com a presença da mulher e da máquina. Ana entra no bonde e imobiliza-se sentada com as compras ao colo, mas mal o bonde se põe

Não se fica a saber o que (se) escreve (n)essa máquina. Benedito Nunes lê aí um pai escritor: "Analisando sentimentos e intenções, observando-se e observando os que a cercam, Joana 'continuava lentamente a viver o fio da infância...' lentamente desenrolado: a orfandade, o pai viúvo absorvido em seu trabalho de escritor" (Nunes, 1989: 19). Mas a leitura do crítico pode levantar dúvidas. Com efeito, não me parece tão facilmente deduzível tal conclusão. Se bem que neste primeiro capítulo a invenção das poesias por parte de Joana possa ser entendida como uma reacção mimética típica das crianças, a verdade é que pode não ser nada disso, e tratar-se, simplesmente, da pura afirmação do espírito criador na voz da criança, que contém em si uma força (pulsão) explosiva que se irá manifestar no romance. Aliás, a força vital associada às primeiras palavras desatadas no jogo criativo é corroborada por outra imagem emblematicamente decisiva na obra de Clarice: o ovo. No final do capítulo, a referência ao ovo reenvia justamente para o núcleo da potência criadora. Joana é "um ovinho, é isso, um ovinho vivo".

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo.

("O Ovo e a Galinha")

Na obra de Clarice começamos por deparar com entidades que tangencialmente se aproximam do universo criador dos escritores, mas que se apresentam numa margem, um aquém cheio de significados. Trata-se de entidades que aspiram à criação e que aparecem quase sempre a dar corpo a projectos absolutamente fragmentados e inconsequentes, falidos mesmo (como se pode ver de uma forma exemplar em *A Maçã no Escuro*).

Contrariamente ao que se observa nos contos e nas crónicas, pode dizer-se que nos romances a relação das personagens com a escrita através da máquina de escrever é excepcional. Tirando Macabéa, que em *A Hora da Estrela*, bate desastradamente à máquina, nos outros romances as personagens escrevem à mão, mas a relação com a escrita é, de igual modo, uma relação indirecta, tal como acontece com a nordestina do último romance. Vemo-las aproximarem-se muitas vezes do desejo de escrita, mas ficarem sempre numa tentativa, num potencial encontro não consumado que atinge

em movimento, também os pensamentos da personagem se põem em acção e é sobretudo no jogo decorrente das alternâncias entre paragens e arranques que surge a motivação entre o percurso existencial da personagem (choques imprevisíveis provocados pelas mais insignificantes coisas) e o movimento (existência) da escrita lispectoriana.

o seu valor simbólico mais elevado com Martim, em *A Maçã no Escuro*, que nada chega a escrever. Essa relação oblíqua deixa transvazar em todas as personagens o mesmo fascínio pelo processo criador. Podemos dizer que, no sistema de figurações que divisamos, somos conduzidos a um impulso hermenêutico que nos leva a entrever as personagens claricianas manifestando-se (lendo o mundo) como se escrevessem (lessem) textos.

Atente-se em Joana. Num capítulo de *Perto do Coração Selvagem* em que da parte da personagem central se apresenta uma tentativa de criação de uma personalidade (“a mulher da voz”), encontramos, no último breve parágrafo, o gesto da escrita. Joana escreve para responder a uma inquietação — uma busca de identidade. O capítulo termina com o gesto que é uma resposta a si mesma:

Teve um rápido movimento com a cabeça, impaciente. Pegou num lápis, num papel rabiscou em letra intencionalmente firme: “A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente”. Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente. (91)

A letra intencionalmente firme vai contrastar com a letra incerta da frase de Joana que um dia há-de aparecer entre os papéis de Otávio (140), mas contrasta também com o conteúdo do que se escreve; por isso é que a firmeza é enfatizada por uma distinta intencionalidade, porque aquilo sobre que se escreve é justamente o oposto da firmeza. Como se acontecesse uma corrosão, como um esfarelar da própria letra firme. O gesto de pegar no lápis e rabiscar algo é recorrente por parte de um grande número de personagens. Em todas elas iremos deparar sempre com uma incompletude, uma incapacidade, pois que é aí, nessa ignorância, que se realiza o ser, a *personalidade*. Numa espécie de fusão, o que se escreve é absorvido, é um devir-escrita indistinto da própria matéria do ser. Assim se encontram (se assemelham) todas as personagens — a matéria do ser equivalendo-se à matéria da escrita.

Refira-se outro exemplo, com contornos distintos, num livro fortemente marcado pela expressão emblemática e pelo recorte elíptico da enunciação. Em *A Cidade Sitiada* destaque-se uma frase que se reporta ao gesto de Lucrecia interrompendo-se com “a pena de avestruz na mão e o papel meio escrito sobre a escrivainha” (64). Na sequência assiste-se à chegada de um homem, o homem da capa, todo ensopado, que vem com uma notícia. Pelo contexto, fica-nos a ideia de que se tratou de pura invenção, do resultado da imaginação de Lucrecia. Vem-se depois a perceber que se tratou de um micro-sono contendo um sonho; no emaranhado do texto entrecortado, o leitor é levado a descobrir a falha que reenvia para o domínio do onírico. Aí se delineia o emblematismo do anúncio de uma escrita

que se suspende entre o sono e o sonho e que fica à espera da vigilância (da intervenção) do autor:

A porta afinal se fechou. Lucrecia Neves pousou a pena sobre a escrivaninha e ficou pensativa.

Piscando dentro da almofada.

Oh, fora livre de inventar a notícia que esperava e no entanto de novo procurava com a sua liberdade as coisas fatais, tal o equilíbrio. A noite pesava de chuva.

A moça ergueu afinal a cabeça do sofá e toda estremunhada olhou. Sob a água a sala flutuava diante dos olhos vindos da escuridão. (65)

Mas no quadro da narrativa longa são sobretudo dois romances, *A Maçã no Escuro* e *A Paixão segundo G.H.*, que surgem como pontos culminantes, justamente aqueles que enfrentam de modo mais radical a experiência do limite. Observa-se aí a exposição narrativa de uma experiência de alargamento espacial equivalente à expansão da interioridade (ME), ou o esforço de concentração de uma larga intensidade interior figurativamente tornada homóloga de um espaço circunscrito (PSGH). As experiências de Martim e de G.H. parecem assumir um peso diferente relativamente às experiências das outras personagens, talvez por estarem tão fortemente presas à própria instância enunciadora, ou por tão dificilmente dela se desligarem. É interessante observar-se o seguinte: se *A Paixão segundo G.H.* é escrito na primeira pessoa, *A Maçã no Escuro* não o é, como aliás nenhum dos romances da autora até essa data o fora. Mas enquanto personagens como Joana ou Lucrecia, tal como vimos, chegam a escrever algumas linhas, a tentativa de Martim é absolutamente falhada e a página fica em branco. E G.H. nem chega a escrever. No entanto, são as experiências destas duas personagens que paradoxalmente revelam o que está no limite, aquilo que a autora deseja que a escrita seja: uma experiência que, implicando a ruptura, se situe numa zona incerta onde se confundem as fronteiras entre a zona humana, a animal e, em certo sentido, aquela que é quase da ordem do divino.

A confirmar a importância do episódio em que Martim se debruça impotente perante a folha em branco (capítulo oitavo da segunda parte), veja-se como no último capítulo do livro se alude à referida tentativa de escrita e ainda a um projecto: o de escrever um livro onde teria "a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável" (305). Seria difícil de resumir e por isso "ele usaria tantas palavras, tantas a ponto de se formar um livro de palavras". Parece acontecer um trabalho de anamnese por parte da personagem, de anulação do passado, desde o momento em que ele se vê a iniciar uma nova vida, uma etapa que pretende justamente ser a via para um nascimento. Não deixa de haver remissões ao passado; a função da memória, ultrapassando qualquer função revivalista que se lhe possa pretender atribuir, parece ser acima de tudo a de iluminar o presente, pois que se trata de um livro que se projecta no

presente, no devir-escrita figurado numa fábula da fundação. Pode dizer-se que a sua escrita encontra paralelo no modo como a personagem aparece no texto, como o seu avanço se faz na narrativa. Recorde-se a propósito um texto (a crónica saída no *Jornal do Brasil* com o título “Lembrança da feitura de um romance”) onde é fornecida uma achega importante: é o pensamento presente que interessa e são as palavras que, na simplicidade das frases ordenadas, fazem aflorar a escrita (“E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma idéia, não sei ‘vestir uma idéia com palavras’. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe”, *DM*, 438).

Quanto a G.H., se ela não chega sequer a enunciar a pretensão de escrever, importa sublinhar que, em parte alguma, dentro da obra da escritora brasileira, essa experiência-limite se revela assim: um dizer relatado na primeira pessoa de uma vivência que não suportaria qualquer directa tradução metaficcional. Aqui a extrema figuração: o enfrentamento corajoso de uma busca para o conhecimento do **Género Humano** que também é a procura do conhecimento da Escrita.

Nos últimos textos as personagens que escrevem emergem agora de uma forma mais directa, mas os seus projectos continuam a ser fragmentários e confundem-se com as próprias existências a que dão corpo e voz. Lê-se em *A Via Crucis do Corpo*:

— *Minha vida é um verdadeiro romance! gritava a escritora falida.* (63)

A escritora falida abriu o seu diário encadernado de couro vermelho e começou a anotar assim: “7 de julho de 1974. Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu! [...]”. (68)

Pela actividade profissional, mas sobretudo pelo desamparo, Macabéa em *A Hora da Estrela* lembra-nos *Bartleby*. Gilles Deleuze define uma estirpe na qual se encaixa a personagem do escritor americano: as origens do escrivão comungam do mesmo enclausuramento dos escriturários e dos escritórios de Kafka, de Dostoievski e de Beckett (Deleuze, 1993: 87). Pode dizer-se que Macabéa é uma correspondente versão feminina desses tipos, bem situada num universo do sul, contrariamente ao que em relação às outras personagens se pode assinalar, marcadas estas por um fortíssimo pendor abstracto e isentas de traços de colorismo localizador. Se a personagem de Melville ou as personagens kafkianas se definem pelo brio da execução das tarefas, que não deixa entrever à primeira vista a insuportável miséria material (ou espiritual) que as mina, Macabéa parece inadequada logo na sua função — no modo como também profissionalmente é desajeitada e suscita a piedade. A falha, o erro tomam conta de si na mais imediata relação com a sociedade: ela deixa nódoas nas páginas. A correcção sobre a língua, que assinala o predomínio do traço

oralizante na formação estruturadora da personalidade de Macabéa, chama a atenção para a linguagem e ainda para a importância da incorporação da falha na poética da autora. O ser dactilógrafa, como tudo o mais na nordestina, é-o de um modo enviesado. É logo nas primeiras páginas que o narrador nos aponta essa relação com a palavra escrita:

Ela que devia ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar letra por letra — a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora ao que parece não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (29)

O reverso de Macabéa encontra-se em Miss Algrave, a “dactilógrafa perfeita”, que dá o nome a um conto de *A Via Crucis do Corpo*:

Escrevia bem, sem erros de gramática e batia as cartas na máquina do escritório quando tinha um instante de folga. Mr. Clairson, seu chefe elogiava muito as suas cartas publicadas. Até dissera que ela poderia um dia vir a ser escritora. Ficara orgulhosa e agradecera muito. (29)

Contudo, a imagem que o narrador pretende desmontar é uma presença que ironicamente aparece tratada nessa projecção: a figura do escritor. Parece ser muito claro o que se lê nessa entrelinha irónica: o escritor não é o dactilógrafo que escreve certinho. A concepção do escritor que subjaz à visão clariciana parece estar mais próxima da imagem daquele que não controla a máquina, ou que se envolve com a máquina — devém máquina; aquele cujo cérebro em tempestade se coloca no mesmo plano da máquina que projecta um som equivalente ao som da palavra lançada — um fluxo —, que pode ser uma gaguez ou um grito: assim deverá ser lido o “Brain Storm” publicado nas páginas do *Jornal do Brasil*.

“Por enquanto”, em *A Via Crucis do Corpo*, constitui uma paragem nas histórias que se contam para se proceder a uma reflexão sobre a tarefa do escrever essas mesmas histórias que o livro incorpora. Está sozinha a trabalhar a personagem-narradora e este traço é enfatizado — “O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço” (65). Assinala-se obsessivamente o avanço do tempo, a passagem da hora em que o texto se escreve², que pretende delimitar a progressão e as interrupções do trabalho.

² “São dez para as seis”; “são seis e cinco”; “são seis e meia”; “são vinte para as sete”; “já são dez para as sete”; “são cinco para as sete”; “faltam três minutos para as sete”.

Mas não há limites: a máquina de escrever não pára. O texto continua. “Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina” (66); “Voltei à máquina...” (67); “Depois eu como, e depois volto à máquina. Até já” (*ibid.*).

As interrupções da máquina constituem uma estratégia que marca um efeito de verosimilhança: o diálogo com o leitor a quem se prestam contas. O mesmo recurso é empregue nas crônicas, ou em livros que incorporam algumas das crônicas, como é o caso de *Água Viva*, e fá-los aproximarem-se dos procedimentos da escrita diarística ³.

A partir dos muitos exemplos que nos mostram a máquina que não pára ⁴, somos conduzidos a um traço biográfico que com nitidez se vai fixando: a mulher que escreve com a máquina no colo. Também em crônica é referido o “estranho hábito” — “Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave” (“Gratidão à máquina”, *Jornal do Brasil*, 20 de Janeiro de 1968).

Existe no arquivo de Clarice um curioso documento que regista diálogos com um dos filhos, Pedro, quando criança; trata-se de um pequeno caderno onde se anotam conversas do período em que moravam nos Estados Unidos. Entre as anotações podemos ler:

Ele me viu trabalhando na máquina. Me olhou algum tempo e perguntou de repente:

— *Mother, are you a good writer?*

Nestas páginas intercalam-se, como no caso do fragmento acima citado, passagens escritas em português (a apresentação de situações ou transições narrativas) com outras escritas em inglês (os diálogos), ou em alguns casos aparece o português misturando-se com o inglês no corpo da mesma frase. No tom perquiridor, na estrutura dialogal e no efeito de surpresa, muitas destas transcrições estão bastante próximas de pequenos diálogos que surgem em *Para Não Esquecer*. Aqui se vão encontrar pequeníssimos trechos, apontamentos de diálogos breves entre um filho e uma mãe (66, 136, 137, 143), ou então, ainda mais breves, apenas as observações

³ Do mesmo modo que no texto de *A Via Crucis do Corpo* acima citado, veja-se como numa das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, justamente intitulada “Ao correr da máquina” (de 17 de Abril de 1971), ocorre algo de muito semelhante no plano da enunciação: “Agora vou interromper um pouco para atender o homem que veio consertar o toca-discos. Não sei com que disposição voltarei à máquina” (530). “Pronto, já voltei. O dia continua muito bonito” (531). “Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo. Voltei. Estou agora pensando em tartarugas” (*ibid.*).

⁴ Para além dos textos que temos vindo a referir, aponte-se ainda a crônica emblematicamente intitulada “Máquina escrevendo” (*Jornal do Brasil*, 29 de Maio de 1971).

de uma criança para a mãe (13, 46, 48, 50, 107). Esses trechos apresentam geralmente uma observação que interroga o inusitado de uma qualquer situação. Coisas mínimas e um olhar questionador sobre elas; é o mundo ou a própria linguagem que se questiona. No fundo, estamos perante o mesmo discurso das outras personagens e narradores lispectorianos — o discurso que nas coisas mais banais e mais óbvias descobre inesperadas e subtis visões num desconcertado diálogo com o mundo. Parece ser importante relacionar estes textos com a presença (autobiográfica) dos filhos na sua escrita, o modo como eles entram numa certa e singularmente mitificada imagem de escritora-dona-de-casa, aquela que escrevia com a máquina ao colo, como atrás referimos, e os filhos à roda ⁵. Do referido caderno leia-se um fragmento, todo escrito em português, relativo a um período anterior e rememorado nessas notas:

Com 4 anos, andando na rua com grande cuidado não só para não pisar a lama, como para estar bem longe dela.

— *Pedro, basta não pisar a lama! Para quê esse cuidado?*

— *Para não sujar a minha sombra.*

Confronte-se, agora, o que lemos no caderno com este fragmento em *Para Não Esquecer* :

— *É tão engraçado, mamãe, descobri que a natureza não é suja. Quer ver esta árvore? Está toda cheia de cascas e pedaços, e não é suja. Mas esse carro, só porque tem poeira, está sujo mesmo. (50)*

Temos vindo a referir-nos às crónicas. Com efeito, um seu número assinalável, em diversos planos, posiciona a relação da escritora com a máquina

⁵ Em muitas entrevistas, sobretudo depois do seu regresso do estrangeiro, tornou-se um tópico recorrente apresentar a imagem da autora acompanhada dos filhos; aliás a imagem de mãe divorciada com as crianças, na época parece ser sociologicamente importante do ponto de vista do impacto nos meios de comunicação. “Clarice faz uma brincadeira carinhosa, dizendo que cada filho é muito uma metade dela. Com seu jeito reservado e indagador, Pedro seria a sua parte mais triste; e Paulinho, alegre e comunicativo, seria a sua parte levada, tão levado como ela foi em pequena”, *Diário de Notícias*, 30 de Julho de 1961. Por seu turno, a situação/imagem da escritora com a máquina de escrever ao colo, que a iconografia clariciana registou, foi “explicada” pela própria autora, em algumas dessas entrevistas e outros depoimentos, em função de um propósito pragmático: para poder estar perto dos filhos quando escrevia. Por exemplo numa entrevista inédita publicada no *Jornal do Brasil*, precisamente após a morte da autora, podia ler-se: “*A Maçã no Escuro* escrevi-a sentada no sofá da sala, com a máquina no colo, para que os meus filhos não tivessem junto a si uma escritora e sim uma mãe acessível” (*J.B.*, 15 de Dezembro de 1977). No entanto, iremos encontrar muito antes referências a essa pose. Numa carta que Lêdo Ivo lhe dirige, datada de 5 de Julho de 1944, podemos ler o seguinte: “Sua mania de escrever com um livro no colo talvez venha dos tempos da A. Nac. [Agência Nacional]”.

de escrever. Um pouco à semelhança do que fazem Deleuze e Guattari com Kafka, que perspectivam a obra deste a partir de um enquadramento por blocos, podemos, também em relação a Clarice, falar nos grupos constituídos pelos romances, pelos contos e pelas crónicas. O conjunto das crónicas vai configurar um dos blocos que apresenta uma imagem da autora. Ver-se-á como podem também essas divisões ser orientadas em função das velocidades e do ritmo. Apesar de amalgamações e interpenetrações, é sustentável a existência de três tempos onde se impõem, diferenciando-se, modalidades distintas ⁶.

Assim, quanto às crónicas, em relação a um vasto conjunto que directamente se reporta à máquina — ou então, indirectamente quando nos títulos ou no interior dos textos até ela somos reenviados — é sobretudo a ênfase da velocidade que sobreleva. Justamente encontramos aí o contrário das imagens da máquina parada, como era, por exemplo, muito visível no caso de *A Maçã no Escuro*. Os romances devem colocar-se sob a égide da máquina lenta, se bem que, evidentemente, no interior destes, na dificuldade oferecida pelo ritmo arrastado, opere a dialéctica entre as velocidades e os retardamentos. Aliás, o arrastamento imposto pela pausa no romance decorre de factores tão diversificados, mas intrinsecamente actuantes, como o recopiar incessante (justamente o caso de *A Maçã no Escuro*) ou a demora própria do declarado esforço concatenador (por exemplo *A Hora da Estrela*). Nas crónicas, deparamos com a máquina que trabalha veloz: “Ao correr da máquina” é um dos tópicos repetidos em vários dos títulos ⁷.

A inquietação começa por emergir logo nos primeiros tempos da colaboração regular nas páginas do *Jornal do Brasil*. A dúvida instala-se antes de

⁶ A questão do género, que não deixa de ser importante em Clarice, não funciona condicionadamente. Com efeito, se encontramos um modo específico de apresentação consoante o texto em questão seja maior ou menor, não devemos procurar uma derivação exterior como se o meio determinasse o conteúdo. Não, é justamente o contrário. O que se vai verificar é que iremos deparar com uma tentativa permanente de anular aquilo que é predeterminado.

⁷ Duas crónicas recebem o mesmo nome: “Ao correr da máquina” (20 de Setembro de 1969 e 17 de Abril de 1971) e numa das primeiras (23 de Setembro de 1967) este título é expandido (“Primavera ao correr da máquina”). Uma outra crónica (14 de Março de 1970) põe em confronto a velocidade da máquina e um diverso tipo de material (já não) usado no acto de escrita. A partir de uma frase feita que lhe ocorre (“Escrever ao sabor da pena”), a escritora aproveita para fazer um pequeno apanhado sobre a sua arte. Leia-se a crónica como uma pequena arte poética que tem como palavra-chave o termo *nebulosa*. Quer seja com a máquina, “ou com o que seja”: “Esta frase me ficou na memória e nem sequer sei de onde ela veio. Para começar não se usa mais pena. E depois, sobretudo, escrever à máquina, ou com o que seja, não é um sabor. Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona — até vir como num parto a primeira palavra que a exprima”.

tudo relativamente à clarificação da matéria apresentada que surge aos olhos dos leitores sob o nome de crónica ("Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crónica nem de coluna nem de artigo", 9 de Março de 1968). Algum tempo depois (22 de Junho), a questão é tematizada num texto decisivo relativamente às perspectivas que se abrem no interior de uma experiência textual marcada por uma continuidade estranhamente nova. O título ("Ser cronista") introduz a tónica questionante que é expandida em função de uma abertura às possíveis transformações da escrita ("queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se reflectir no escrever"). É sobretudo neste ano de 68 (a actividade de cronista tinha sido iniciada no ano anterior) que o percurso de consciencialização do sujeito enunciador face a esse espaço da coluna semanal transpõe numa série de interrogações que prefigura uma interiorização determinante: a da experiência entendida como efectiva máquina transformadora. Um posicionamento que decorre de circunstancialismos externos (a necessidade de um trabalho remunerado) vai, a partir de uma intencional demarcação de campos (de um lado, a recente *produção ligeira*, do outro, a *séria*), levar a "escritora" a questionar, na "cronista", a menor liberdade (sujeita à "prisão" de um leitor mais próximo) e o confessionalismo não desejado. E se em crónica de 14 de Setembro de 1968 reitera a máxima já anteriormente referida ("escrever é uma maldição") e esclarece que não se refere ao que se escreve para jornal mas àquilo "que eventualmente pode se transformar num conto ou romance", vemos como o que se vai suceder é que logo no ano seguinte o livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* já absorverá fragmentos de crónicas, procedimento dominante a partir desta data ⁸.

O texto que recebe o nome "Conversa puxa conversa à toa" (crónica saída a 16 de Maio de 1970) funciona como exemplo do fluxo, a associação

⁸ O princípio da montagem é decisivo para a construção de *Uma Aprendizagem* [...]. Com efeito, deparamos aqui com procedimentos mais ou menos explícitos, alguns deles postos em destaque pelas aspas, como é o caso de alguns fragmentos que são apresentados como se fossem escritos pelas personagens. Lembra-se, em concreto, o longo trecho em que Lóri escreve para Ulisses sobre o silêncio da noite com alusões à passagem da personagem pela Suíça (35-39). Aqui reconhecemos facilmente um texto publicado no jornal *Letras e Artes* de 22 de Janeiro de 1950, com o título "Noite na Montanha", texto justamente enviado da Suíça por Clarice Lispector. Outros fragmentos são incorporados no livro, com grande mestria, por exemplo, nas falas das personagens ou em descrições. A maior parte dos casos reporta-se a passagens retiradas das crónicas semanais publicadas pela autora no *Jornal do Brasil*, assim como, depois de publicado o livro, continuará a reaproveitar muitas passagens deste para o espaço das crónicas. Veja-se a este respeito o artigo de Richard Mazzara publicado na revista *Hispania*, 70, 4 (Dec. 1987). O ensaísta, arrolando vários exemplos, procurou estudar as transformações operadas e conclui em função de uma grande proximidade e mesmo identificação entre as experiências (pensamento e actuação) de Lóri e de Clarice.

de ideias que torna imparável o pensamento e a escrita. A mesma ideia pode ser captada em outros momentos do bloco “crônicas”. Cite-se ainda um exemplo corroborador, no final de “O ‘verdadeiro’ romance” (22 de Agosto de 1970): “Bem, fui escrevendo ao correr do pensamento e vejo agora ter me afastado tanto do começo que o título desta coluna já não tem nada a ver com o que escrevi. Paciência”. Mas é sobretudo o atrás referido “Brain Storm” (22 de Novembro de 1969), aquele texto que, entre as crônicas, leva mais longe o procedimento do fluxo energético da escrita, do pensamento solto. Aí, com a velocidade, vem a própria tematização da loucura, como se mostrou no capítulo “Figuras Fundadoras”.

“Ficar dentro da coisa é a loucura” — lê-se em *A Paixão segundo G.H.* (64). Isto pode ser a experiência da escrita, a coisa literária. Deleuze, em *Critique et Clinique*, fala daquele que inventa a língua e que corre o risco de lá ficar dentro; a loucura emerge na fronteira da experiência literária (Deleuze, 1993). A irrupção das palavras, que podem levar à loucura, aparece emblematizada na figura da escriba, aquela que se encontra sempre num limiar:

Ah, já sei o que sou: sou uma escriba. Help me! fogo! incêndio. Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso. Eu sei, por exemplo, Deus. E recebo mensagens de mim para mim mesma. (SV, 52)

A dança das frases lançadas em plena libertação — uma das marcas da escrita lispectoriana — é o que aqui se mostra, e é dentro desse fulgurante e caótico adensamento que vai ganhando forma a coisa, o texto, a literatura... A zona da aceleração (o processo da velocidade das teclas), que pode ser limítrofe com a zona da loucura, traz consigo a afirmação da vida. A pulsão vital emerge do próprio ritmo (fluxo) de que se alimenta a escrita. Em “Primavera ao correr da máquina”, no título a máquina traduz o modo de tratar o avanço do texto em relação ao tema proposto. Dissertar sobre a primavera ao sabor das teclas, ao sabor do presente que corre nas teclas, vem justificar e exorcizar o outro tema implicado: a morte, a efemeridade do vivível. É precisamente esse questionar do mistério que abre a crônica de Setembro de 1969 com o título “Ao correr da máquina”: “Meu Deus, como o mundo sempre foi vasto e como eu vou morrer um dia. E até morrer vou viver apenas momentos?”. Uma abertura que instaura o lugar de um destaque; a crônica que, dois anos depois (17 de Abril de 1971), recebe o mesmo título começa precisamente por introduzir o tema da morte para no lugar dela colocar a vida:

Meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei o que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva

*e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada. Perdi amigos. Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel.*⁹

Em qualquer texto clariciano, independentemente dos blocos procurados em função de um trabalho ordenador, deparar-se-á com a articulação dos ritmos (entre a aceleração e o retardamento). Isso pode ler-se figuradamente expresso de um modo extraordinário num conto de *Felicidade Clandestina*. Em “Os obedientes” começa por, num curto parágrafo, fazer-se a apresentação — segundo os parâmetros tópicos da narração: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer”. O segundo parágrafo, contrastantemente bem mais longo, pode funcionar metadiscursivamente para apresentar o modo de funcionamento da escrita clariciano: como máquina que pega em situações simples, a contar e a esquecer, mas nelas encontra — pela focagem e pelo retardamento — modos singulares de apresentação. Dir-se-ia que estamos perante elementos desreguladores (as rodas fora do sistema aludidas em *A Cidade Sitiada*). Neste caso é na diminuição da velocidade face aos habituais tratamentos dos factos que se vai encontrar a estranheza, isto é, a singularidade:

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo — até que me chamam ao telefone e num salto vou lambar grata a mão de quem me ama e me liberta. (90)

⁹ Veja-se como este início de crónica é incorporado no livro *Água Viva*: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver desfasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma desfasagem. Começa assim: como o amor impede a morte, e não sei o que estou querendo dizer com isto. Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendo a morte. O horrível dever é o de ir até o fim. E sem contar com ninguém” (58).

Em *Um Sopro de Vida*, apresenta-se a relação da mulher com a máquina, a mulher parada diante da máquina. Ângela, a personagem que é uma peça da engrenagem, aparece diante de outra peça, coisa diante da coisa, querendo escrever um livro sobre a engrenagem, livro sobre as coisas. O trânsito da reificação acontece de igual modo em *A Hora da Estrela*. Deparamos aí com a assunção do acto de escrever nos termos mais absolutos que têm como consequência a materialização do narrador na própria escrita. Agora, sendo o processo radicalmente inverso do dos primeiros livros, no fundo pretende-se ir ter ao mesmo, a uma transfiguração do ser em palavra, um desembocar na materialização em texto, o que é, afinal, o trabalho último da escrita. “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (35).

Ângela, a personagem criada, também pretende assumir-se como criadora, contudo, o seu primacial funcionamento ordena-se a partir da lógica que a apresenta como a entidade resultante do processo criador (dependente de um “Autor” e sujeita aos comentários dessa personagem). Ângela fala de máquinas com um estranho fascínio, aquele próprio de quem as não entende, mas sabe que delas participa. Ela descreve as máquinas: o carro (120), o guindaste (121), o elevador (128) e tem um desejo de criar, mas o que existe é apenas um projecto: o da elaboração de um livro. O mundo de Ângela mostra-nos a adequação a um devir-escrita que revela a matéria bruta, corpo sem órgãos onde, expandindo-se, se confundem os limites da forma de expressão e da forma de conteúdo. “Uma máquina de expressão capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para libertar puros conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa” (Deleuze e Guattari, 1977: 43). Assim será perspectivada toda a produção clariciana: o envolvimento das personagens com a escrita (a maior parte das vezes a um nível figurado) leva a um entendimento dessas personagens como forças de um devir. Não se pode dizer que da parte dessas personagens haja uma ligação com a escrita, porque embora seja assim nalguns casos, a maioria das vezes é para afirmar um desajustamento, uma incapacidade ou menoridade perante o acto de escrever. Veremos que é num plano de intensidades que essas figuras se afirmam abstractamente como energia, devêm escrita. Se nos textos da última fase deparamos com a concretude que assume a figura da escrita, vindo à luz os agentes ou intervenientes no acto criador (caso da presença da personagem “Autor”), atente-se num ponto muito importante que advém do facto de as figuras expostas serem geralmente apresentadas (na sua lógica funcional) aos pares. Rodrigo S.M. (o Autor) tem um duplo em Macabéa (a personagem central de *A Hora da Estrela*) e há um intercâmbio de identificações entre a entidade criadora e a entidade criada, o mesmo se passando com o Autor e Ângela em *Um Sopro de Vida*. O que é relevante é o facto de tal troca, a possibilidade de reversão entre as figuras, conduzir à dissolução

da díade estrutural e à constatação de que a dupla criador/criado se dissolve para se converter no estado de escrita em si, o estado que é “matéria intensa”, energia criadora ¹⁰.

A energia que contamina a escrita clariciana, se, por um lado, implica o excesso manifestado numa torrencialidade de fluxos que tendem a tudo absorver (veja-se a incorporação de todos os restos), por outro lado, conduz a um encontro com o neutro, uma forma que é tangencial ao encontro (celebração) com o silêncio, e onde, ao mesmo tempo, se projecta a mais elevada categoria da pesquisa levada a cabo pela escrita da autora. No plano da enunciação, observe-se o peso das fórmulas que se reportam ao exprimir, ao falar, ao dizível, mas também, e sobretudo, ao indizível; porque muita da força que alimenta esta escrita vem, precisamente, não do tentar dizer o indizível, mas do mostrar o desconhecido indizível — “Agora aquilo que me apela e me chama, é o neutro. Não tenho palavras para exprimir e falo então em neutro” (PSGH, 163). Num ensaio sobre René Char, ao reflectir sobre algumas palavras fundamentais na linguagem do poeta que são gramaticalmente neutras, ou se avizinham do neutro, Blanchot vem dizer-nos que não se trata “apenas de uma questão de vocabulário” (Blanchot, 1986: 439). O lugar do neutro, que ao longo dos tempos a história da filosofia sempre tentou “aclimatar e domesticar” (*id.*, 441), não existe por oposição aos outros dois géneros: “O neutro é o que não se distribui em nenhum género: o não geral, o não genérico, como o não particular. Recusa a pertença tanto à categoria do objecto quanto à do sujeito. E isto não quer dizer apenas que ele é indeterminado e hesitante entre os dois, isto quer dizer que supõe uma relação outra, não relevando nem das condições objectivas, nem das disposições subjectivas” (*id.*, 440).

Deleuze e Guattari, no livro sobre Kafka, apresentam o funcionamento da escrita deste autor por meio de uma dupla função que constitui uma unidade: “transcrever em agenciamento, desmontar os agenciamentos” (Deleuze e Guattari, 1977: 71). É a propósito da expressão rizomática, que domina os nossos modos de existir e que se insinua nos nossos modos de conhecimento do mundo, que os dois autores, em *Mille Plateaux*, teorizando sobre o rizoma e os seus princípios de funcionamento, se reportam ao agenciamento. Ao falarem do 3.º princípio de multiplicidade, dizem que um

¹⁰ A este respeito será interessante observar-se como, nos manuscritos anexados por Claire Varin à sua tese de doutoramento, se depara algumas vezes com uma rasura na indicação “Ângela” a encimar as páginas. Este nome riscado é substituído pelo nome “Autor”. Estas oscilações vêm comprovar como é significativa a indistinção no que toca à atribuição das falas, pois que, com efeito, as palavras que vamos encontrar na boca de Ângela poderiam ser ditas pelo Autor e vice-versa.

agenciamento é o “cruzamento de dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que aumenta as suas conexões. Não há pontos ou posições num rizoma, como encontramos numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Não há senão linhas” (Deleuze e Guattari, 1989: 15). Em relação à obra de Kafka, em *Por uma literatura menor*, apontam três ordens de instâncias: os índices maquínicos, as máquinas abstractas e os agenciamentos maquínicos. Há índices maquínicos quando “uma máquina está sendo montada e já funciona, sem que se saiba ainda como se conduzem as partes díspares que a montam e a fazem funcionar” (Deleuze e Guattari, 1977: 71). As máquinas abstractas “surgem por si mesmas e sem índices, todas montadas, mas dessa vez elas não têm ou não têm mais funcionamento” (*ibid.*). O agenciamento maquínico “só vale pela desmontagem que opera da máquina e da representação, e funcionando actualmente, ele só funciona por e em sua própria desmontagem” (72).

Pode dizer-se que a obra de Clarice oscila entre um anúncio e a revelação. Os índices maquínicos são nela sinais de reconhecimento, traços isoladamente entrevistados, como as personagens ou as emblemáticas figuras centrais donde dimana a riqueza enigmática dum mundo a ser desvelado. Toda a força aí contida impele a uma espécie de movimento libertador como o da desmontagem a que inevitavelmente arrastam os agenciamentos maquínicos. É a veemência de um tumulto anteriormente controlado que agora impetuosamente transborda e faz ver numa diferente visão. Cada vez mais forte, a autoconsciência do trajecto implica a exposição do funcionamento da máquina.

Na crónica, publicada no *Jornal do Brasil* de 2 de Maio de 1970 e intitulada “Lembrança da feitura de um romance”, encontramos uma reflexão sobre o processo de escrita de um dado romance. O não reenvio especificador a um texto concreto contribui para uma amplificação do significado e para um alargamento do âmbito reflexivo, que passa a reportar-se ao processo da escrita no geral. Considere-se o propósito de mostrar a máquina aberta:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano.

A exposição da máquina leva-nos a olhar para o texto e a observá-lo em plena actividade — um entrar na máquina da escrita e mostrar como se pode entrever o seu funcionamento: “— Mas eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando notas. E depois vejo que umas têm conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio...” (entrevista ao

Correio da Manhã, 5 e 6 de Março de 1972). Num fragmento apresentado como inédito por Claire Varin, entre os manuscritos de Clarice que a professora canadiana anexou à sua tese de doutoramento, lê-se — como um programa — a seguinte legenda: “Eu toco piano de ouvido nunca estudei. Aliás eu vivo de ‘ouvido’, vivo de ter ouvido falar” (*apud* Varin, 1986, anexos: 216). O aproveitamento que se faz no jogo de palavras delinea esse programa que coloca o viver sob o modelo da concepção que fundamenta a sua escrita: 1) o tocar de ouvido conduz-nos a uma prática que desvaloriza o estudo, a aplicação, o labor; 2) por outro lado, a máxima vai sobrevalorizar a presença do acaso — o viver, como o escrever, não se circunscreve à determinação da regra, mas coloca-se sob o signo da casualidade. A máquina não pré-determina, não condiciona, não impõe uma lógica causalista¹¹. Escreve-se de ouvido. Em *A Hora da Estrela* dirá o narrador Rodrigo S.M.: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (33).

Alguma coisa deve ser dita sobre a clarividência da imagem do piano aberto, que faz eco de uma idêntica que ocorria no contexto narrativo do romance de estreia da autora, onde, na primeira parte, aparecia o piano aberto e a melodia retomada no meio, assim nestes termos:

A luz alaranjada das 9 horas, aquela impressão de intervalo, um piano longínquo insistindo nas notas agudas, seu coração batendo apressado de encontro ao calor da manhã e, atrás de tudo, feroz, ameaçador, o silêncio latejando grosso e impalpável. Tudo desvaneceu-se. O piano interrompeu a insistência nas últimas notas e após um instante de repouso retomou docemente alguns sons do meio, em melodia nítida e fácil. (92)

A interrupção parece surgir em função de um propósito: assinalar que a qualquer momento tudo pode recomeçar, e o recomeço, lido no plano da poética implícita, indicia que, de qualquer escrita, pode ser assim o princípio — pelo meio. O que se diz relativamente ao método é também posto em prática no plano da estrutura narrativa de alguns dos textos que começam

¹¹ Veja-se em outra das crônicas do *Jornal do Brasil* (5 de Fevereiro de 1972) um dos exemplos mais eloquentes em que a máquina de escrever serve a figuração do acaso criador. Alguma coisa vem presa à máquina após um concerto — um papelinho onde se pode ler a inscrição em função da lógica do acaso que é o da própria máquina, como é o de todos nós (lembre-se a propósito a metáfora do livro no código genético). Nesse papel, no meio do caos, o louvor a Deus, o criador. Eis o texto: “Mandei consertar minha máquina de escrever. Inserido ao redor do rolo (ou como quer que se chame o que vocês sabem) ainda estava o papel onde o consertador de máquinas tentara escrever para ver se esta já estava sem defeito. No papel estava escrito: // s d f g ç l k j a e v que Deus seja louvado p oy 3 c”.

in media res e, ainda, ao nível da tematização metadiscursiva, sobretudo em textos da sua última fase, como neste exemplo de *A Hora da Estrela*:

*Vou agora começar pelo meio dizendo que —
— que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (39)*

A insistência no gesto que leva à apresentação da máquina aberta. Surge então a questão, para a qual procuraremos uma síntese — como funciona a máquina literária em Clarice Lispector?

Voltando a Gilles Deleuze, lembremos que a segunda parte do seu livro *Proust e os signos* se intitula justamente “A máquina literária”. Um dos capítulos recebe o título de “As três máquinas” e aí se lê uma afirmação maximalista: “a *Recherche* é uma máquina. A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro; é mesmo de sua natureza ser tudo o que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione: a obra de arte moderna é uma máquina e funciona como tal” (Deleuze, 1987: 144-145). Para fundamentar a lógica funcional que preside a estas afirmações, o filósofo socorre-se também do próprio conselho do escritor: a obra seria oferecida para, com ela, “lermos em nós mesmos” (*id.*, 145). Assim são conduzidos os argumentos em favor do signo de modernidade das obras que radica no uso que delas se faz, o qual, por seu turno, tem a ver com uma decisiva novidade: o facto de elas, em si mesmas, exporem a desmontagem do seu funcionamento. “Ao *logos*, órgão e *organon*, cujo sentido é preciso descobrir no todo a que pertence, se opõe o antilogos, máquina e maquinaria cujo sentido (tudo o que se quiser) depende unicamente do funcionamento, e este, das peças separadas. A obra de arte moderna não tem problema de sentido, ela só tem um problema de uso” (*id.*, 145-146).

Vimos como do mundo das dactilógrafas, dos anotadores, dos escritores falidos, o que se sublinhava era uma inadequação que visava a desmontagem da máquina literária. Grande parte dos textos de Clarice mostram-nos, em muitos outros planos, essa desmontagem, o texto exposto. Paradoxalmente é também aí que se procede à activação dos mecanismos da escrita. Diz a personagem “O autor” em *Um Sopro de Vida*: “Uma mecanização fatal faz com que Ângela veja mais as ‘coisas’ e não os seres humanos” (121). Justamente neste livro as máquinas, enquanto peças soltas, podem observar-se na parte que recebe o nome de “Livro de Ângela”, que é o livro de coisas e que é também o mundo das máquinas ou das peças dessas máquinas que ela descreve. Nessa secção diz Ângela o seguinte:

O objeto — a coisa — sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro A Cidade Sitiada eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa

é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um inmemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a Galinha" falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (108)

É em *Onde estivestes de Noite*, no texto "O relatório da coisa", que surge a descrição da máquina "Sveglia". Coloca-se primeiro uma razão que dificulta o assunto, a questão do tempo que envolve o tema, mas o texto sobre o relógio é declaradamente sobre a literatura, e isso começa por se enunciar pela via da negação: "Este relatório é a antiliteratura da coisa" (73). A consciência de si leva a que se insista nas indagações à volta do campo da coisa literária:

Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei-de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios? (82)

A denegação é um modo de tentar perceber o funcionamento do "conto ou romance ou o que quer que seja":

Este é um relatório. Sveglia não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. (78)

Assim se passa à procura da compreensão do funcionamento da máquina: "Seu mecanismo é muito simples. Não tem a complexidade de uma pessoa mas é mais gente" (74). "Não se pode dizer que você 'funciona': você não é funcionamento, você apenas é" (*ibid.*).

Importa sobretudo assinalar o facto de Sveglia ser perspectivado no mesmo plano das coisas não marcadas pela rigidez das classificações conceptuais que a cultura e a civilização impõem. Como acontece em toda a obra de Clarice, aparece no mesmo plano do neutro, do plasma, do *it*:

Tive uma empregada por sete dias, chamada Severina, e que tinha passado fome em criança. Perguntei-lhe se estava triste. Disse que não era alegre nem triste: era assim mesmo. Ela era Sveglia. Mas eu não era e não pude suportar a ausência de sentimento. (79)

O que não pode ser classificado acaba por ser reconduzido ao domínio do mistério: todo o texto faz um louvor ao não-entendimento, ao não-conhecimento, àquilo que não tem explicação. Vejam-se em particular as histórias incrustadas, como aquela do homem que pisou a vela. Numa ladai-

nha de enumerações sobre o que é ser Sveglia lemos: “Máquina de escrever é” (81).

Na máquina de escrever a autora pretende encontrar um privilegiado lugar de acolhimento para o espaço neutro do pensar-escrever, onde se possa, por outro lado, acolher o estado procurado do neutro-matéria:

Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar sutilezas. Além de que, através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objectiva. O ruído baixo de seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve. Eu gostaria de dar um presente a minha máquina. Mas o que se pode dar a uma coisa que modestamente se mantém como coisa, sem a pretensão de se tornar humana? Essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são “muito humanas” está-me cansando. Em geral esse “humano” está querendo dizer “bonzinho”, “afável”, senão meloso. E é isso tudo o que a máquina não tem. Nem sequer a vontade de se tornar um robô sinto nela. Mantém-se na sua função, e satisfeita. O que me dá também satisfação. (“Gratidão à máquina”)

Esta passagem é de uma crónica, saída a 20 de Janeiro de 1968, no início do ciclo da colaboração no *Jornal do Brasil* (ciclo que se inaugurou em Agosto de 1967). A fechar o ciclo (na penúltima data da colaboração, em 15 de Dezembro de 1973) encontra-se uma crónica muito próxima da que acima transcrevemos, onde se presta uma homenagem à máquina de escrever. Trata-se do texto que recebe o título “Propaganda de graça” e onde Clarice Lispector faz um balanço relativamente às máquinas que ao longo dos anos a acompanharam na sua actividade de escritora. Ao falar da sua relação com as máquinas, reporta-se às suas vidas (doenças e mortes) — vidas que estão ligadas à (ou existem em função da) feitura dos diferentes livros. A vida das máquinas passa a ser, de certa maneira, a vida dos romances. No muito escrever parece estar a razão do cansaço das máquinas. Refira-se que a “humanização” aqui apontada (“humanizo-a”) surge no enquadramento dessa reflexão perseguida pela autora que, partindo do que opõe o humano ao maquinal, vai baralhar a rigidez das classificações, dissolver os estereótipos na categoria neutra do mistério: “Máquinas, qualquer uma, são um mistério para mim. Respeito-lhes o mistério”.

Em relação a alguns romances concretos (*Perto do Coração Selvagem*, *A Cidade Sitiada*, etc.), vimos no capítulo III – “A noite da escrita” como neles, em diversos níveis (formais e temáticos), actuavam tensões que iam configurando uma dialéctica decisiva em toda a obra da autora, dialéctica que assume uma expressão notável nos movimentos de amplificação/redução. Com efeito, pudemos ver como, em relação ao plano enunciativo, a distinção entre o que era chamado de crónica face ao romance, partia dos

ritmos, das velocidades. As tensões que se manifestam no domínio da enunciação encontram uma admirável correspondência ao nível dos temas, numa obra em que coabitam permanentemente as questões menores (o insignificante, o irrisório) com as questões maiores (como o tema da relação vida/morte). Perante um tal alargamento até aos limites, acaba por ser simultaneamente máxima e mínima a distância entre os pontos extremos. Inscrevem-se no largo horizonte (caso da tematização “vida e morte”) os percursos contados nos seus livros e mais explicitados, por exemplo, em *O Lustre* e em *A Hora da Estrela*. Ao mesmo tempo, um detalhe pode tornar-se gigantesco, e o vasto pode ver-se completamente reduzido. O caso da formação do pensamento é um dos melhores exemplos que a todo o momento se vêm mostrando da expressão dessas tensões: aquilo que a cada instante se vai moldando, matéria flutuante (o impronunciado, o inexpresso, o que está ainda além, o vago, o mole, o neutro) em variações de que resulta uma espécie de jogo de forças — como um terreno abandonado que se deixa invadir pelos excessos dos movimentos conflitantes (tensos e distensos).

Entendemos que qualquer síntese que se faça de alguns procedimentos marcantes da escrita de Lispector irá desembocar numa subordinação a dois eixos onde se sustentam as manifestações dialécticas entre o profundo e o superficial, o interior e o exterior, o tenso e o distenso, etc. Talvez tudo parta das velocidades; não podendo haver um mundo onde todos os movimentos ocorressem a uma velocidade uniforme, acaba por surgir como necessária a tensão e a complementaridade dinâmica entre o descontínuo e o contínuo, o múltiplo e o uno, entre a superfície (o estilhaço) e a abrangência (o denso fôlego, o largo movimento). Na obra de Clarice a dialéctica soluciona-se no devir — daí que o escrever seja entendido como uma iminência incessante. As coisas do mundo são um devir-permanente e a escrita insinua-se no (pretende ser homóloga ao) natural movimento pendular que orienta as coisas no cosmos. Sem alterar o desígnio, a marca do escritor impõe-se, ao mesmo tempo, por um, também natural, abandono das pendularidades à triangulação, ao desconhecido na procura do neutro, isto é, de um estilo.

A Paixão segundo G.H. constitui o exemplo por excelência de todos os trânsitos acabados de enunciar. A singularidade do texto não está meramente no efeito de novidade do encontro (choque) entre a mulher e a barata, mas no facto de fazer demorar a atenção sobre esse encontro. O destaque decorre pois do âmbito das velocidades. Ora o que está em causa começa por ser o modo como a linguagem se demora na apresentação (relato/narração) do acontecido para depararmos com a dialéctica dos movimentos de amplificação/redução propagando-se em várias direcções — da composição aos desenvolvimentos textuais particulares. Vejam-se alguns exemplos: 1) nos espaços, assinala-se o trânsito que mostra a deslocação da personagem do amplo apartamento ao minúsculo aposento onde

ocorre a experiência (que poderia dizer-se “maior”, ou que se torna maior); 2) no plano da experiência propriamente dita, veja-se como aquilo que conduziria a que ela fosse entrevista como excepcional (acto máximo) precisa de ser revisto — e ser devolvido ao seu valor ínfimo:

Oh, Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo.

Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo. E como o ato ínfimo, eu me havia deseroizado. Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo. (182)

No entanto, paradoxalmente, esse mínimo — pelo não-ser, pelo inumano imanente destituído de limites, pela indistinção — leva à abertura, ao alargamento; no final do romance, logo a seguir ao que atrás encontrávamos escrito, passamos agora a ler:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (182-183)

São inúmeras as ramificações por onde se estende o núcleo dialéctico da redução vs. amplificação, núcleo actuante em campos tão diversos como, por exemplo a temática da santidade (capítulo 31), ou a das sensações (veja-se o medo no capítulo 6). Apoiando-se em formulações inabituais (“alguém que fosse tão mais largo do que eu”, 135), esta tensão vem figurar a experiência literária — o modo de ver e de dizer a máquina, a lembrar o quão dúctil ela é, tão maior ou tão menor, que *nela e com ela eu me agiganto ou desapareço*.

2. O texto exposto

O que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina, que era a área interna de meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática.

(A Paixão segundo G.H.)

Um monumento é por definição, auto-suficiente: pode ser, quando muito, contemplado, mas existe de maneira absolutamente independente daquele que o contempla, mesmo e em especial quando alberga os seus restos mortais.

PAUL DE MAN

O narrador de *A Hora da Estrela* faz uso de um artifício enunciativo que é o reenvio para a esfera da espontaneidade figurada: o texto estaria a ser escrito no momento mesmo em que fosse lido: "Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido" (26). Deste modo pretende-se ser consequente com esse artifício, na esteira do que é aliás um procedimento usual no domínio da narrativa¹², um modo de captar a atenção do leitor e de, simultaneamente, criar a ilusão de que este terá algum papel no desenrolar dos acontecimentos que a ficção lhe vai mostrando: "Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como isto terminará" (30).

Procurando delimitar uma designação operatória falaremos em "texto exposto", para indicar o texto que deixa aparecer as fissuras, as costuras, os próprios restos incorporados, designação que reenviará também para o domínio da metadiscursividade e para o âmbito da enunciação que reflecte o próprio fazer¹³. Procurar-se-á ver como na obra é revelado o gesto da escrita, como esta se mostra em seus movimentos de elaboração.

¹² Assinale-se, por exemplo, o ascendente machadiano, mas também, no séc. XVIII, o de Sterne, que marcou Machado de Assis, ou ainda, por exemplo, o Diderot de *Jacques le Fataliste*. Veja-se a este propósito a interessante tese de Margarida Vasconcelos Cardoso que nos faz ver como nos romances do século XVIII francês já se encontram algumas das técnicas narrativas fundamentais que aparecerão na ficção contemporânea. A este respeito, o título e o subtítulo deste estudo são bastante elucidativos: *De Marivaux à Diderot ou d'une ère du soupçon à l'autre. La prise de conscience des techniques et de l'esthétique romanesques*, Paris, Université de Paris IV - Sorbonne, 1998.

¹³ Lembre-se que Roberto Corrêa dos Santos, num ensaio sobre Clarice Lispector, aponta esta designação, que aqui adoptámos, ao falar das marcas do corpo que na escrita ficam gra-

A relação com a matéria envolvida no processo de escrita e a sua tematização constituem inegável recorrência das obras modernas. Em Clarice Lispector o modo como se manifesta essa obsessão passa pela consciência que em si existe relativamente à “construção” de um trajecto que tende a ser dominado na sua curva descendente pelos impulsos do desvelamento. A intensidade com que ela se entrega às questões levantadas pelo acto de procura na escrita, suscitam do leitor uma participação na tentativa de ordenar aquilo que se oferece como constituindo o funcionamento do mundo textual clariciano. Procurar-se-á ler uma coerência para essa obsessão na obra de Clarice a partir da procura de ordenação dos sinais apresentados no texto exposto.

Se quase nada sobreviveu dos manuscritos e dactiloscritos do princípio e do meio da obra, é a partir dos documentos que restam relativos aos últimos textos que podem ler-se alguns significados e interpretar algumas linhas de sentido, a partir do confronto de versões.

O conjunto dos textos que congloba o arquivo (em sentido lato), apresentando-se como um agregado de restos, acumulação de uma relativa insignificância, vem assinalar, na disseminação de traços, um importante contributo para a reflexão sobre a escrita de Lispector. Fale-se de um arquivo *em fuga*, como que programadamente destinado a uma abertura, um vazio gerador de sentidos.

Como já foi afirmado, só relativamente a um livro podemos encontrar depositado no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa o dactiloscrito de um texto sequencialmente completo (“Objeto Gritante”), aquele que está na origem do que veio a ser *Água Viva*, um texto que anuncia a fase final. Do confronto entre livro e o dactiloscrito, da observação das alterações manuscritas nele contidas e da conseqüente transformação operada no texto pronto para circular publicado, pudemos acompanhar alguns trânsitos no subcapítulo “As dobras da alma”. Na leitura, sobretudo em função da figura da pintura, procurou captar-se o movimento que nos fez ver o texto em formação (*vd. supra* cap. V – “Do desenho, da escultura e da pintura”). Ora, se, por um lado, pudemos ver como o próprio texto se expõe, por outro lado, no confronto das versões é igualmente oferecido um testemunho do processo (corpo de um conflito) de um devir incessante; fale-se da precariedade, instabilidade na procura da imagem de si.

vadas e se deixam perceber: “Da batalha com as mãos e os olhos, todo o corpo entra em estremitamento. Então é preciso interromper, descer e alimentar-se, tomar um cafezinho, perder as folhas escritas, refazê-las. As paradas, as recusas, o retorno, tudo ficará no *texto exposto*. Faz parte da história de sua escrita o registo dos movimentos corporais” (Santos, 1991: 63, sublinhado nosso).

Com *Um Sopro de Vida* estamos perante uma matéria em estado bruto. Poder-se-á considerar que este texto surge na obra de Clarice do mesmo modo que “Objeto Gritante” surgia para *Água Viva*, isto é, esperar-se-ia dele uma versão onde se procedesse a um trabalho depurador¹⁴. Trata-se, todavia, de um livro póstumo que suscita necessariamente problemas de edição.

Atentemos nos manuscritos coligidos por Claire Varin na sua tese de doutoramento (Varin, 1986), os únicos que são do conhecimento público. Encontramos aí fragmentos que não foram incluídos por Olga Borelli em *Um Sopro de Vida*¹⁵, onde deparamos com algumas páginas que surgem ao arrepio da estruturação dual do volume¹⁶. Essas páginas, que poderiam reenviar para algo próximo de um texto como *As Ondas* de Virginia Woolf, apresentam falas de várias personagens (esboço provável de um projecto, uma ideia, um pensamento não desenvolvidos). Aparecem nomes como Xavier, que fala de Anália, sua esposa (309); Isaura (290, 295); Odete (291, 294); João (298); Bento (321). Veja-se um exemplo na folha 287, que, no modo como se apresentam as falas visando os pontos de vista das personagens (Eduardo dirige-se a Anita, depois é Ângela que se dirige a Anita), muito se aproxima das situações encontradas no livro da escritora britânica. Mesmo em relação a passagens que viriam a ser incluídas no início do

¹⁴ A este propósito vejam-se as curiosas semelhanças entre aquilo que poderia ser uma espécie de “roteiro”, princípios orientadores da elaboração do livro, e as indicações encontradas no início de “Objeto Gritante” a que a autora dá justamente esse nome: “Roteiro”. Quanto a *Um Sopro de Vida*, Nádia Gotlib refere a existência dessas indicações (que não se encontram, contudo, nos manuscritos apresentados por Varin, nem no arquivo da escritora junto da FCRB). Diz Nádia Batella Gotlib: «Uma das anotações da escritora traz ‘idéias para a feitura do livro’, com procedimentos que já vinham sendo praticados. Entre eles, o de cortar o dispensável; registar ‘o clímax de mim’ e o ‘ritmo de procura’; ‘evitar a liberdade fácil e a tentação intelectualista’; encadear frases repetindo a mesma, direta ou indiretamente, através do narrador. Além desses, o de deixar o livro inacabado, o que pratica terminando-o pela frase reticente e incompleta: ‘Eu acho que...’» (Gotlib, 1995: 474).

¹⁵ O carácter póstumo deste livro revela o mais absoluto estado da incompletude que pode comportar um texto não publicado em vida. Não tendo sido ordenado pelo seu criador, o livro implicou a intervenção de outrem no plano da estruturação. Relativamente a esta intervenção poucos mais esclarecimentos encontramos para além de uma nota introdutória que desapareceu nas mais recentes reedições do livro (que coincidem com uma mudança de casa editorial). Olga Borelli, que tinha acompanhado, a partir de dado momento, numa espécie de função secretarial, o processo de composição da escritora, é quem vai ordenar esses manuscritos. É ela quem nos diz numa “Apresentação” às edições da *Nova Fronteira* que o livro foi escrito em simultâneo com *A Hora da Estrela* e que o seu processo de escrita decorreu de 1974 a 1977.

¹⁶ Eduardo Prado Coelho refere para este livro o que Benedito Nunes sobre ele ainda não dissera: configurar-se-ia no texto o diálogo-a-um: «Benedito Nunes observa que *A Paixão Segundo G.H.* é um monólogo-a-dois, e poderia dizer de *Um Sopro de Vida* que é um diálogo-a-um, e acrescentar que “o diálogo-a-um ou o monólogo-a-dois, na obra de Clarice Lispector, decorre de um fechamento monádico da consciência, e, portanto, da subjectividade excessiva: o extremo da consciência de si”» (Coelho, 1988: 210).

livro, podem observar-se nos manuscritos apresentados por Claire Varin a presença dos nomes de personagens que serão suprimidas. Quando nos manuscritos encontramos uma frase que virá a ser destacada no livro em variante (em um parágrafo isolado) — “Escrevo um diário e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo” (em *Um Sopro de Vida* em vez de “diário” aparece “livro”) — pode ver-se que a frase continuava do seguinte modo: “Pois que me interessa o fato de eu ser casado com Anália que nem sequer me lê? que interessa anotar que Ângela vive em concubinato com Eduardo?” (fl. 34). E, na folha 38, a estudiosa canadiana assinala um nome que não aparece no livro (Xavier) e que, no manuscrito, aparecia a encimar uma fala. Aquele que se passará a chamar “o Autor”, pelo que aqui se pode ver, seria com certeza Xavier. Uma das personagens mais referida chama-se Eduardo e, pela proximidade do ponto de vista de Ângela, parece adquirir maior espessura do que as outras; Ângela Pralini já aparecera num conto de *Onde Estivestes de Noite* (“A partida do trem”), assim como Eduardo, nesse mesmo conto, justamente dentro da reflexão (monólogo interior) de Ângela. A concepção de *Onde Estivestes de Noite* datará provavelmente do período em que a autora teria já iniciado *Um Sopro de Vida*, nada havendo, no entanto, que nos esclareça sobre qual o projecto inicial do livro póstumo, se projecto inicial houve ¹⁷.

A colocação de *Um Sopro de Vida* a par de *A Hora da Estrela* começa por se justificar temporalmente, pois muitos elementos conduzem à conclusão de que a concepção dos dois textos terá sido simultânea. As aproximações mais directas têm a ver, por exemplo, com as afinidades encontradas nas intervenções do “Autor” em *Um Sopro de Vida* e as do narrador autodiegético, Rodrigo S.M., em *A Hora da Estrela* ¹⁸. Algumas ilações podem ser retiradas: para além da transição de personagens (procedimento comum em vários autores), o que parece mais interessante é o que fica por saber; a escrita é um projecto e o que temos pela frente são as marcas da elaboração, o estado embrionário, os fragmentos, a obra fazendo-se. Se, mesmo nos textos mais antigos, já podem perceber-se sinais de um processo que está mais ou menos patente na enunciação vacilante (os solavancos, os

¹⁷ Numa entrevista do período em que saiu *Onde Estivestes de Noite* e que data do tempo em que se projectava *A Hora da Estrela*, Clarice reporta-se a um romance que tem em mente, e que nunca veio a sair, com o nome *Sete Semanas*. Muito provavelmente, na altura, este nome reenviaria para o material que se ia acumulando e que veio a ser o póstumo *Um Sopro de Vida*: “— Você disse que está tendo algumas ideias. Trata-se de que? / — Trata-se de um romance chamado *Sete Semanas*.” (*O Pasquim*, 3 de Junho de 1974).

¹⁸ Torna-se evidente que a estrutura de intercalação de planos que se observa no início de *A Hora da Estrela* está bastante próxima da concepção em diálogo entre um “autor” e uma “personagem” no livro que viria a ser póstumo. O que faz supor que muitos dos fragmentos terão sido escritos na mesma altura.

cortes), agora essas marcas são mais notórias na visão do manuscrito. Do que pôde sobrar de alguns papéis, como retraçar sobre as pegadas desses riscos, desses sinais, alguma coisa que será uma "figura", não um *puzzle*, mas a própria figura do descentramento, do caos? Uma não-figura ou a impossibilidade de figurar é o que se oferece na apresentação do inacabado.

Desde o aparecimento de *Um Sopro de Vida* foram colocadas questões em torno da edição e do carácter precário deste texto. Por exemplo Leo Gilson Ribeiro, logo nesse ano da publicação do livro, diz o seguinte: "A morte recente de Clarice Lispector dá à publicação póstuma de seu último livro, *Um Sopro de Vida*, um alcance arqueológico. São frases desenterradas, lascas de uma intenção inteiriça que a depauperação orgânica impediu de realizar melhor. É um rascunho, um esboço que retrataria globalmente as suas mais fundas preocupações finais. Para quem conhece, no entanto, o inimitável sortilégio que se desprende de *A Paixão segundo G. H.*, *Laços de Família*, *A Legião Estrangeira*, *Felicidade Clandestina* e outras criações suas permanece a insatisfação diante da obra a ser revista, podada, enxertada para alcançar a perfeição altíssima dos momentos anteriores" (Ribeiro, 1978). No entanto, na própria precariedade de uma edição não definitiva podem encontrar-se razões legitimadoras de uma obra que virtualmente poderia ser muitas outras. E a legitimação enraíza nas razões que fizeram fixar os outros livros, mesmo esses mais "acabados", porque, numa certa perspectiva, também à autora não estranharia que se falasse em vários e possíveis *A Cidade Sitiada* ou *A Paixão segundo G.H.*, etc., justamente do mesmo modo que se pode falar das diversas possibilidades de existência de *Um Sopro de Vida*.

A questão da legitimidade deste texto, tal como ele nos é apresentado, é uma questão que sempre se deverá colocar, porque uma coisa é certa: o livro, se publicado em vida, não sairia assim. É sobretudo após a observação de alguns dos manuscritos coligidos por Varin em anexo na sua tese que nos apercebemos da aleatoriedade de determinados procedimentos utilizados na ordenação deste livro. Mas, se sempre se podem criticar alguns aspectos, não podia deixar de ser assim, porque aquilo com que deparamos nestes manuscritos é um amontoado de fichas soltas sem qualquer indicação de ordem. E até porque, para além do estilhaçamento, da pulverização que marcam *Um Sopro de Vida*, pode observar-se, no texto, que às marcas do inacabamento acrescem esteios de coerência narrativa: o texto comporta aquilo a que se pode chamar blocos de coesão. Pode começar por atentar-se na divisão estruturadora proposta por Olga Borelli. Por exemplo, a peça introdutória constitui um bloco coeso que obedece a uma lógica; há um claro propósito estruturador (de ordem causal mesmo) na construção deste bloco. Após enunciarem-se as dúvidas, as hesitações face ao acto de escrever, são dadas as razões para a criação da personagem que, a partir deste texto introdutório, irá alternar as suas falas com as da personagem sua cri-

adora (o "Autor"): "O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem — mais ou menos como fazem os novelistas, e através da criação dele para conhecer" (24).

Há mesmo uma passagem em que se enuncia como que um programa, uma síntese do que vai ser o livro:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. (24-25)

Este propósito leva-nos a concluir sobre a pertinência do critério de não inclusão de fragmentos reportados a outras personagens (os vários nomes que encontramos em algumas folhas). Provavelmente terá sido um projecto abortado da parte de Clarice. Porque, de facto, é de estranhar que neste romance de vozes só apareçam as indicações maioritárias da intervenção de Ângela e do Autor.

Jacques Derrida tem desenvolvido ao longo de toda a sua obra uma série de reflexões que podem ajudar à compreensão dos trânsitos interpretativos que o carácter póstumo e incompleto do livro de Lispector suscita. Num texto tornado célebre pela polémica gerada com John Searle — "Assinatura Acontecimento Contexto" —, Derrida reporta-se a Austin e à "problemática do performativo" que este desenvolve. Derrida vai contrapondo argumentos ao filósofo inglês, para quem a operação da comunicação pressupõe a presença consciente dos locutores ou receptores, e para quem essa "presença consciente e intencional à totalidade da operação implica teleologicamente que nenhum resto escapa à totalização presente" (Derrida, 1991: 28). Uma das consequências para a leitura dos textos seria que "nenhuma polissemia irreduzível", nenhuma "discriminação" escaparia ao "horizonte da unidade do sentido" (*ibid.*). Ora, os textos de Clarice são um dos melhores exemplos da inaplicabilidade dos princípios defendidos por Austin. Com Derrida, poder-se-á dizer que tudo escapa. Há uma frase em *A Cidade Sitiada* que diz que "a casa parecia ornamentada com os despojos de uma cidade maior" (54). A frase emblematiza, com justeza, um certo modo como na obra se incorporam os restos. Observe-se, então, uma escrita dionisíaca — é contra o silêncio que se eleva a pletórica irradiação, amontoado de excessos. Ou são as palavras in(su)fladas uma forma de silêncio, uma ocultação pelo excesso?

Sobre *Um Sopro de Vida* há alguma coisa a dizer acerca da importância da sua incompletude, do seu estado de rascunho, estado que pode ser entendido como uma preciosa imperfeição: a última realização do que era o potencial livro de Clarice é o lugar do livro nunca feito, o "não-livro" de que

fala Berta Waldman a propósito da literatura da escritora brasileira: “Ao contrário do discurso da lei que se inscreve definitivamente, o livro de Clarice nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas ‘outra coisa’ que não se chega a dizer: ele é sempre para mais tarde. Esse futuro para o qual aponta, entretanto, não é acalentado como um projeto realizável, estando inevitavelmente fadado ao fracasso: o não-livro será seu melhor livro” (Waldman, 1992: 170-171). O que nos é mostrado enquanto alinhavo vem assinalar o processo de ordenação daquilo que poderia ser ordenado e reordenado de tantas formas. Da deslocação e da errância ao estado de uma absoluta imanência, *Um Sopro de Vida* aparece, assim, como um ponto de chegada — com todos os problemas que levanta como livro incompleto que é, e nessa mesma incompletude pode ler-se então o princípio e o fim da escrita de Clarice Lispector. O incompleto tanto reenvia para o princípio da continuidade — a obra em formação — como para a apresentação, para o implicado desvelamento da figura da escrita: “É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou — mas só de mim — sou as palavras propriamente ditas” (98).

O texto que celebra a descontinuidade e o fragmentário é o texto em toda a sua potência, o texto embrionário, o mais próximo do corpo do sujeito da escrita e, ao mesmo tempo, o mais distanciado da concepção totalizadora do texto-corpo fechado. *Um Sopro de Vida* é a absoluta imanência, a afirmação do devir-escrita do lado do deleuziano “corpo sem órgãos”. O texto que é simultaneamente o contínuo e o descontínuo¹⁹. Na divisibilidade, na separabilidade, vai encontrar-se não a morte, mas a própria vida do texto.

Acrescente-se apenas que *Um Sopro de Vida* dá a ver a complexa relação que a escrita clariciana impõe entre o espaço e o tempo. A mobilidade (transferência, transporte) que faz com que os fragmentos circulem numa disposição que espacialmente poderia receber outra ordem apresenta um texto que, atravessando fronteiras, se projecta enfim num tempo a vir (um incessante devir-tempo de um espaço em potência). Um texto atirado assim ao destino de uma errância que aparece como que em cumprimento de um inevitável destino — um “devir-espaço do tempo e devir-tempo do espaço” (Derrida, s/d: 44), como diz Derrida. A escrita como organismo, coisa, respiração no corpo da língua — nos limites mesmos da língua, viajando para lá dos limites — um diferente “linguajar” que assoma:

Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu. (98)

¹⁹ Sobre a descontinuidade tenha-se em conta o que se disse relativamente às possibilidades de reconfiguração de outros textos como, por exemplo, *A Cidade Sitiada*.

3. Contínuo/descontínuo (circulações, ecos)

Atente-se no facto de, no plano da diegese, surgirem situações em alguns contos e romances que como que ocorrem para ilustrar determinados princípios orientadores da elaboração textual. Por exemplo, no quadro da dimensão fortemente figurativa que comporta um romance como *A Maçã no Escuro*, pode ver-se como aquilo que em relação à personagem central se diz surge como um reflexo do que nas entrelinhas se lê acerca da própria escrita. O modo como a personagem aparece e avança é o modo de avançar do texto (a literatura) de Lispector:

Qualquer direção era a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho significaria avançar ou retroceder. Na verdade, em qualquer lugar onde o homem experimentou se pôr de pé, ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho. (20-21)

A perplexidade apontada para a personagem, que em qualquer ponto se torna centro de si mesma e da situação que protagoniza é aquela que ilumina os procedimentos que subjazem a esta escrita em “aberto”. À medida que se caminha ou mesmo quando se está parado, mesmo não entendendo, sabe-se que se vai avançando. É por tentativas que progressivamente se revela a face dos seres como a da escrita.

A correspondência, ao nível da diegese, dessa ideia de que é pelo meio que sempre se começa encontra-se muitíssimo bem apresentada no início do conto “A procura de uma dignidade” (*OEN*). Aí sublinhamos um facto que pode parecer insignificante, mas que suscita uma interpretação de âmbito figurativo: a entrada da Sra. Jorge B. Xavier no Estádio do Maracanã figura os inícios programados *in media res* que em alguns textos vão ser assinalados pelos próprios narradores (como é o caso do livro *A Hora da Estrela*):

A Sra. Jorge B. Xavier simplesmente não saberia dizer como entrara. Por algum portão principal não fora. Pareceu-lhe vagamente sonhadora ter entrado por uma espécie de estreita abertura em meio a escombros de construção em obras, como se tivesse entrado de esguelha por um buraco feito só para ela. O fato é que quando viu já estava dentro. (7)

Neste parágrafo inicial do conto sublinhe-se a referência à “construção em obras”, uma ideia incessantemente repetida sob as mais diversas formas. Lembre-se aqui ainda um exemplo que aparece num dos primeiros contos escritos pela autora (publicado postumamente no volume *A Bela e a Fera*). No texto que data de 1941 e que se intitula “Gertrudes pede um conselho”, numa reflexão (dentro do monólogo interior de uma das persona-

gens) encontramos uma tirada eloquente sobre a construção da obra. Reportando-se ao modelo superior de um Deus, criador supremo, encontramos na boca de uma personagem uma micropoética implícita da escrita de Clarice:

Se fosse Deus até já teria esquecido de como principiara o mundo. Já há tanto tempo e com séculos à frente... A eternidade não começa, não termina. Sentia uma pequena vertigem, quando procurava imaginá-la, e Deus, sempre em toda a parte, invisível, sem forma definida. Riu, lembrando-se de quando bebia avidamente as histórias que lhe contavam. (26)

Na mais directa das aproximações, no domínio enunciativo, pode lembrar-se a extraordinária sintonia que se manifesta em frases do início de dois livros da fase final. Em *Água Viva* lê-se: "Por que é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter acontecido?" E em *A Hora da Estrela*: "Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?" Um dos pontos máximos da figura da coincidência diz respeito à extraordinária coerência de um projecto que, a muitos anos de distância, vai mostrar como a formulação das sensações experimentadas pela autora encontra ressonâncias no modo como sentem as personagens dentro da obra. Numa carta datada de 1946 e dirigida às irmãs, Clarice Lispector afirma: "No caminho em que eu entrei eu tenho que aprofundar ao máximo até meus defeitos, quanto mais tempo passar mais enfronhada eu deverei estar no que eu faço — só assim eu conseguirei um arremedo de perfeição. Só tenho na verdade interesse e esperança em certas pessoas, em conhecer certas pessoas. O mundo me parece uma coisa vasta demais e sem síntese possível" (in Borelli, 1981: 112). G.H. afirma no início do livro que no título recebe as iniciais do seu nome:

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser — se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele. (15)

Mas da ocasionalidade desses ecos se passa à efectiva manipulação de textos por parte da autora. Como o Leporello no *Don Giovanni* também poderíamos ouvir o som ecoante, a voz paródica da *persona* clariciana a dizer dos textos que reaproveita — *estes conhecimentos bem demais* — o que mais uma vez desmente o pretenso afastamento, distância face ao que escreveu e para o que não mais olharia. O que pode ser a mais banal das constatações, o encontrarem-se numa vasta obra narrativa de um qualquer escritor ecos que aproximam momentos ou frases de textos bastante distanciados temporalmente, isso mesmo pode tornar-se um indício significativo de pistas que suscitam interpretações em variadíssimos domínios teóricos — da esti-

lística à psicocrítica, entre outros. Por exemplo, o motivo das sonoridades, que dando expressão ao próprio eco, pode ser um interessante ponto de partida para introduzir as questões de coerência que surgem associadas a essas recorrências. Num dos primeiros romances, *A Cidade Sitiada*, podia ler-se a dada altura: “Foi então que ouviu passos na calçada” (64). O narrador do último romance diz o seguinte: “E ouço passos cadenciados na rua” (*HE*, 35). Assinale-se aqui um traço que na obra de Clarice Lispector assumirá um significado digno de registo: só a partir do meio da obra é que vamos encontrar (com a publicação de *A Paixão segundo G.H.*) a narração na primeira pessoa que marca as diferenças nestas ocorrências tão próximas. No âmbito da produção dos contos no livro *A Via Crucis do Corpo*, um dos textos recebe justamente o nome “Ruído de passos”. E se este título vem relevar ocorrências que, como as acima citadas, vinham dando expressão ao motivo do som dos passos na rua, pode ver-se como dialoga especialmente com o conto de um outro livro: “Preciosidade” em *Laços de Família*. Neste texto há um pequeno pormenor que ocupa um lugar extraordinário na economia narrativa — precisamente um som, um ruído de sapatos que vai ecoar do chão oco ao vasto ar. As imagens mais intensas são as dos passos e do som que eles repercutem e que é em absoluto incorporado pela rapariga numa postura “militar” claramente defensiva. As contradições do texto decorrem do próprio eriçamento (as defesas) da personagem. Do som e do movimento de marcha ao silêncio e à imobilidade, tudo isso se antevia num espelho pressentido. É como se o ruído se projectasse nessa outra imagem central que é a do espelho — primeiro anunciado e não dito (nos ladrilhos) e depois explicitado, a revelar a feiúra ou a mais verdadeira realidade.

Muitas vezes, no estudo da obra de um autor, a releitura de um texto mais antigo ganha uma extraordinária ressonância a partir do confronto ou da simples justaposição de um texto mais recente. Ao lermos uma página de *O Lustre* (1946), vem-nos à memória uma frase de *A Paixão segundo G.H.* (1964). Talvez tenha mais força, produza mais impacto esta frase por se repetir no final de um capítulo e no início de outro, e por isso venha a ecoar e a propor uma revisitação, quando da leitura do texto anterior. Mas essa força talvez resulte também do tipo de frase que, como numa máxima, propõe uma poderosa concentração de sentidos: “Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem” (31). Atente-se, agora, na passagem de *O Lustre*:

Viu um homem, um homem, um homem. Suas largas calças colavam-se ao vento, as pernas, as pernas magras. Era mulato o homem, o homem. E os cabelos, Deus meu, os cabelos embranqueciam. [...] Os olhos do homem mulato abriram-se. E em breve recortado contra o ar e o vento, contra o verde claro e escuro da relva e das árvores, em breve ele ria entendendo. Ele ergueu-a mudo, rindo, os cabelos embranquecendo, rindo, e atrás estendia-se a campina sob o vento. (77)

Mas o impacto e a beleza da frase de *A Paixão segundo G.H.* decorrem também em grande medida da ousadia da metáfora — o inusitado embranquecimento atribuído a um órgão interno por analogia com o que acontece na parte exterior e visível do corpo. Estamos face a uma acção apresentada no pretérito perfeito, que assume um valor durativo. Ora, é esse justamente o valor que provoca o impacto da ocorrência que destacámos em *O Lustre*, aparentemente sem a força decorrente do arrojado da metáfora de *A Paixão* [...]. No romance de 1946 o imperfeito do verbo incoativo introduzia a passagem do tempo, duração de uma acção inacabada, como ocorrerá de um modo similar no início do livro seguinte (“batia com os punhos fechados olhando o céu, os cabelos cresciam de ingenuidade e horror”, CS, 12). O traduzir de uma acção imperceptível a olho nu é contrastante com o riso, com os valores cromáticos do verde envolvente (porque o branco do cabelo tem uma carga oposta a grande parte dos valores geralmente associados à alvura) e com os valores semânticos da afirmação vital que na cena se manifesta. Em *A Paixão segundo G.H.*, a aproximação do acto súbito do embranquecimento do coração e a acção progressiva reportando-se à passagem do tempo — assinalada na transformação operada nos cabelos — vêm mostrar que é mais do que uma simples passagem do tempo aquilo que a metáfora faz fulgurar: é sobretudo a experiência do choque o que está em causa nesse estranho dizer.

O que convém sublinhar é que esta circulação de tópicos, estilemas ou mesmo a repetição de ideias, para além de constituir um imprescindível vector de coesão textual e de coerência retórico-estilística, na literatura de Clarice Lispector assume uma configuração singular: dentro de uma vasta obra, os pedaços que vagueiam de livro para livro constituem a afirmação da concepção da escrita entendida como um contínuo, um fluxo, devir que tende a abolir os conceitos de princípio e de fim.

4. O todo e os restos

Quando Proust compara a sua obra a uma catedral ou a um vestido não é para defender um Logos como bela totalidade, mas ao contrário, para defender o direito ao inacabado, às costuras e aos remendos.

GILLES DELEUZE

Há dois movimentos complementares que actuam dominantemente no processo de escrita clariciano: 1) o excessivo, o denso que transborda e onde avulta o clarão, o mínimo; 2) os mínimos que se acumulam e que são

também o excessivo. Assim, de livros como *O Lustre* ou *A Maçã no Escuro* se pode dizer que são textos cuja escrita repousa no largo fôlego — a desmesura decorre de um ritmo lento num arrastamento de camadas sobrepostas onde reconhecemos quadros mais ou menos delimitados e, neles, as fulgurações, pequenos lampejos que vêm à superfície. *A Maçã no Escuro* é um ponto alto nesse trabalho de concentração em cuja composição cuidada, se cruza o fôlego totalizador com a irrupção dos *flashes* epifânicos. Vilma Arêas apresenta uma interessante tipologia para demarcar duas fases na obra de Clarice Lispector, apoiando-se para tal nos termos da própria escritora. A uma primeira etapa, escrita “com as entranhas”, opõe-se uma segunda, escrita “com a ponta dos dedos” (Arêas, 1997: 68). É em relação a esta fase que podemos falar da desmesura resultante da acumulação do residual, a ligeireza de uma escrita desprendida, à superfície, mas que conflui numa imagem de turbulência não tão distante como poderia parecer relativamente à primeira fase (vejam-se os exemplos de *A Via Crucis do Corpo* ou de *Onde Estivestes de Noite*).

4.1. As superfícies, o menor

No bloco de conglomerações que é *Para não Esquecer*²⁰ depara-se com alguma frequência com a reflexão sobre o não fazer, o não escrever, o não saber, etc., como meio de acesso ao conhecimento; pelo lado do menos se pode chegar a uma visão de mundo que incorpora aquilo que é minimizado. Dois exemplos:

Um degrau acima

Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável. (36)

²⁰ Atente-se no estatuto deste pequeno livro que começou por ser um “Fundo de Gaveta”, uma segunda parte de um livro de contos (*LE*), e depois passou a existir autonomamente e recebeu outro nome. Os textos podem ser lidos como pequenos poemas em prosa, pequenas narrativas, anotações breves, reflexões metadiscursivas. Destaquem-se neles algumas linhas: — a reflexão sobre a escrita (“Submissão ao processo”, 106; “escrevendo”, 182; “a explicação inútil”, 100); — conversas com os filhos; — algumas coisas pequenas (chá, 118) e obsessões maiores (cavalos, por exemplo, 113); — da passagem pelos lugares (Berna, 155 e 40, Suíça, 130, África, 29); — a pintura (“Um pintor”, 5, “Paul Klee”, 16) e o desenho (“desenhando um menino”, 126).

Escrever, humildade, técnica

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse 'estilo' (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o da concepção. [...] Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente. Descobri este tipo de humildade, o que não deixa de ser uma forma engraçada de orgulho. (51)

Adensamento de um universo a partir do deflagrar das coisas ínfimas: a escrita é concebida assim. Ao longo da obra, no acumular dos momentos epifânicos pode ver-se a tradução dessa prática de escrita. As circunstâncias com que são confrontados os seres parecem tão minúsculas que o contraste, a partir dali, se abre num lugar espantoso. A boca de um cego ("Amor"), boca escura a abrir e a fechar, torna-se imensa, não enquanto boca de cego, mas enquanto imagem obsessiva e perturbante. Em todo o livro (*Laços de Família*), sob o traço polido da escrita irrompe o pressentimento, o clarão da ruptura, uma crispação, assombro.

A descida às profundidades, às mais obscuras galerias da alma, pode ser entrevista nos gestos superficiais do dia-a-dia. Este será um dos mais ajustados retratos feitos à obra da escritora brasileira. A existência turbulenta e selvagem, os purgatórios da paixão terreal, toda a dor e júbilo de ser e existir são interceptados no mínimo traço — uma veia ou uma ruga anunciada no rosto intocado —, que é um reflexo de infinito a coabitar com a imanência em que nos regulamos. É isso que leva Eduardo Lourenço a apontar em Clarice uma rasura do trágico e a situá-la numa terceira dimensão dentro do quadro da literatura brasileira. Aquela margem onde se ilumina estrangeira de si própria: "Clarice Lispector procede de outra galáxia, a galáxia sem nome. Terá de merecer, de conquistar através de um combate de escrita e de espírito dos mais singulares do nosso século esse espaço de *não-tragédia* que a instalará, por seu turno — embora com uma face intocável — na terceira margem do rio do imaginário brasileiro" (Lourenço, 1998: 11).

Ver-se-á como na superfície se entrevê a profundidade. Lembre-se como isso começa por ser muito visível em *A Cidade Sitiada*, que é um caso paradigmático, e como essa questão assume contornos muito específicos a partir de *Água Viva*. Atente-se, a propósito, numa interessante formulação de Michel Foucault que, aplicada a uma visão geral de mudança de *episteme*, faz luz sobre o que se vem dizendo de Clarice Lispector. Num ensaio que em 1964 (4-8 de Julho) leu e debateu no *VII Colóquio Internacional de Royaumont*, dedicado a Nietzsche, o filósofo francês juntou no título os nomes de três grandes pensadores que marcaram o presente século: "Nietzsche, Freud, Marx". Começa aí por colocar uma interrogação, a de saber se os três pensadores "não modificaram profundamente o espaço de

repartição no qual os signos podem ser signos". Contrapõe como ponto de referência o séc. XVI, época em que "os signos se dispunham de um modo homogêneo num espaço que era também ele homogêneo, e isto em todas as direcções. Os signos da terra reenviam ao céu, mas reenviam também ao mundo subterrâneo, reenviam do homem ao animal, do animal à planta e reciprocamente" (Foucault, 1979: 186). Argumenta Foucault que, a partir do século XIX, com Freud, Marx e Nietzsche, "os signos são escalonados num espaço bastante mais diferenciado segundo uma dimensão que poderíamos chamar de profundidade, na condição de não a entender como interioridade, mas pelo contrário como exterioridade" (*ibid.*). Em *A Cidade Sitiada*, ganha particular importância a sábia conjugação entre a visão do mundo interior das personagens (que deixa de estar presa aos limites de recursos como os do monólogo interior) e a apreensão do mundo exterior onde essa interioridade se pulveriza:

Nada acontecia porém: uma criatura estava diante do que via, tomada pela qualidade do que via, com os olhos ofuscados pelo próprio modo calmo de olhar; a luz da cozinha era o seu modo de ver — e as coisas às duas horas parecem feitas, mesmo na profundidade, do modo como se lhes vê a superfície. Bem desejava contar algo dessa claridade a Ana ou a Perseu. (84)

Em grande medida é sobretudo neste romance que se adivinham antecipadamente os procedimentos que caracterizariam a escrita do chamado "nouveau roman", que os críticos mais tarde viriam a invocar para explicar a prática romanesca clariciana. Refira-se em concreto o manuseio da elipse, em seus contornos cinematográficos, e o procedimento do *camera-eye*. O experimentalismo que move a feitura do livro (projectado como um reverso de *O Lustre*, que era perspectivado em função de um aprofundamento das visões interiorizadas), construído sob o signo da visão de superfície, pretende assinalar que essa visão não é unívoca, nela se implicando modos de ver prismáticos. Aliás, sobre isto a própria autora é muito clara na leitura que faz ao romance na sua crónica no *Jornal do Brasil* de 21 de Fevereiro de 1970:

Pretendi deixar dito também de como a visão — de como o modo de ver, o ponto de vista — altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento, etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade. Quando digo que Lucrecia Neves constrói a cidade de S. Geraldo e dá-lhe uma tradição, isto é de algum modo claro para mim. Quando digo que, nessa época de cidade nascente, cada cidade fazia emergir novas extensões, novas realidades — isso é tão claro para mim. Tradição, passado de cultura — o que é isso senão um modo de ver que se transmite até nós?

O paradoxal dizer de uma profundidade exterior encontra um exemplo decisivo no sinal na pele; é ao nível da densidade que se manifesta a valência do profundo no exterior. À superfície esse sinal pode ser densamente profundo e de terríveis significações. Dir-se-á que Clarice procura desencaixar um modo de trabalhar na superfície a língua, como na pele se captam as significações dos sinais. Produzir-se-ia aí uma intensificação; as superfícies aparecem então como zonas de adensamento do modo de pensar e de representar o fulgor do mínimo: “Mística de um tempo de abundância vazia, Clarice viaja para o ponto nu onde o eu abdica da sua odisseia romântica em busca de céus inexistentes, trocando-os pela plenitude do *mínimo*, da anulação que a restabelece na realeza perdida de um eu que é mundo e de um mundo que é eu” (Lourenço, 1998: 11).

4.2. O gaguejo, o sussurro, a garatuja

Um estilo é conseguir gaguejar na sua própria língua. É difícil porque é preciso que haja necessidade de um tal gaguejo. Não ser apenas gago na sua fala, mas ser gago da própria linguagem.

GILLES DELEUZE

Esse trabalhar as superfícies leva-nos até uma componente muito importante na escrita de Clarice Lispector que é o modo pouco literário de escrever, o que vem de um desprendimento, de uma mistura de registos onde, frequentemente, coabitam a dicção mais elevada com os gaguejos:

Ângela é cheia de pré-palavras e desmaiadas visões auditivas de idéias. Meu trabalho é cortar o seu balbucio e deixar anotado apenas o que ela consegue ao menos gaguejar. (SV, 129)

No plano da figuração, entre os exemplos que na obra aparecem a representar esse modo de conceber a escrita, lembre-se o antológico “Uma galinha” de *Laços de Família*. Os “cacarejos roucos e indecisos” podem ser lidos como uma figuração da escrita que incorpora as garatujas, e no seu itinerário, que é *hesitante e trémulo*, pode ser lida programaticamente a mais comum e recorrente existência das personagens de Lispector.

Ao estabelecer uma singular diferença entre dois tipos de escritores, Peter Handke afirma que o *bom escritor* é aquele que se reconhece pelo facto de nele a frase estar bem trabalhada, as frases serem nele demasiado boas. Trata-se do escritor que faz da literatura uma forma de “virtuosismo”. A esta categoria contrapõe a figura do *grande escritor*, aquele que no seu

texto incorpora o balbucio, o gaguejo: “A grande literatura deve ter muitas frases fúteis. E isso é muito difícil de conseguir” (Handke, 1991). Sobre Clarice Lispector escreveu Leodegário A. de Azevedo Filho que a sua “linguagem, ao contrário do instrumentalismo de um Guimarães Rosa, apresenta uma superfície plana e quase coloquial. Dela se poderia dizer que é uma escritora que não sabe escrever, e por isso mesmo escreve tão bem” (Azevedo Filho, 1972: 31). É aliás uma das personagens da autora que formula, com extraordinária concisão, esse mesmo dizer, uma verdadeira poética, um fundamento essencial da escrita clariciana. Para Ulisses, em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, “escrever sem estilo é o máximo que quem escreve chega a desejar”.

Neste livro, a meio da história, Ulisses e Lóri dialogam. A dado momento, a mulher diz que gosta de “ver as pessoas sendo” (75). Ela não sabe por onde caminha. Nesse avançar cego, tateando, em sussuro, arrisca: “— Estou sendo...” (*ibid.*). Ulisses pede-lhe que repita. Quando ela repete, percebe que o encantamento se perdera. Mas o espantoso aqui é que também Ulisses, em tom baixo, faz sentir que é partícipe dessa nova condição. Assim, para eles vem a consciência de que há um passo que é dado na aprendizagem. O estado alarga-se, expande-se a toda a atmosfera circundante. O ar e, sobretudo, a água são envolvidos igualmente nesse estado (envolvendo cosmicamente os seres). Das palavras aos silêncios e ao que está no meio, este episódio é fulcral pela tónica que se põe na experiência epifânica que se diz sussurrando, que só pode ser dita “bem baixo”.

A especial atenção ao sussurro é fundamental para a compreensão do funcionamento da sua escrita. “Foi ela quem desvendou, para a literatura e para a vida, esse sussurro entre os fatos, mais importantes e menos perceptíveis que os próprios fatos”, diz o escritor Caio Fernando Abreu, num artigo saído quando da publicação de *A Hora da Estrela* (Abreu, 1977). Justamente neste livro afirmava o *alter-ego* da escritora, Rodrigo S.M.:

(Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei de me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona). (39)

Se a atenção ao que está entre os factos ou atrás dos factos é uma das marcas da obra clariciana, com certeza que a grande força que emana dessa escrita vem do tom sussurrado com que irrompem os clarões da violência nua.

A tensão permanente entre a irrupção, sob a forma de excesso ou de fragmentário (transbordamento ou estilhaçamento), e o propósito totalizador constitui um dos eixos nucleares da trajectória definida pela obra de Lispector. Vejamos alguns aspectos das relações que se podem encontrar

entre a parte e o todo. Aquilo que é seccionado pode viver autonomamente: este princípio torna-se extremamente fecundo na leitura da obra.

Em qualquer romance, o propósito antologizador pode funcionar como influxo de vida em relação a qualquer fragmento que, cortado e isolado, se independentiza. Em alguns casos essa independentização não pede necessariamente a devolução ao contexto. Relativamente aos romances de Clarice, os capítulos ou sequências podem, grande parte das vezes, funcionar por si mesmos como um todo. Por outro lado, alguns dos seus textos mais explicitamente fragmentários, como é o caso de *Água Viva*, não deixam de fazer apelo ao todo que os unifique. Assumindo-se como categoria constitutiva, o fragmentário estabelece uma ligação profunda com a matriz romântica. É, como se viu, nessa extraordinária noite do caos, da desordem e do abismo, que se inscreve a obra clariciana. Em *A Hora da Estrela* lê-se o seguinte sobre o uso da escrita: “Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei” (52).

Essa ordem maiusculada, ao contrário da qual se deseja inscrever a vida (a escrita), aparecia, e era posta em causa, no primeiro livro. Dos estados epifânicos que na obra fazem estremecer as personagens, uma correspondência é dada a ver, como num negativo é dada a ver outra face do que se é. O que pode querer dizer é que é o uso da escrita que provoca esse estremecimento: entre o princípio da ordem e o fascínio pelo abismo da desordem.

Blanchot, ao falar do fragmentário, reenvia-nos justamente para o Romantismo, que, como “experiência das contradições”, mais não fez do que “confirmar a sua vocação de desordem” (Blanchot, 1986: 516). E, assinala o ensaísta, o fragmentário aparece assim estreitamente ligado à “totalidade mas de uma forma que, sendo todas as formas, quer dizer no limite não sendo nenhuma, não realiza o todo, mas significa-o suspendendo-o, e até destruindo-o” (*id.*: 518).

A partir do entendimento da escrita como uma experiência de intensidades, de fluxos energéticos, onde tendem a dissolver-se as fronteiras demarcadoras dos géneros, pode dizer-se que, quanto aos romances, estamos perante um largo painel narrativo onde se delineiam quadros, mais ou menos extensos, como se se tratasse de micronarrativas. Este é um procedimento que marca a construção romanesca de Clarice Lispector e em relação ao qual *A Maçã no Escuro* aparece como uma culminação. A sequência dos eventos, quer seja apresentada na mais linear das ordenações, como acontece com este romance, quer nela abundem as anacronias, como é o caso de *Perto do Coração Selvagem*, submete-se sempre aos quadros epifânicos que poderiam ser “cortados”, lidos como se fossem contos claricianos. No primeiro romance a ideia com que se fica é a de uma amálgama, de uma

junção quase indeterminada de blocos discursivos, sequências que nos fazem crer que a história propriamente dita não tem grande importância. Neste livro refira-se o exemplo de um capítulo que tem sido destacado pela crítica — “O Banho”. A cena do banho (que dá o nome ao capítulo) em si mesma não é muito extensa, mas inaugura, do ponto de vista discursivo, um momento novo; a seguir a um branco separador surge um discurso diferente, mais denso, mais compacto, o que se manifesta também no plano da mancha gráfica. A referida justaposição de quadros permite mesmo que, em relação a todo o capítulo, se apresentem títulos para cada uma das partes que aí se podem encontrar (cf. Introdução). Isto que vemos em *Perto do Coração Selvagem*, onde a própria divisão por capítulos intitulados facilita a inteligência, ver-se-á também no livro seguinte, apesar de aqui não existirem divisões por capítulos e de se apresentar todo ele sob a configuração de uma mancha gráfica bastante cerrada. Com efeito, poder-se-ia encarar *O Lustre* como um livro de contos. Entre os possíveis títulos, por exemplo: “Virgínia e Daniel”, “A sociedade das sombras”, “O jantar”, “As primas”, “O amante”, etc.

Nos finais dos anos 40, Clarice Lispector envia da Suíça para *O Jornal* um texto com o título “Perseu no Trem”. Este texto virá a integrar o romance *A Cidade Sitiada*, sob a forma de capítulo; justamente a primeira parte do décimo primeiro capítulo, com o nome “Os primeiros desertores”. Se esta prática não constitui novidade, pois muitos autores difundem, com frequência, em jornais ou revistas, passagens de romances que funcionam autonomamente, interessa sublinhar o seguinte: o texto, tal como aparece nas páginas do jornal, do ponto de vista da mancha gráfica está formalmente muito próximo do modo como saiu na primeira edição do livro onde o fragmento será incorporado, que apesar de tudo terá mais parágrafos do que o texto no jornal ²¹. Assinale-se ainda que no jornal, a anteceder o título, se encontra uma indicação genológica: “conto”. Na gênese dos romances de muitos autores encontramos procedimentos similares: um texto que sob a forma de conto irá encaixar um momento avançado da acção no corpo de um romance futuro — é o caso do conto “Baleia”, que está na origem de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. No entanto, dá a ideia de que em romances como *Vidas Secas* a ordem de apresentação dos capítulos suportaria alterações mínimas, ao contrário do que acontece nos livros de Clarice. Com efeito, um livro como *A Cidade Sitiada* poderia ser lido de trás para a frente ou do meio para trás ou a partir de qualquer outro modo arbitrário

²¹ É interessante notar-se que o grande trabalho da 2ª edição de *A Cidade Sitiada* resulta precisamente de um espalhar mais do texto, introduzindo um grande número de parágrafos (deixa, pois, o texto de ser tão compacto como em *O Lustre*).

de distribuir os capítulos, que a sua lógica de funcionamento provavelmente não seria afectada.

Wilson Martins, num artigo sobre Clarice Lispector intitulado «Uma 'Voz'», coloca algumas questões em torno do fragmentarismo e da configuração formal assumida pela obra da autora (*O Estado de São Paulo*, 26 de Novembro de 1960). A crítica de Wilson Martins surge a propósito da publicação de *Laços de Família* e o tom está dado desde a primeira frase: “foram precisos dezesseis anos e três experiências romanescas para que a sr.^a Clarice Lispector tivesse a revelação do seu verdadeiro talento”. O que em duas palavras o ensaísta vem dizer é que o talento está na contista e não na romancista que se começou por querer afirmar, porque na romancista do primeiro romance quem estava, por assim dizer, para ser revelada era a contista; a crítica, na época, não o terá visto. Fala-nos de uma conquista demasiado rápida da glória que, na sua opinião, “repousava sobre alguns mal-entendidos essenciais”. Resumem-se eles a uma confusão: por um lado, existe a “admirável natureza de escritora” e, por outro lado, a “vocação de romancista”, o que segundo Martins não equivale ao mesmo. Sobre o estilo, sobre a particular visão do mundo da escritora, acrescenta uma observação bastante pertinente, que também Gilda de Mello e Souza viria a destacar a propósito de *A Maçã no Escuro* (cf. Souza, 1963). Reportamo-nos à miopia ou visão microscópica da autora. Wilson Martins fala em “temperamento” próprio da “observação minuciosa, entomológica, o da lâmina microscópica, a análise dos comportamentos e dos tipos surpreendidos mais na génese dos atos do que nas ações propriamente ditas”. Aqui radicam os motivos que levam o crítico a entender os romances até esta data publicados quer como uma sucessão de contos, quer como um conto longo.

Ora, o que ainda assim, na nossa opinião, não deixaria de ser um ponto inovador, o que viria complementar a saudação feita pelos primeiros críticos que destacaram o lugar à parte de Clarice no panorama da recente ficção brasileira, é no juízo de Martins uma falha: “daí, por um lado, o carácter ganglionar dos seus romances e, por outro, a sua inconclusiva qualidade romanesca”. O romance seria a “sucessão de contos sobre a vida de uma figura”, como é o caso de *Perto do Coração Selvagem* ou o “conto longo” com *A Cidade Sitiada*. O que é apontado como falha: em *Perto do Coração Selvagem* “falta a dimensão romanesca, a simultaneidade da vida e a variedade dos seres humanos”; *A Cidade Sitiada* é vista pelo crítico como fracasso pela adopção de uma perspectiva, de uma receita *a priori*, que seria a surrealista, intrínseca causa do malogro. É justamente a essa vinculação da escrita a uma dada “maneira” (entre aspas no texto) que o crítico vai atribuir o insucesso do livro publicado em 1948. Wilson Martins afirma taxativamente que o único volume a merecer a “qualificação de romance [...] será, sem nenhuma dúvida, *O Lustre*”. Em relação a este romance não é menos taxativo no que toca a uma influência de Virginia Woolf, de quem Clarice teria

herdado “a maneira de contar, o jogo da frase e as perspectivas espirituais”. E da escritora britânica o livro que mais directamente teria influenciado a escrita de *O Lustre* teria sido *Mrs. Dalloway*. Mas Wilson Martins vê no romance de Clarice uma espécie de réplica mal conseguida. Se nele, por um lado, se espelha “a mesma imprecisão do pormenor real” e a “mesma atenção para com o pormenor psicológico”, por outro lado, ressentem-se da falta de originalidade, a que se acrescentam outras deficiências como sejam a pobreza inventiva, a monotonia e a falta de autenticidade. No texto de Wilson Martins, insiste-se na tónica de uma pretensa vocação que a escritora teria para o relato curto, e que nela o romance, o texto longo, não encontraria a expressão do conseguimento.

Continuando a acompanhar de muito perto o texto do crítico, assinala-se, logo a seguir, um aspecto de extrema importância, enquanto constatação (facto que, aliás, temos vindo a notar), e que merece alguma atenção: a publicação em periódicos de partes de romances que aí aparecem como contos. “Desse romance aparentemente monolítico que é *O Lustre* ela tirou, quase literalmente, o ‘conto’ publicado pela revista ‘Nordeste’ (julho de 1960), intitulado ‘Os bonecos de barro’. Isso nos abre, materialmente, por assim dizer, uma vista iluminadora sobre os seus processos de composição: mesmo *O Lustre* é, no fundo, um livro construído por justaposição e que, de resto, como todos os outros, termina arbitrariamente, quero dizer, por uma ‘decisão’ da autora”.

Em 1960 anuncia-se uma prática que irá ser bastante frutífera num futuro mais ou menos próximo: não se trata apenas de publicar antes, isoladamente, um fragmento que depois virá a ser reutilizado em livro, mas também de retirar passagens já publicadas em livro que passarão a ser integradas em outros contextos (em jornais ou mesmo em outros livros). O texto de Wilson Martins oferece pistas de reflexão sobre a organicidade ou sobre a arbitrariedade da construção dos textos, sobre a concepção romanesca, sobre equívocos vários da crítica, onde às vezes o próprio, que pretende ser criticamente esclarecedor, não deixará de ser um dos equívocos. Na sua argumentação o ensaísta reconhece a incoerência como um dos procedimentos característicos da autora para, de seguida, conduzir esse traço distintivo à dimensão de defeito, o que grande parte da crítica não teria visto em relação ao primeiro romance, facto esse que teria gerado o equívoco²². A argumentação terá um objectivo salvífico — o destaque da

²² “A incoerência desses romances se é, em muitos casos, apenas aparente e obedece às linhas ocultas de uma arquitectura, nem por isso deixa de existir como um dos seus aspectos mais característicos: ora, já é tempo de evitar o engano crítico muito comum ao tempo de *Perto do Coração Selvagem* e que consiste em aceitar indiscriminadamente como qualidades os defeitos mais indistigáveis da sua técnica”.

Clarice contista, onde ela é Clarice, onde se mostram as suas virtudes de escritora, o seu fôlego e, por fim, o que é maior, a sua "vocação": "Nos contos, ao contrário, encontra a sr.^a Clarice Lispector um gênero à exata proporção do seu fôlego narrativo, sem que com isso em nada se prejudiquem as suas extraordinárias virtudes de escritora".

5. Inspiração vs. ordenação

Entre os objectos nebulares ou «nebulosas» catalogados no NGC (novo catálogo geral de nebulosas), algumas centenas são, na realidade, enxames de estrelas [...]; algumas outras centenas foram reconhecidas, especialmente por meio de observações espectroscópicas, como grandes nuvens gasosas, adensamentos de matéria interestelar [...], ou nebulosas planetárias ou, finalmente, restos de explosões estelares (supernovas). A natureza da grande maioria das nebulosas foi, contudo, objecto de controvérsias até cerca de 1920. Deve notar-se que o seu número aumenta desmesuradamente com a potência dos telescópios, de tal modo que se calcula que, nas fotografias de longo alcance obtidas com os maiores instrumentos, acabam por ser mais numerosas que as estrelas.

LIVIO GRATTON

Uma das tensões decisivas para a compreensão desta obra radica nessa dialéctica que a autora enunciou em termos absolutamente certos na mítica entrevista que concedeu à televisão (TV Cultura de São Paulo, Janeiro de 1977): "Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente". Essa mesma ideia vinha sendo formulada em outros momentos e em termos diferentes, mas próximos, como por exemplo na crónica "Lembrança da feitura de um romance", onde se falava da "visão inicial", leia-se inspiração, e da sua recomposição paulatina por escrito ("... a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil", *DM*, 438). Não causará grande estranheza, por conseguinte, que a propósito da obra de Clarice se fale de uma poética configurada sob o eixo que designa a concepção da escrita que está do lado oposto ao da concepção dita artesã: é seguramente na escrita inspirada (de raízes românticas) que a autora pretende inscrever a sua produção. O impulso criador é assumido como um vitalismo intuitivo que integra os elementos alógicos e irracionais. Podemos

reordenar uma série de figurações — como o animal, a noite e o escuro, a pintura, a presença das crianças, dos adolescentes e dos pobres de espírito — a dizerem essa concepção de escrita. Uma força (energia), uma matéria ordenável, substância à espera de forma.

5.1. A nebulosa

Mais do que a narradora de qualquer um dos livros é sobretudo a autora que, em entrevistas ou em depoimentos de teor metaficcional, de um modo mais ou menos directo, enuncia o seu posicionamento diante do acto criador. Num texto larvar, o dactiloscrito “Objeto Gritante” que reúne fragmentos provenientes de contextos muito diversos (incluindo entrevistas), lê-se algo que, estando bastante colado às declarações da autora Clarice Lispector sobre os seus textos literários, nos leva até outros modos de nesses mesmos textos falar da sua posição face à literatura:

Aprofundando um pouco mais — a verdade é que nunca escolhi linguagem. O que apenas fiz foi ir me obedecendo.

Ir me obedecendo — é na verdade o que faço quando escrevo e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo embora sem saber ao que me levará. Às vezes ir me seguindo é tão difícil — por estar seguindo em mim o que não passa de nebulosa — que termino desistindo. (fl.119)

Para além da ideia de feição romântica, que se vem enunciando sob diversas formas, de que a escrita não é uma escolha (é-se escolhido), importa assinalar, neste fragmento, um termo que expressivamente vai traduzir a visão clariciana da arte; trata-se da palavra “nebulosa”. Procurando-se os significados correntes do vocábulo, encontram-se as seguintes definições no dicionário *Aurélio*: “[Fem. substantivado de nebuloso] S.f. Astr. 1. Corpo celeste que se apresenta com o aspecto de mancha esbranquiçada e difusa. [A nebulosa pode ser *galáctica* ou *extragaláctica*] 2. Massa estelar ainda em via de condensação. 3. Universo em formação”. O substantivo etimologicamente deriva de um adjectivo cujos traços semânticos prevaletentes, por seu turno, impõem um espectro dominado pela ideia da turvação, da obscuridade e do mistério. Iremos ver os valores adjectivais e adverbiais próximos desse espectro em diversas intervenções da autora. Mas antes, voltando a “Objeto Gritante”, atente-se no facto de, um pouco mais à frente em relação ao que acima transcrevemos, se ler uma explicitação que conduz a uma imagem extremamente importante na leitura do livro que resulta desta versão: a imagem do parto:

Continuo: Não estou me referindo a procurar escrever bem: isto só vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se

concretiza e aos poucos sobe à tona — até vir como num parto a primeira palavra que a exprima. Parece que no futuro. (fl. 121)

Em entrevista feita a Chico Buarque de Holanda e incluída no livro *De Corpo Inteiro*, Clarice pergunta ao cantor e compositor sobre o seu modo de criar²³ e, após ter respondido, Chico Buarque devolve a pergunta: “E como é seu trabalho?”. Convém frisar o facto de esta pergunta e respectiva resposta, que na publicação da entrevista poderiam ter sido suprimidas, aqui surgirem a enfatizar o nome da entrevistadora, o seu lugar enquanto escritora²⁴: “— Vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Também como você, passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. Eu só trabalho em forma de inspiração” (66). Noutra situação, agora como entrevistada, muito embora não deixando de se fazer o reenvio para a intercâmbio de papéis, lemos esta resposta de Clarice à canónica pergunta “porque escreve?”: “Engraçado, eu fiz essa mesma pergunta a Robbe-Grillet quando ele veio ao Brasil. Me respondeu: ‘Eu escrevo para saber porque escrevo’. Minha resposta é diferente. Eu escrevo para entender melhor o mundo. E acho que escrevendo a gente entende mais um pouquinho do que não escrevendo. É uma *lucidez meia nebulosa* porque a gente não tem direito consciência dela”. (*Correio da Manhã*, 5-6 de Março de 1972) (sublinhado nosso).

A metáfora da nebulosa veicula uma dimensão de ordem ontológica de fundas repercussões no modo de estar na literatura, no modo de “saber” a literatura, como a vida, como aquilo a que se dá o nome de Deus:

Não é para nós que o leite de vaca brota, mas nós o bebemos. A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos. A Via-Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele extraímos. (Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado.) (PSGH, 153)

²³ Trata-se de uma verdadeira obsessão continuamente tematizada na sua tarefa de entrevistadora. Veja-se, a título de exemplo, esta questão colocada numa entrevista feita a Dinah Silveira de Queiroz: “— O problema da criação artística sempre me fascinou e ainda não perdi a esperança de um dia desmontar esse complicado mecanismo. Poderia você me dizer qual é a marcha do seu processo de criação?” (*CI*, 61).

²⁴ Olga Borelli, no seu trabalho de montagem, transcreve o fragmento que aparece na citada entrevista, acrescentando-lhe no mesmo parágrafo mais algumas frases (aqui em itálico) retiradas de outro sítio: “Meu trabalho vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. Eu só trabalho em forma de inspiração. *No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita*” (apud Borelli, 1891: 81-82).

Em termos mais específicos ver-se-á como, na sua forma adverbial, o termo-metáfora traduz aspectos relativos ao entendimento dos gêneros praticados; daí o não se saber “bem o que é um conto”, “apesar de nebulosamente” se saber “o que é um anticonto” (*apud*, Borelli, 1981: 71). A ideia da nebulosa, como já se pôde ver, aparece quase sempre associada ao modo como acontece (como se recebe) a literatura: através da inspiração. “Eu não sei me comandar. Escrevo só quando ‘a coisa vem’. Estou doída para poder escrever um conto” (*ibid.*). O escrever inspiradamente passa, então, a ser encarado como uma das evidências do quotidiano. Em crónica no *Jornal do Brasil* publicada a 21 de Setembro de 1968 e intitulada “Os prazeres de uma vida normal”, a autora fala daquilo que o título apresenta: o bom sono retemperador, o comer, o escrever inspiradamente e o telefonema de um amigo. O desfecho vai mostrar-nos que aquilo que seria normal é o que se torna mais difícil de obter: “O estranho é a luta que se é obrigado a travar para obter o que simplesmente seria o normal” (*DM*, 196). E mais à frente: “Outro prazer que é normal é quando escrevo o que se chama de *inspirada*. O pequeno êxtase da palavra fluir junto do pensamento e do sentimento: nessa hora como é bom ser uma pessoa!” (*ibid.*).

Um dos pontos mais interessantes a notar é que esta sua concepção estética encontra um duplo numa das mais expressivas marcas da escrita lispectoriana: os procedimentos epifânicos. Se a epifania, recorrente nas ficções, se faz equivaler, no plano da poética implícita, à inspiração, podemos ver essa leitura explicitada em alguns textos; por exemplo, num conto onde, em relação à personagem, a criança de “Miopia Progressiva”, claramente se traduz o seu estado (epifânico) em termos de inspiração: “Uma vez ou outra, na sua extraordinária calma de óculos, acontecia dentro dele algo brilhante e um pouco convulsivo como uma inspiração” (*LE*, 77). Aqui, como que se faz, dentro do próprio conto, uma desmontagem que fornece as linhas de leitura que são aquelas que têm vindo a ser perseguidas.

Roberto Corrêa dos Santos afirma que “o contador das histórias em Clarice só se dá a ver sob uma névoa: a névoa — espessa — do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pensar, riscasse a esmo” (Santos, 1991: 58). Contudo, como acima acabámos de referir, não são apenas os narradores que aparecem enredados nessa névoa donde irrompe a pulsão criadora; as próprias personagens nos são apresentadas num enovelamento, numa nebulosa que figura a criação (a escrita). Nesse mesmo ensaio, um pouco à frente, Roberto Corrêa dos Santos, ao apontar as marcas do corpo na escrita de Clarice, refere o facto de a “sua escrita pouco [ter] a ver com a

letra redonda da personagem adolescente do conto 'Preciosidade' de *Laços de família*, ou com a de Lóri de *Uma aprendizagem*" (id., 63). Voltamos então à figuração para dizer que, não fornecendo esta personagem um efeito de directa desmontagem, como acontecia com o menino de "Miopia progressiva", e apesar do que afirma Corrêa dos Santos, encontra-se no conto uma passagem extraordinariamente expressiva e que abre pistas para outra interpretação. É quando a menina alheada da fala pragmática do professor, numa atenção que se vira intensa e nebulosamente para dentro, passa a riscar algo que está muito para além da bonita e desenhada letra redonda:

Às vezes, enquanto o professor falava, ela, intensa, nebulosa, fazia riscos simétricos no caderno. Se um risco, que tinha que ser ao mesmo tempo forte e delicado, saía fora do círculo imaginário em que deveria caber, tudo desabaria: ela se concentrava ausente, guiada pela avidez do ideal. Às vezes, em vez de riscos, desenhava estrelas, estrelas, estrelas, estrelas, tantas e tão altas que desse trabalho anunciador saía exausta, erguendo uma cabeça mal acordada. (106)

Não é difícil entrever nas linhas fortes e delicadas, no círculo imaginário que as envolve, e nas estrelas, uma figuração da escrita da autora. As estrelas podem ser as vidas-personagens criadas e nascidas dentro desse círculo? E como não ver no "trabalho" da menina, fora de toda a realidade, uma espécie de autismo equivalente àquele em que se gera todo o processo de escrita?

Há um pequeno texto bastante importante, na medida em que nele a autora sintetiza o seu ponto de vista face à inspiração e ao lugar que ela assume na sua poética. Trata-se do texto que foi escrito para anteceder a leitura de "O ovo e a galinha" no Congresso de Bruxaria de Bogotá (Agosto de 1975). Do que aí se lê depreende-se que tudo está, de certa maneira, inscrito numa esfera cósmica e o que os autores fazem é como que um trabalho de transcrição. Ler-se-á em *A Hora da Estrela*, no discurso do narrador Rodrigo S.M. acerca de Macabéa, a sua criação: "Ainda bem que o que vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca" (35). E no referido texto apresentado no Congresso de Bogotá ²⁵:

A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo 'eu' de cada pessoa, da profundidade do inconsciente individual, coletivo e cósmico. O que não deixa de, de certa forma de ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo o que vive, e que chamamos de 'natural' é, em última instância, sobrenatural.

²⁵ Versão com letra de Clarice. Existe outra versão manuscrita com letra diferente e que parece resultar de uma tradução do inglês.

Importa regressar a “Objeto Gritante” e ao livro que derivou deste dactiloscrito. Em *Água Viva* não foram incluídos os fragmentos que acima transcrevemos. Mas a imagem da nebulosa e a metáfora do parto, de um modo exultante, constituem um dos motivos que mais veementemente irrompem no livro. Impõe-se a dimensão cósmica em que se inscrevem os reenvios à criação literária. O despontar auroral do dia impregna a experiência do sujeito criador (“a aurora é de neblina branca”) e, de imediato, o ser se vê impelido a compartilhar desse estado, a não querer “despertar para além do despertar do dia”; vê-se, então, obrigado a crescer com o dia e a sujeitar-se (sujeitar a tarefa criadora) às contingências do avanço desse mesmo dia:

A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece. (18)

Mas é sobretudo na vivência da noite que é jubilosamente figurada a cena do nascimento da escrita: “Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência” (43). A vastidão cósmica é convocada para abrigar o brilho da revelação, num jogo em que se põe em evidência a relatividade dos pontos de vista, algo que levaria a uma dissolução dos pontos fixos, num sentido em que se pode dizer que o sistema ptolomaico teria, afinal, a mesma pertinência que o sistema copernicano:

E neste instante-já vejo estátuas brancas espriadas na perspectiva das distâncias longas ao longe — cada vez mais longe no deserto onde me perco com olhar vazio, eu mesma estátua a ser vista de longe, eu que estou sempre me perdendo. (80)

No início de *Água Viva* encontramos um dos exemplos mais eloquentes sobre o deflagrar da escrita: a vasta escuridão tornar-se-á brilhante. Como que o anúncio da nebulosa:

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 num caleidoscópio. (18)

O que é admirável aqui é que, como acontece em outros lugares ²⁶, no limiar do livro se figura a própria lógica orgânica do texto (o tema atemá-

²⁶ Em *A Maçã no Escuro*, um dos pontos fulcrais do romance radica na revelação progressiva que é feita, como já referimos, através do próprio processo do caminhar da personagem.

tico que se desenrola em figuras sucessivas). A expressão cósmica vai assinalar esse desejo perseguido de encontrar homologias entre o interior e o exterior; o que se passa no plano das esferas superiores é homólogo ao que se passa no interior do sujeito (“São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it”, 79). O espelho um dos meios onde melhor se pode perceber uma espécie de síntese desse propósito. Porque aos seus “enormes espaços gelados” faz-se corresponder “a sucessão de escuridões que há dentro dele” (84).

Na noite desencadeia-se o sonho que virá a ser incorporado na escrita e insiste-se na tonalidade de um “branco leitoso azulado” (36) trazido pelo luar ou nas “névoas leitosas” que sublinham a abertura a um tempo cósmico que escapa aos limites demarcadores:

Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça num futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. (28)

A projecção no espaço sideral é explicada justamente na medida em que as nebulosas indicam elas mesmas essa insistência na ideia do indelimitado, aquilo que se não deixa fixar. Cada vez mais são descobertas novas nebulosas que as avançadas tecnologias possibilitam catalogar. Lembre-se como programaticamente na obra de Clarice é tão importante o proclamar-se a fuga à fixação do seu texto aos moldes canónicos, segundo os géneros estabelecidos dentro do sistema literário. E também a reiterada apresentação de um projecto que enaltece a substância, a matéria antes da forma.

Entra-se, então, numa esfera, a zona incerta da palavra incerta, em que o que nocturnamente se vivencia (se pensa e se diz) é marcado por tudo o que está associado à fortíssima imagem do contraste branco. O nascimento na noite: “Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere — pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva” (41). A insistência com que se vem fazendo a referência ao leite materno parece claramente decorrer da necessidade de agarrar-se um estado/estádio de celebração da matéria. O leite é aquilo que mais próximo está do lugar de

Isso é determinado logo no início do livro: à medida que se caminha, ou até quando se está parado, mesmo não entendendo, é que se sabe que se vai avançando. É por tentativas, tacteando no escuro, que se revelará a face. O procedimento constitui-se como figura de exemplaridade, inseparável da atitude do narrador e da própria autora (exemplaridade sem exemplo).

uma origem, do núcleo, do indeterminado, do it, de um estado placentário de antes da conformação da matéria em ser definido e sexuadamente marcado: «Não. Não é fácil. Mas “é”. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um “isto”» (39-40). Muito justamente, a alusão ao leite materno convoca, por isso, um reaproveitamento de uma interrogação fundadora: “Qual é o elemento primeiro? Logo teve que ser dois para haver o secreto movimento íntimo do qual jorra leite” (35). Em *A Paixão segundo G.H.* já se haviam escrito inexcusáveis palavras sobre esse estágio pré-lógico que antecede a formação, sobre o gosto a nada do leite materno:

E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei — é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (146)

5.2. A ordenação

Em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, por ocasião da publicação de *A Maçã no Escuro*, Clarice Lispector afirma em relação a esse livro que, para ela, “é o melhor. Não posso defini-lo como é, como não é... posso apenas dizer que é muito melhor construído que os anteriores” (Setembro de 1960). Uma crítica como Claire Varin, reportando-se ao romance referido, vai chamar a atenção para diversos aspectos da simetria: das três partes em que o livro se divide, narrativa escrita na terceira pessoa, às três personagens centrais (Martim, Vitória e Ermelinda) e às três personagens secundárias (Francisco, a mulata e a filha desta) (Varin, 1990: 147). A alusão, de passagem, ao narrador na terceira pessoa, elemento situado no plano da enunciação, dificilmente se poderá colocar no mesmo plano dos outros aspectos triádicos referidos, pertencentes ao plano da estrutura. Também facilmente será permitida a discordância face a essa terminante apresentação das três personagens secundárias, porque, se em relação àquelas que conformam o trio central não se levantam dúvidas maiores, quanto às outras pode perguntar-se: E o professor? E o alemão? Acaso serão menos importantes? Não será a sua presença mais decisiva do que a da mulata e a da filha desta? Como já foi referido (capítulo III – “A noite da escrita”), o alemão aparece na história de Martim como uma presença fantasmática, constituindo uma ameaça iminente que, a dada altura, se vai confundir com a figura do professor. Há ainda as presenças da mulher e do filho de Martim, cuja comparência, apesar de indirecta e menor em termos estatísticos, não deixa de ser fundamental no romance.

Contudo, em relação a um ponto parece não haver qualquer dúvida: a extraordinária atenção que a autora presta neste livro à sua ordenação estrutural. De tal modo que pode questionar-se o que atrás foi dito sobre o posicionamento da escritora face à literatura, quando insiste no papel da inspiração e no lugar concedido à matéria informe com que vive e trabalha (“E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto”, AV, 45). Como não poderia deixar de ser, essa postura conduz, inevitavelmente, a uma aporia — porque a literatura, para ser literatura, tem necessariamente que conformar a substância (linguagem) em texto, o que faz com que a obra de Clarice dê conta duma actuante dialéctica entre o forte desejo de encontrar o núcleo, as essências, não sujeitos a conformações exteriores, e o meio como o veicula, que, não podendo ser de outro modo, se mostra através de uma atenta ordenação estrutural. *A Maçã no Escuro* é precisamente o livro onde o sentido composicional se deixa perceber de uma forma mais notória. Vejam-se alguns aspectos desse sentido ordenador. Começemos por atentar na atrás referida divisão do romance em três partes e no número de capítulos que constitui cada uma dessas secções: primeira parte — “Como se faz um homem” (11 capítulos); segunda — “Nascimento do herói” (9 capítulos); terceira — “A maçã no escuro” (7 capítulos). A tripartição congloba capítulos em número ímpar e em ordem decrescente. Começa aqui o propósito estruturador. A segunda parte, a mais pequena do romance, corresponde sensivelmente a quase metade do número de páginas que conglobam a terceira²⁷. A este respeito é curioso observar-se um pormenor que tem a ver com a dominância do número três: a segunda parte apresenta cerca de menos trinta páginas que a primeira, e a terceira tem à volta de trinta páginas a mais que a primeira. Se bem que essa subordinação ao três nada tenha a ver com o “número de ouro” da ordenação clássica, porque o livro (como a obra da autora no geral) está bem mais próximo de uma configuração barroquizante. Mas lembre-se também que as construções barrocas não excluam a simetria.

A distribuição de páginas entre as três partes não encontra uma correspondência no que toca ao número de capítulos que integram esses segmentos. Como se vê, a terceira parte, que congloba um maior número de páginas, é aquela que integra o menor número de capítulos. Sem que se pretenda um excessivo pendor estruturalista na apresentação destes dados, particularizando um pouco mais, observe-se ainda uma outra perspectiva

²⁷ Na edição manuseada (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992) é a seguinte a distribuição das páginas pelas três partes: 102/ 69/ 132, respectivamente.

de arrumação: aquela que diz respeito ao número de páginas que totaliza cada um dos capítulos do livro. Atente-se no seguinte quadro:

1. ^a parte			2. ^a parte			3. ^a parte		
1	→	5	1	→	6	1	→	10
2	→	30	2	→	6	2	→	9
3	→	4	3	→	4	3	→	30
4	→	13	4	→	4	4	→	40
5	→	12	5	→	6	5	→	3
6	→	7	6	→	15	6	→	6
7	→	9	7	→	5	7	→	37
8	→	5	8	→	13			
9	→	6	9	→	12			
10	→	8						
11	→	6						

Algumas notas sobre estes números:

1) Ladeado por dois dos capítulos mais curtos da primeira parte aparece o mais longo. E mais extenso, por uma não pequena margem de diferença em relação à média de páginas por capítulo, pois é seis vezes maior que os capítulos mais pequenos e três vezes maior que os maiores depois dele. Note-se, de novo, nestes cálculos comparativos, a dominância, talvez não casual, do número três, que se encontra na base de multiplicações e subtrações. Já se voltará ao porquê desta significativamente contrastante extensão do capítulo 2 da primeira parte. Registe-se ainda o facto de ser muito visível outra assimetria, de algum modo semelhante a esta, no que toca à extensão dos capítulos, agora precisamente no final do livro, localização que, pela disposição, acaba por repor um dado efeito simétrico. Ora, é a terminar o romance que encontramos o capítulo mais curto do livro (o 5.^o da terceira parte), mas também o mais longo, precisamente antes deste, o 4.^o da terceira parte.

2) Deve assinalar-se que as diferenças de tamanho que se vão observando são reconduzidas a uma reconhecível homogeneização dominante em todo o livro; o mais relevante é haver capítulos (em número razoável) duas ou três vezes maiores ou menores uns em relação aos outros. Capítulos como cartas ou tijolos criteriosamente distribuídos.

Sobre o capítulo 2 da primeira parte, a sua contrastante extensão ganha sentido quando lida em função do extraordinária força figural do romance. Na continuidade do que acontecia com o anterior, neste capítulo

a atenção recai na lenta caminhada do homem perdido, que o irá levar ao sítio onde se desenrolará a acção do romance. Era imperativo que esse caminhar fosse tão demorado, porque a transição para um estádio novo assim o impunha: a fuga de Martim e a travessia subsequente originam uma reaprendizagem, impelem a um diferente reconhecimento do mundo. E também se pode dizer que, afinal, todo o romance é sobre a caminhada de Martim, uma vez que esta em rigor não termina após a entrada na quinta. A passagem pela quinta é parte do seu caminho.

Se está longe dos limites deste estudo uma aturada leitura de feição estruturalista, que poderia fornecer algumas pistas estatísticas e um certo sentido global para minuciosas contagens, refira-se apenas como, mesmo a olho nu, sem os requeridos apetrechos para medições "laboratoriais", podem adiantar-se algumas hipóteses mais ou menos adequadas. E refira-se aqui apenas, para retomar o que acima se disse, que o capítulo mais pequeno do livro (capítulo 5, terceira parte), antecedido do maior, impõe uma concentração onde se faz um ponto da situação ou, simplesmente, se dá a conhecer uma acalmia que aparece a anunciar algo iminente. Algo que se vem anunciando ao longo de todo o texto. Começa um outro dia, uma manhã, e não há referências concretas em relação à distância temporal que separa este dos dias anteriores (que foram narrados um seguindo-se ao outro). Agora começa o texto num distanciado tom transtemporal. Todas as personagens se (de)marcam em suas existências face ao que foi a presença de Martim na fazenda: "E como se antes da hora aprazada tudo tivesse terminado, e como se todos tivessem obtido do homem o que quer que tivessem querido — de súbito deixaram-no em paz. O ar era leve e saciado, e de manhã a vaca deu à luz um bezerro" (276). A função de pausa que se cumpre no capítulo abre o espaço para a anulação dos quadros referenciais e cria um horizonte dominado pela indeterminação, mas, ao mesmo tempo, pela abstracção e universalidade. Contudo, a suspensão temporal entrevista funciona também como um reforço da ideia de que a acção não é assim tão importante no romance²⁸ e nele importam, sobretudo, os momentos de tensão reflexiva. Finalmente, o capítulo sexto inicia-se com o anúncio da chegada dos investigadores que acompanham o professor, mas, mesmo aí, antes de estes falarem, Vitória "ordena" um encontro com Martim.

Também no maior capítulo do romance (o 4.º desta terceira parte), que se segue à tempestuosa noite, agora, na bonança diurna da segunda-feira,

²⁸ Sobre a passagem do tempo e a sua lentidão (o tempo do discurso acompanha a lentidão do tempo da história), assinala-se que no primeiro capítulo somos situados num sábado em que Vitória regressa de Vila Baixa. No início do capítulo 2 amanhece o domingo e o capítulo termina com o anoitecer. O capítulo seguinte centra-se na noite profunda desse domingo.

vamos encontrar frente a frente Martim e Vitória. O pretexto de que esta se socorre para o ter à sua frente (o imobilizar, o pôr em xeque) é o simbólico derrube de uma macieira velha. O sol, muito forte quando amanhece, vem contrastar com o negrume e com a chuva da interminável noite anterior (“A chuva da noite parecia ter sido uma imaginação de todos, o que se passa de noite não se usa de dia”, 237). A lentidão de Martim no desempenho da tarefa causa a impaciência e a irritação de Vitória, que lhe coloca, então, a mesma questão já posta pelo professor: o que Martim viera fazer para a fazenda? E se o homem vai directo às razões pelas quais Vitória o teria ali levado, evocando o nome que estaria na origem do questionamento (o professor), ver-se-á que o capítulo, em vez das linhas rectas, dos directos caminhos, dá a ver sobretudo circunvoluções, desvios, curvas, contracurvas e atalhos de todo o tipo.

Os desvios, enquanto linhas de fuga, estilhaços, constituem sob diversas formas (no plano enunciativo ou estrutural) um dos procedimentos decisivos da escrita de Clarice Lispector. São eles que contribuem sobremaneira para a singularidade desse tecido impuro que é o texto lispectoriano — reportamo-nos em concreto à dificuldade de o classificar genologicamente, para o que concorrem, por exemplo, as interferências da expressão lírica e da vertente filosófica (horizonte ensaístico, sem o ser), sobretudo nos romances. São justamente os romances que mais dúvidas levantam. Poderá mesmo falar-se em romances de Clarice Lispector? No referido quarto capítulo os diálogos, com agressões mais ou menos subtis, vão prolongar-se num demorado confronto verbal entre as duas personagens. Desde o primeiro momento se torna visível o desencontro, sob a forma de desconversa ou “conversa de surdos”. Alguns exemplos. Quando Martim evoca o nome do professor, Vitória empalidece e introduz o nome e o “assunto Ermelinda” na sua fala como meio de ultrapassar o embaraço:

Já lhe disse, repetiu ele mais áspero. Separei-me de minha mulher e vim embora. Será que o professor precisa saber mais do que isso? Acrescentou tranqüilo, cruel.

Ela não pareceu ter ouvido mas empalideceu:

— Não é sobre isso que quero falar! cortou rápida, surpreendida consigo própria.

[...]

— Quero — quero falar sobre Ermelinda, inventou ela de repente. (240)

Daqui para a frente, num crescendo, vão encontrar-se sucessivos exemplos de uma premeditada incomunicabilidade. É o homem que *não responde* à fúria incontida da mulher, quando esta afirma que ele *não a entendera* (244), é ela que passa a gritar, vincando que *ainda não acabara de falar* (244-245) e ordenando que o homem ouvisse as coisas que ele afirmara serem coisas que se não dizem (246). Enfim, mais para a frente, passam a

fazer que entendem (“Ah, fez ele como se tivesse entendido”, 265) e deixam-se mover pelas regras implícitas de um desencontro consentido (“Mas como se ambos se entendessem além do alcance das palavras, a mulher não se ofendeu com o que ele dissera. Nem ele o repetiu, como se na verdade não tivesse aberto a boca”, 258).

Encontra-se aqui, na situação apresentada pelas personagens e em suas falas, uma das mais belas figurações da escrita de Clarice. Veladamente expõem-se as ideias da escritora sobre o que a sua literatura pretende ser no que toca à essencial questão da comunicação. Partindo do princípio de que não há nenhuma forma perfeita de encontro comunicativo, vai apontar-se a zona do não-entendimento como espaço privilegiado para a compreensão das coisas. Justamente o que escapa ao entendimento, o que volátil e perifericamente envolve a comunicação entre os seres, constitui aquilo a que, neste capítulo, a narradora chama o “milagre das palavras perdidas”, a zona neutra do extraordinário “murmúrio sem começo nem fim”, como refere Deleuze ao analisar o pensamento de Foucault (Deleuze, 1987b: 26). O valor do viver radica nessa demasia que se desperdiçou, em tudo aquilo que escapa, domínio inacessível e geralmente desvalorizado: o dificilmente dizível e que mal se ouviu, uma infra-linguagem de pré-palavras, de insignificâncias, de alusões, de balbucios e, enfim, de tudo aquilo que está entre o visível e o oculto, entre a palavra e o silêncio²⁹. Por isso é que é tão difícil explicar a alegria e o desespero do ser:

Ela não sabia exatamente ao que estava se referindo, e ele entendeu sem saber exatamente ao que ela se referia. Mas se assim não fosse, pobre seria o mútuo entendimento, nossa compreensão é que é feita através das palavras perdidas e das palavras sem sentido, e é tão difícil explicar por que alguém se alegrou e por que outro se desesperou — é que não levamos em conta o milagre das palavras perdidas; e é por isso que sempre valeu tanto viver pois muitas foram as palavras ditas que mal ouvimos mas elas foram ditas. (250)

Se das personagens se diz aqui mesmo que se *perdem num jogo de palavras* (*ibid.*), quanto aos narradores, também eles atribuem a si mesmos a (im)possível “verdade” desse jogo:

Como dizer de outro modo a verdade, senão negando-a delicadamente? como dizer de outro modo a verdade, sem o perigo de lhe dar a ênfase que a destrói e como dizer a verdade, se temos pena dela? Mais que medo, pena. (251)

²⁹ Veja-se o interessante estudo de van den Heuvel sobre as questões da enunciação (Heuvel, 1985: 9). Aí justamente o autor fala de uma “infra-linguagem” no sentido que aqui referimos.

A literatura segundo Clarice deve ser isso. O lugar da literatura será o lugar das linhas de fuga, da necessária rotação lenta onde se abriga o inesperado. Um lugar frágil e que corre riscos de sobrevivência. Deleuze, em entrevista: “As condições da criação literária, que só se podem desenvolver no inesperado, a rotação lenta e a difusão progressiva são frágeis” (Deleuze, 1990: 175).

No capítulo de *A Maçã no Escuro* que tem vindo a ser seguido, no excuro composto à volta de Vitória e de Martim, ganha especial relevo a matriz da escrita, num curioso jogo da parte do sujeito narrador, que se serve do aproveitamento paródico da “coisa” literária. Na boca da personagem feminina vamos encontrar uma frase como esta: “tudo neste mundo me interessa e eu estudo no livro aberto da vida” (247). Precisamente aquilo que a autora vai recusar ou a que empresta desconfiança (em declarações fora do seu espaço literário) é o mesmo que aqui é insistentemente nomeado; repete Vitória que é “uma espécie de poetisa” (246), uma colecionadora de lugares-comuns, pois não escrevendo, por não ter tempo, coleciona então “pensamentos e provérbios” (*ibid.*). Mas o procedimento paródico não se serve apenas da ironia. Dez páginas mais à frente apresenta-se-nos um relato extremamente pungente que a personagem faz de si mesma: o que nele se impõe, no acaso de uma noite destacada no tempo, é, devido a um simples acaso, a imobilização da mulher no escuro com um livro na mão (*vd.* 256-257).

CAPÍTULO VII

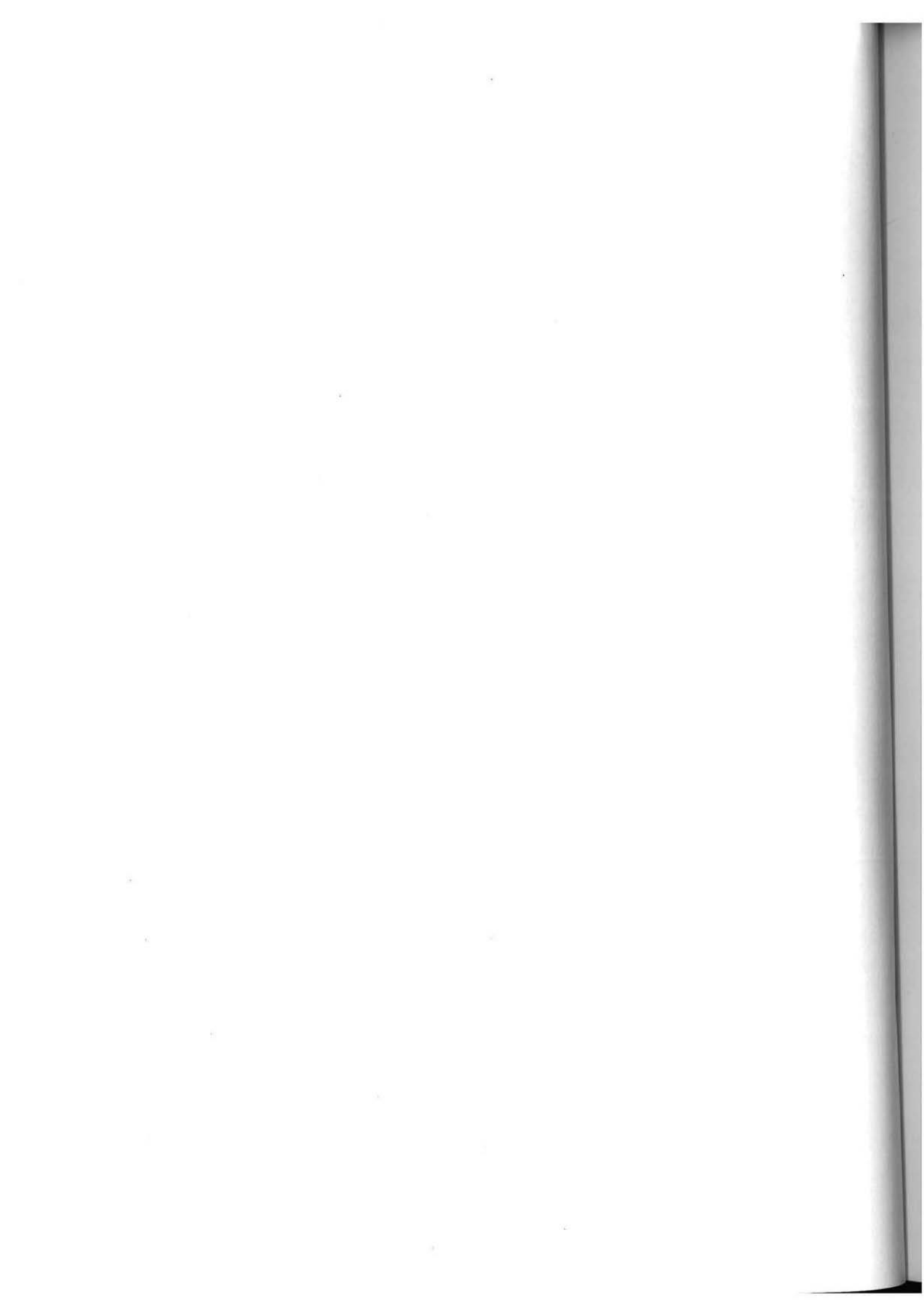
FIGURAS DO EU
(O NOME, A ASSINATURA)

*A decifragem durará cem anos; mil.
florestas e cidades confundidas, nunca
será certo o mapa.
que sonho mais atlético podia
igualar-te em nobreza, ó desejado
futuro de ninguém?
mas não te iludas: o breve e desolado
e errado nome, é toda a tua história.*

ANTÓNIO FRANCO ALEXANDRE

*Cada homem faz o melhor que pode com
a sua máscara. A sua máscara pública,
claro. Porque em nós existe uma máscara
interior que contradiz a exterior. Nada é
verdade.*

LUIGI PIRANDELLO



I

1. Escrita autobiográfica

Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos.

(Um Sopro de Vida)

Em vários momentos e em contextos bastante diferenciados vemos aplicarem-se a leituras de Clarice Lispector, com mais ou menos propriedade, os termos 'autobiografia', 'autobiográfico'. Aproximações algumas vezes claramente impressionistas mas que não deixam de ser sintomáticas de uma realidade intuída que merece ser observada. Pode ver-se, por exemplo, em leituras de extracção biografista o modo como a aura de mistério de um perfil tomado como definidor da personalidade da autora é transferida para a análise das personagens. Trata-se afinal de um argumento utilizado com frequência em relação a muitos autores — o dizer-se que todas as personagens repetem uma mesma face, o que, no torná-las iguais entre si, as iguala a um modelo, a uma figura modelar facilmente assimilável ao seu criador.

Desde as primeiras críticas aos primeiros livros que vinham sendo referidas semelhanças entre as personagens e o retrato da autora. Guilherme Figueiredo fala de uma "autobiografia da alma" a propósito de *O Lustre*, onde, na sua opinião, dizer Virgínia equivale a dizer Clarice Lispector. Reportando-se às protagonistas dos dois primeiros romances, Sérgio Milliet enfatiza a "velada autobiografia" que não teria sido prejudicada pela riqueza estilística da escritora (*cf.* Sá, 1979: 27). Esta vai ser uma tónica do

discurso crítico sobre a obra de Clarice ¹. Mais recentemente continuamos a deparar com leituras que, ao abordarem a homogeneização dos discursos, se referem, quase nos mesmos termos, às questões da identidade. Por exemplo, Alfredo Margarido: “a identificação entre os diferentes narradores que encontramos na sua obra e a biografia da autora é constante, sendo difícil proceder a uma destrição útil ou realmente operatória” (Margarido, 1992: 239). E Antonio Maura, após afirmar que a autora de *Perto do Coração Selvagem* “se multiplica em numerosos auto-retratos ao longo da sua produção narrativa”, chega mesmo a vislumbrar a própria Clarice, em três momentos diferentes da sua vida, nos retratos de três personagens. Assim: “Joana é uma Clarice de dezassete anos, G.H. uma Clarice que se aproxima dos quarenta e Ângela uma Clarice que sabe que vai morrer e se prepara para tal” (Maura, 1995: 57).

Ver-se-á também como a composição do retrato da escritora, em depoimentos de amigos, traz muitas vezes colados ecos, descrições, que reconhecemos nos traços por ela fornecidos para as suas personagens. Antônio Callado, após a morte de Clarice, diz dela que “dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes” (Callado, 1987). Não deixamos de rever nestas palavras o ar perdido de muitos dos seres que lhe povoam a obra. Para se falar de um autor, impõe-se, afinal, o retorno (mais ou menos consciente) às personagens onde ele necessariamente se encontra. Ana do celebrado conto “Amor” talvez seja um dos exemplos mais tocantes. Recordamo-la assim, saindo do eléctrico sem saber mais quem é, sem saber onde está: “desceu com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite” (34).

— *Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. Ai que medo. (PNE)*

Numa das crónicas do *Jornal do Brasil*, depois de assumir que está sendo demasiado pessoal, Clarice Lispector declara o propósito de nunca

¹ No meio do percurso literário, em 1960, a propósito do livro *Laços de Família*, afirma Assis Brasil: “Fazendo o ‘rodízio’ dos pronomes (eu-ele), Clarice Lispector, em alguns de seus trabalhos, consegue dirigir seus personagens e identificar-se com eles, sem necessitar da velha narrativa memorialística na primeira pessoa, em que, muitas vezes, autor e personagem são retratados uniformemente” (“A volta de Clarice Lispector contista”, *Tribuna da Imprensa*, 20-21 de Agosto de 1960).

vir a publicar uma autobiografia. A crónica é datada de 5 de Junho de 1971 e intitula-se "Viajando por mar"²:

um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: "Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?" Ele me disse: "É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal." Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia.

Mais de uma vez insiste no facto de não escrever catarticamente. Na entrevista ao *Museu da Imagem e do Som* diz que, quando escreveu *A Paixão segundo G.H.*, estava na pior das situações, tanto do ponto de vista sentimental como familiar e profissional, e que, no entanto, o livro nada disso reflecte. Dá, por essa altura, mais ou menos a mesma resposta a um jornal de S. Paulo: "não escrevo como catarse, para desabafar, mas encaro a obra em seu valor por si mesma. A prova disto, para mim é este livro escrito numa das fases mais tumultuadas da minha vida e que na minha opinião, não reflecte estes tumultos de minha vida pessoal" (*Folha de São Paulo*, 22 de Outubro de 1976). Se as declarações de certo modo vão corresponder a uma dada realidade, a recusa tão peremptória não pode deixar de interessar pelo lado em que se diz o que não é. Porque se pode falar em uma escrita autobiográfica de Clarice Lispector. Na própria denegação se sustentaria essa prática. No mesmo período em que escreve a crónica acima citada³, a escritora tem em mente a ideia de um livro, o que virá a ser mais tarde *Água Viva*. Num texto que ainda não é o livro, texto muito mais colado a uma realidade referenciável, o dactiloscrito "Objeto Gritante", lemos o seguinte⁴: "Muita coisa não posso contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser «bio»"

² Já em crónica bastante anterior publicada três anos antes ("Ser cronista", 22 de Junho de 1968) a autora expunha a situação argumentando em termos quase idênticos: "Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. [...] E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo".

³ Veja-se ainda uma carta a Olga Borelli que antecede, não por muito tempo, a publicação da citada crónica no *Jornal do Brasil*. A carta, datada de 5 de Abril de 1971, reflecte como essa preocupação era frequente na época; a dada altura, após referir já ter feito "a crónica da praça", Clarice acrescenta: "Preciso, porém, examiná-la melhor. Tenho, Olga, que arranjar outra forma de escrever. Bem perto da verdade, (qual?), mas não pessoal" (carta do arquivo pessoal de Olga Borelli *apud* Gotlib, 1995: 398).

⁴ Esta passagem passará a ser lida da seguinte forma em *Água Viva*: "Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser 'bio'. Escrevo ao correr das palavras" (40).

(fl. 9). Oferecem-se, nas palavras autorais, as premissas para o enquadramento do ponto de vista que adoptaremos; assim, antes de mais, o distanciamento face à acepção corrente de “autobiografia” nos estritos termos em que se toma, como narração da própria vida. Não partilhando o conceito de autobiografia no sentido de representação da história pessoal do autor, tanto mais que a obra de Clarice Lispector, em rigor, não preenche os requisitos dos géneros considerados autobiográficos, deparamos, contudo, frequentemente com reenvios coincidentes com momentos experienciados pelo sujeito empírico. Mas a escrita autobiográfica resultará acima de tudo de uma busca que, não sendo uma projecção da vivência pessoal, estabelece com ela, em permanente jogo de negações e afirmações⁵, um diálogo com vista à construção de um eu que se procura aprofundar no seio da própria emergência da escrita.

Todo o projecto autobiográfico se define pelo olhar retrospectivo a que subjaz um propósito totalizador (e que deverá estar muito marcado nas autobiografias canonicamente consideradas). Este o sentido que vamos encontrar sublinhado nas leituras sistematizadoras do que se pode chamar paradigma historicista dos estudos sobre a autobiografia, e em especial nos trabalhos de Misch, de Gusdorf e de Weintraub. As implicações de uma visão globalizadora têm um vastíssimo alcance. À medida que se define o lugar de um autor, à medida que este se afirma como autor, essa condição leva-o a cuidar do nome. Esse cuidar de si pode ser mais ou menos intencionalmente programado. A concepção de escrita autobiográfica em Clarice aparece como o resultado de um jogo dialéctico entre o sentido da composição (que se pretende fazer crer distraída) e a afirmação da obra como obra em progresso. Assim surge a linha da autoconsciência (camuflada) que pressupõe o gesto de elaboração da imagem própria — a mitologia pessoal — submetendo-se ao sentido forte do fazer-se da obra. É muito interessante observar-se em que medida é que na determinação do desenho do nome se jogam complexos movimentos de tensão em torno da identidade (revelações/ocultações).

Na composição da figura, assinale-se a perseguição de um trajecto no tratamento a que a autora submeteu a produção romanesca, consideran-

⁵ Sobre esse permanente jogo entre negações e afirmações veja-se, por exemplo, quando a autora afirma que nada existe de pessoal, de autobiográfico nos romances mas, por outro lado, vai reivindicar a autenticidade para uma vivência da náusea, distanciando-se assim de qualquer influência de Sartre. Na entrevista que concedeu ao *Museu da Imagem e do Som*, a dada altura Affonso R. de Sant’Anna interroga-a sobre possíveis influências existencialistas quando da elaboração de *A Maçã no Escuro*. Clarice responde: “Não, nenhuma. Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é sentida mesmo, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava quando tinha que beber. Pingavam limão na minha boca. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo, na alma toda. Não é sartreana”.

do-a como produção central. Isso é mais ou menos dito quando, ao contrapor a escrita do conto à do romance, ela fala das possibilidades que o romance oferece para expandir aquilo que o conto não permite. É pois aí, nos romances, que se opera uma deslocação tropológica apoiada num efeito denegatório: pretende-se apagar neles os traços que tornariam reconhecível a marca da esfera biográfica.

Clarice Lispector declara numa entrevista de 1976: “Foi o Hélio Pellegrino quem disse que a preguiça e a impaciência são os maiores defeitos do homem. Eu sou preguiçosa e impaciente. Sou irrequietíssima. Mas fui muito paciente com meus filhos. Sou paciente para escrever e com bichos” (*O Globo*, 24 de Abril de 1976). A amplitude do testemunho é assinalável: implica uma autoavaliação à qual importa prestar atenção. O que existe de retrojecção retratadora tem um contraponto que dá a exacta medida do que deve entender-se como projecto englobante que, no olhar para trás, traça, no balanço que toma, uma projecção fundamental. Vejamos, a partir destas declarações, alguns exemplos centrados em zonas intensivas da escrita autobiográfica de Clarice Lispector. Observe-se como é a partir da própria enunciação que vemos adquirirem existência o animal ou a instância materna, e como tudo se subsume na pulsão da escrita — aí mesmo onde o cuidar de si nasce com a própria obra fazendo-se. É muito curioso observar-se, no depoimento acima transcrito, como aquilo que a autora põe na voz de um seu amigo, o psicanalista Hélio Pellegrino, fazendo ecoar uma das conhecidas máximas de Franz Kafka, foi um dos pensamentos do início da vida literária da escritora Clarice Lispector. Todavia, a vida é por demais extensa, e mesmo quando uma frase é destacada e pendurada na parede a máquina do esquecimento trabalha por nós. Mais tarde aparecerá o *solícito biógrafo* ou o estudioso (devotado) que se encarregará de ordenar e, quem sabe, ficcionalizar o que na parede há muito passou a ser um branco — superfície com marca, tinta a descolar-se ou simplesmente ruína — confundindo-se com as ruínas da memória. É numa carta às irmãs (dos primeiros tempos de Berna, datada de 8 de Maio de 1946) que se lê a citação de Kafka que já havia sido inteiramente de Clarice, antes de lhe ser oferecida pelo amigo:

Minha impressão é a de que eu trabalho no vazio, e para não cair eu me agarro num pensamento e para não cair desse novo pensamento eu me agarro em outro. É essa a minha vida mental. Na parede de meu quarto pendurei várias frases. Uma delas é assim, dita por Kafka: “Há dois pecados capitais humanos donde decorrem todos os outros: a impaciência e a preguiça. Por causa da impaciência, os homens foram expulsos do paraíso. Por causa da preguiça, eles não voltam. Talvez haja apenas um pecado capital: a impaciência. Por causa da impaciência, eles foram expulsos do paraíso, por causa da impaciência eles não voltam”. (in Borelli, 1981: 116)

2. Devir-animal

No que toca à presença animal nesta escrita, tal como no que se refere a outras presenças decisivas, não se trata tanto de recuperar pedaços de vida que passam para a obra como momentos de passado marcantes, mas mostrar que esses dados transvazam para a literatura sob uma forma própria de textualidade — como o próprio texto devindo animal; assim se há-de ler o lado animal da escrita. O animal é, na verdade, como já se viu, um dos mais óbvios e indispensáveis signos numa caracterização essencial da obra lispectoriana, cuja fundamentação originária se pode encontrar no ovo e na galinha (figuras fundadoras). Fale-se da truculência do texto, do modo como se traz o animal ao texto... Veja-se a presença do cão e, através dela, uma das formas de perceber a dicção autobiográfica da escrita clariciana.

Relembremos como o cão Ulisses, que tem existência empírica, vai dar entrada na obra (*cf.* capítulo IV — “Dos animais”) no quadro de uma relação mitificada; a autora proclama repetidas vezes alguns dos traços mitificadores, como se pode ver numa entrevista concedida a um jornal de Montevideo em 1977: “Eu não o eduquei assim. No entanto, come cigarros, toma coca-cola, whisky, café. Creio que ele me quer imitar em tudo. Um dia destes vou encontrá-lo no meu escritório, escrevendo” (“La leyenda Clarice Lispector”, *El Dia*, 15 de Janeiro de 1977).

Ulisses vai ser o narrador de um livro para crianças (*Quase de Verdade*), vamos vê-lo referido num conto de *Onde estivestes de noite* (“A partida do trem”), no inclassificável texto “Brasília” ou, com maior destaque, sendo objecto de maior atenção, no livro *Um sopro de vida*. Em *Quase de Verdade*⁶, o cão como que aparece com o pretexto para introduzir a história que ele presenciou (função testemunhal), que é uma história de galinhas e galos e ovos e pintos: “Era uma vez... Era uma vez: eu!”. Tal como acontece com os seus outros textos para crianças, também aqui se apresentam algumas linhas que podem convocar um dos mais fortes identificadores do sentido tradicional de “escrita autobiográfica”. Reportamo-nos, em concreto, à presença do nome da autora no interior da história — uma personagem referida no discurso de Ulisses que se chama Clarice:

Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela — que entende o significado de meus latidos — escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o

⁶ Note-se como neste texto, na dedicatória, ao colocar-se a questão da verosimilhança que o título tematiza, se assinala a existência empírica do cão. Aí se lê: “A Patrícia Nogueira Leite (Patinha) // E ao meu cachorro chamado Ulisses”.

quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa.

Temos, assim, dois planos na mais visível entrada em cena de Ulisses: um plano que se cola a um referente marcado por aquilo a que se poderia chamar o “grau absoluto” da veracidade, onde os nomes pretendem assegurar uma verdade referencial, e outro plano que deixa ver um processo simples de transferência no domínio retórico — o cão mantém o nome que o identifica no mundo empírico e passa a pertencer a personagens criadas dentro do universo ficcional.

A extraordinária ressonância que Ulisses ganha em *Um Sopro de Vida* tem a ver, antes de mais, com o facto de ele aí surgir numa longa sequência no interior de uma fala da personagem feminina (Ângela), fala que será intercalada por comentários da personagem “Autor” também sobre o animal. É interessante verificar-se que num texto manuscrito se encontra um desses fragmentos encimado por uma dedicatória — “Para Ulisses”:

Oh doce mistério animal. Oh alegria mansa. Que fascínio. Mas que fascínio tremendo é esse desafio da besta! Oh doce martírio de não saber falar e sim apenas latir. Você é quem me pergunta se é doce morrer. Eu também não sei se é doce morrer. Até agora só conheço a morte do sono. Vivo me matando todas as noites. (SV, 63)

A dedicatória vem justamente sublinhar a ligação do autor empírico à presença do animal, que no livro póstumo, aparece associado à sua personagem principal. Contudo, mais do que isso contribui para que o excerto possa restituir a figura do animal a uma centralidade que a inserção no corpo do texto tende a apagar; para essa restituição contribuem os traços retórico-estilísticos que são os motores de uma destacabilidade formal. Com efeito, o fragmento funciona como uma espécie de ditirambo, pequeno poema de louvor a Ulisses. Podem assinalar-se nele notórias marcas do discurso lírico: o tom exclamativo, as repetições dos mesmos vocábulos ou de vocábulos do mesmo campo semântico em zonas muito próximas, a afirmação de uma emotividade transbordante.

Se a presença dos animais sempre foi muito importante em termos biográficos, a sua comparência na obra de Clarice com os nomes que recebem no mundo empírico vai acontecer apenas na fase final (a hora de todas as explicitações). Convém relembrar, a propósito destas presenças, uma carta (datada de Berna, 5 de Maio de 1946) onde podem ser lidas frases iluminadoras sobre a existência de um cão que teve de ser abandonado:

Até Dilermando ficou em Nápoles, haveria enormes dificuldades de transporte para o coitadinho. Não posso ver um cão na rua, nem gosto de olhar. Você não sabe que revelação foi para mim ter um cão, ver e sentir a matéria de que é

feito um cão. É a coisa mais doce que já vi, e cão é de uma paciência para com a natureza impotente dele e para com a natureza incompreensível dos outros... E com os pequenos meios que ele tem, com uma burrice cheia de doçura, ele arranja modo de compreender a gente de um modo direto. Sobretudo Dilermando era uma coisa minha que eu não tinha que repartir com ninguém. (in Borelli, 1981: 112-113)

Uma semana depois, noutra carta às irmãs (12 de Maio), ao falar da adaptação à cidade suíça, torna a tocar no assunto do cão abandonado: "Só não tenho um cachorro aqui porque nunca mais terei cachorro, para não ter que abandonar depois". Deixa-se adivinhar, nestas palavras, a importância extraordinária do acontecimento no universo da escritora; primeiro que tudo, revela-se fácil a associação do acontecido a um texto (o conto "O crime") que alguns meses depois sai no jornal brasileiro *Letras e Artes* (25 de Agosto de 1946). A tentativa de recuperação da perda (e consequente remissão da culpa) começa por se fazer pela via literária: "Anos depois entendi que o conto simplesmente não fora escrito. Então escrevi-o. Permanece no entanto a impressão de que continua não escrito" (*PNE*, 102). A "impressão" a que a autora alude é claramente o sentimento da culpa não resolvida, motor que activará a compulsão em torno da escrita sobre o animal. As consequências conduzem ao aparecimento de Ulisses, que vem povoar os textos da última fase. Vemos as vidas, que se transformaram em textos, imporem-se às existências (às vidas) fora do texto até que estas de novo devêm escrita.

A existência de Ulisses (um cão procurado) tenta recuperar a perda de um cão "aparecido", dulcificando a culpabilização pelo seu abandono. O encontro com Dilermando é da ordem das epifanias; ainda que adquirido, a sua compra a "uma mulher do povo no meio do burburinho de uma rua de Nápoles" aparece envolvida num clima aurático: "porque senti que ele nascera para ser meu, o que ele também sentiu em alegria enorme, imediatamente me seguindo já sem saudade da ex-dona, sem sequer olhar para trás, abanando o rabo e me lambendo" (*DM*, 518). O cão napolitano reaparecerá, à luz do tempo, numa crónica rememoradora, investido de uma mais-valia simbólica absoluta: "Nenhum ser humano me deu jamais a sensação de ser tão totalmente amada como fui amada sem restrições por esse cão" (*id.*, 519). Ulisses vai repetir em quase tudo de essencial o que era também essencial em Dilermando. Quanto à fisionomia o napolitano "tinha cara de mulato-malandro brasileiro" (*ibid.*), Ulisses "parece um mulatinho" (*PNE*, 82); quanto à raça, ou na falta dela, Dilermando era um "cachorro vira-lata" (*DM*, 518), Ulisses "era uma mistura de bassê, de pelo curto, marron-claro com manchas mais escuras, e vira-lata" (Borelli, 1981: 97). Refira-se, por fim, o modo como ambos vão desempenhar uma função totalizadora onde se cumpre o lugar da entrega vigilante. Sobre Dilermando diz Clarice: "sua sensibilidade estava de tal modo ligada à minha que ele pres-

sentia e sentia minhas dificuldades" (DM, 519); Dilermando é a figura da "esfinge" ao lado da escritora quando esta trabalha (*ibid.*). Ulisses aparece igualmente dedicado, a seus pés (*cf.* Borelli, 1981: 29, 95). No entanto, em relação a Ulisses há um dado que vem enfatizar o seu papel de substituto: é a pose maternal por parte das personagens que com ele lidam, em concreto, Ângela, o mais explícito duplo de Clarice.

O encontro com Ulisses já comporta algo de ficcional (a sua existência empírica é uma presença afectada por uma anterioridade condicionadora) que a própria situação de *transfert* potencia. Ele surge inconscientemente para repor a falha mas, como a perda se transformou em literatura (ficção), impõe-se um texto de louvor (o encómio que Olga Borelli integrará em *Um Sopro de Vida*). Dois textos (a elegia e o ditirambo) ocupam, assim, uma posição simétrica no início e no fim da produção literária da escritora: o conto "O crime" (ampliado em "O crime do professor de matemática", LF) e o pequeno texto "Para Ulisses" (expandido numa sequência de *Um Sopro de Vida*). Contudo, mesmo este texto do louvor surge, segundo a lógica que se tem procurado desvendar, para suprimir a perda inicial. Ulisses como que entra pela porta da frente (escancaradamente), mas ele já é quase só linguagem; Dilermando precisa de um duplo, e a sua concretização máxima é um conto sobre as perdas e os duplos. "O crime" parece mesmo ter sido escrito para Dilermando como um *requiem*: "Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa. Possuíste um homem tão poderoso que te abandonou. Com uma desculpa que todos aprovaram — porque como poderia eu fazer uma viagem tão longa com bagagem e família, e ainda um cão".

"O crime do professor de matemática" dá a ver um exemplo de reescrita onde actua a modalidade analítica ("Anos depois entendi que o conto simplesmente não fora escrito"). Aqui, mais do que em qualquer dos outros casos de retoma de textos anteriores, procede-se, com efeito, a uma quase refundição do conto, sobretudo como alargamento, pois a tensão nuclear, própria do subgénero, já existia na versão de 46. Não cabendo neste espaço uma comparação exaustiva entre os contos, lembre-se que o primeiro, mais compacto, apresenta dois grandes blocos (parágrafos) seguidos de um mais pequeno a funcionar como conclusão. No texto "O crime", o segundo parágrafo começa com esta frase: "Sim, fizera tudo. Seu crime fora punido e ele estava livre". Na versão de *Laços de Família* depara-se com um trabalho semelhante àquele que irá ocorrer com a 2.^a edição de *A Cidade Sitiada*: o texto é sujeito a muitas subdivisões no que toca aos parágrafos que o constituem. A frase acima citada no texto de 1960 aparece no final de um curto parágrafo, ao invés do que acontecia anteriormente. Porém, o que interessa acima de tudo sublinhar é o facto de ser justamente a partir daqui que a 2.^a versão se alarga relativamente ao que estava no primeiro texto. E é a

partir daqui que vamos deparar com o predomínio do monólogo interior, uma espécie de acto de contrição.

Assinale-se o processo das duplicações que se sucedem (num esquema similar ao da *mise en abyme*): o incompleto “trabalho de expiação” vai suscitar a retoma de um esquema que é regido pelo modelo da ficcionalidade, mesmo quando se situa no mundo empírico. A vida pretende recriar uma vida anterior que se entrelaça inevitavelmente com a ficção. Como tem vindo a ser relevado no domínio dos estudos de teoria literária, a propósito da ficcionalidade e dos mundos possíveis, “não existe um único mundo subjacente; pelo contrário, nós criamos novos mundos a partir do antigo e todos existem ao mesmo tempo num processo que Goodman descreve como ‘facto de ficção’. As ficções, por conseguinte, não são o lado irreal da realidade, não são somente o oposto da realidade, aquilo que o nosso ‘conhecimento tácito’ habitualmente faz com que elas sejam. Elas são, antes, condições que possibilitam a produção de mundos cuja realidade não pode ser colocada em dúvida” (Iser, 1990: 940). O nosso modo de conceber a “realidade” encontra, afinal, um espelhamento revelador na tentativa de compreensão do funcionamento dos mundos ficcionais que acabam por interferir na realidade. Como vai interrogar Paul de Man, na perspetivação do funcionamento da escrita autobiográfica o caminho a seguir não parece ser o habitual em que o referente determina a figura. A ilusão de referência não será antes “uma correlação de estrutura de figura, o que quer dizer não simplesmente e claramente um referente em absoluto, mas algo mais aparentado com uma ficção, a qual, então, de qualquer maneira, por si só, adquire um grau de produtividade referencial?” (Man, 1984: 69).

A partir do momento em que a experiência é verbalizada, em que o cão é enunciado, essa experiência passa a adquirir um potencial ficcional. Isso começa por se verificar em relação a Dilermando em relatos mais colados à veracidade dos factos (à tónica da sinceridade), fautores de verdade (as cartas, as crónicas). Ulisses já é quase só linguagem: mal acaba de pegar nele, tendo-o visto na loja, segundo a lenda (relato de Borelli), logo lhe atribui esse nome; o jogo com o nome do livro do escritor irlandês não pode deixar de ecoar (veja-se a propósito a passagem da sequência de *Um Sopro de Vida*, transcrita no capítulo IV – “Dos animais”, sobre a linguagem do cão Ulisses). Um hábito de jogo na nomeação aponta, na pulverização dos nomes (“Vicissitude”, “Pitulcha”, “Pornósio”, cf. Borelli, 1981: 97), para a confirmação desse devir-linguagem em que Ulisses se transforma. A escrita do nome de Ulisses vem acompanhada do reconhecimento da ficção que nele se contém, e isso será corroborado pelos traços que para a sua descrição se acumulam em vários lugares.

Convém lembrar aqui a atrás referida pose maternal face ao animal. Em *Um Sopro de Vida* ver-se-á como é através dela que se propicia o intercâmbio (transposição) de “lugares” de um lado para o outro (do homem

para o animal e vice-versa) até se atingir um estado fusional — a celebração do devir (“formamos um só todo orgânico”) que, como é hábito nesta obra, se realiza plenamente no quadro de uma amplificação/comunhão cósmica: “sou lua e sou os ventos da noite” (SV, 63). A intervenção da personagem “Autor” vem aprofundar a questão do devir humano do animal e do devir animal do humano. A indecidibilidade (ser o animal do humano ou o humano do animal) conduz ao incessante processo de devir em que assenta a escrita de Lispector. A procura desses entrelaçamentos encontra um alto grau de representatividade na passagem do conto “A partida do trem” que foi citada no capítulo IV – “Dos animais”.

3. Devir-mãe

Ângela estava amando a velha que era nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente mas com vida servia. Mesmo paralítica.

(Onde Estivestes de Noite)

Como sempre, a dificuldade maior era a da espera. (Estou sentindo uma coisa estranha, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher). A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá à luz.

(A Descoberta do Mundo)

Em relação às protagonistas dos romances de Clarice Lispector deparamos com a ausência da figura materna. Joana, Virgínia, Lucrecia, Vitória, Ermelinda, G.H., Lóri, Macabéa — todas elas mais não são do que filhas e, de alguma maneira, todas elas órfãs de um qualquer sentir materno. Existirá com certeza um desejo de fuga às identificações fáceis: “Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei” (DM, 97).

É num espaço lateral face aos romances que se pode encontrar uma afirmação do lugar materno. Considerem-se aí alguns momentos de explicitação. Como objectos mais directos que decorrem de uma situação contextual onde se implica essa figura, surgem os livros para crianças. Para além desta manifestação, há uma singular conformação textual que parece claramente resultar de uma directa interferência da condição do sujeito empírico Clarice Lispector: os diálogos entre um filho e uma mãe que aparecem no

livro *Para não Esquecer*. O mais extenso desses textos intitula-se “Come, meu filho” e merece uma particular atenção, primeiro que tudo pelo facto de revelar o envolvimento dos filhos-crianças no processo de produção textual da autora. De um modo similar ao que se assinalou no capítulo anterior, veja-se um interessante exemplo de grande proximidade entre estes “diálogos” e as anotações da escritora num caderninho (Arquivo de Clarice Lispector, FCRB) que remonta ao período em que viveu nos Estados Unidos:

Pedro:

— *The “word” is ex-possible!*

— *Ex-possible?*

— *Yes! I like better to say than impossible! The word “word” is expossible because it means word.*

A autora parece ter concedido grande importância ao texto “Come, meu filho”, uma vez que vai ser seleccioná-lo para uma antologia de contos e textos curtos publicada em 1973, com o nome *A Imitação da Rosa*. Desse texto retire-se uma passagem que, reflectindo o fascínio fantasioso do primeiro encontro e do primeiro jogo da criança com as ligações entre as palavras e as coisas, está próxima da acima citada:

— [...] *Pepino não parece inreal?*

— *Irreal.*

— *Por que você não acha?*

— *Se diz assim.*

— *Não, por que é que você achou que pepino parece inreal? Eu também.*

A gente olha e vê um pouco do outro lado, é cheio de desenho bem igual, é frio na boca, faz barulho de um pouco de vidro quando se mastiga. Você não acha que pepino parece inventado? (105)

Neste texto encontra-se ainda um recurso que, como se viu relativamente à presença de Ulisses, se tornará habitual em textos da última fase, mas que na época (o livro onde o texto surge foi publicado em 1964) constitui claramente uma novidade: a incorporação no texto ficcional de nomes de pessoas e animais tal como eles existem no mundo empírico.

Quanto aos livros para crianças, existem aqueles que resultam de uma motivação no plano extratextual por parte do sujeito empírico. É o caso dos livros que Clarice redigiu para os seus filhos (cf. *O Mistério do Coelho Pensante*⁷). Mas também se podem encontrar textos que fazem emergir o devir-

⁷ Em nota introdutória a *O Mistério do Coelho Pensante*, Clarice fala do “pedido-ordem” de seu filho Paulo que teria estado na origem da escrita do livro: “Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. ‘O Mistério do Coelho Pensante’ é também

-materno não referente a uma concreta vinculação extratextual (*A vida íntima de Laura* e *Quase de Verdade*). Refira-se ainda outro livro infantil de Clarice Lispector, o pequeno volume que recebe um estranho título: *A mulher que matou os peixes*. Aqui a “mulher”, personagem e narradora, associa-se igualmente à contingência referencial da mãe que pode ser identificada e situada fora do texto. Este pequeno livro merece uma particular alusão pelo facto de apresentar um texto acentuadamente desculpabilizador: é esse o seu móbil e nessa razão se centra o seu conteúdo; o descuido da mãe foi a causa da morte dos peixes e é em função dos filhos que a desculpa se formula. Pode ver-se como claramente se descortina um dos traços definidores da escrita autobiográfica, aquele que radica nos princípios instaurados pela civilização cristã, a tradição da confissão, que no âmbito da escrita autobiográfica tem como modelo *As Confissões* de Santo Agostinho. Georges Gusdorf viu muito bem no seu texto “Condições e limites da autobiografia” como o livro de Santo Agostinho procede de “um balanço de contas com toda a humildade” diante de Deus, mas como, por outro lado, esse prestar contas é apresentado “com toda a retórica” (Gusdorf, 1991b: 11).

Da parte do leitor impõe-se um movimento dialéctico que possibilita sustentar a leitura autobiográfica, ao permitir negar qualquer vinculação estritamente biografista derivacional relativamente à mãe que está fora do texto, e, ao mesmo tempo, transformar a implicação do biografema num impulso textualista intensivo — aquilo a que, numa perspectiva deleuziana, se chama devir. Não se trata de qualquer sorte de recuperação de ecos fantasmáticos, com contornos expressivos de impressão psicanalítica — o que, na verdade, não deixa de estar pressuposto — mas, sobretudo, da captação de uma intensidade particularmente poderosa capaz de produzir efeitos no plano textual.

Um pequeno texto que inicialmente figurava em *A Legião Estrangeira* com o título “A vingança” foi retirado das versões definitivas deste livro de contos para surgir em *Felicidade Clandestina* com um título mais insinuante: “Perdoando Deus”. O sentir fruidamente a bondade do mundo, em aparente distração, leva à apropriação de um sentimento “superior”: o tornar-se mãe desse mundo. É a partir daquilo que está entre o seu ser e o ser potencial da “maternalidade” (o ser mãe dos outros) que se gera esse

minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais”. O nome do filho para quem a história foi escrita surge como narratário, na interpelação que na própria história lhe é feita: “Pois olhe, Paulo, você não pode imaginar o que aconteceu com aquele coelho”. Também o nome da autora ocorre no interior do livro, como acontece, aliás, com outros textos que Clarice escreveu para crianças.

estado: o devir-mãe. Um bloco de intensidades subsume tudo o que foi apropriado pelo referido modo. Não há um limite. Assim aparece a sensação de infinito resultante da generosidade por via da experiência que reivindica para sua denominação as categorias da maternidade levadas ao extremo de um possível — o mundo. Exprime-se a figura da inclusão absoluta nessa forma de retórica amplificadora. Nada se exclui no movimento de atracção infinita que se contém na expressão do carinho por Deus:

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. Soube também que se tudo isso "fosse mesmo" ô que eu sentia — e não possivelmente um equívoco de sentimento — que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo. Ser-lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho. O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre. (FC, 48)

É o olhar distraidamente que conduz à apropriação do extraordinário sentir materno. O quadro apresenta a passante numa situação que encaixa no âmbito das manifestações epifânicas do universo clariciano, primeiro no próprio estado de graça em que se vivencia o sentimento extraordinário expandido num estado/devir que congloba a bondade, a dádiva, o carinho... Depois, na pequena narrativa como que se verifica uma reduplicação no facto epifanicamente desencadeador de reacção contrária: o aparecimento do inesperado, o imprevisto rato, uma forma de violência; é pela negativa que se manifesta o modo revelador. Pela forma mais abjecta, a vida é dada a conhecer: ela é, também, uma agressão. Mais uma vez só a distração salva (recorde-se a propósito desta atitude, necessária para o enfrentamento do *vasto mundo*, um pequeno texto em *Para não Esquecer* cujo título é paradigmático: "Por não estarem distraídos").

A retórica da amplificação, patente no exemplo acima apresentado, configura-se, em contraponto dialéctico com a redução, como um dos mecanismos mais perceptíveis numa sistematização do funcionamento da escrita de Lispector; isto tanto nas articulações da sintaxe narrativa (como se pôde verificar no capítulo VI - "O texto exposto"), como nos procedimentos semântico-pragmáticos. Assinale-se o impacto que adquire a referência ao "mundo" e lembre-se a impressiva marca dessa presença em *Água Viva*. Neste livro depara-se com uma explicitação tão directa como até aqui nunca havia acontecido, embora a situação que coloca face a face um eu com o

“mundo” se apresente como o prolongamento e síntese de um quadro conceptual e imagético igualmente existente nos romances que imediatamente antecedem o volume saído em 1973.

Em *A Paixão segundo G.H.* prevalece um horizonte conceptual em torno de uma proposição nuclear: o desejo de ser o mundo (“O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo”, 95; “Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de ‘eu’ que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria”, 126).

No romance de 1969, se bem que comece por se dizer da personagem Lóri que “ela era o mundo” (43), toda a história se gera a partir de uma busca, que é, aliás, claramente enfatizada: “E Lóri continuou na sua busca do mundo” (136). Contudo o mais importante é sublinhar-se como essas interrogações estão imbricadas num processo de representação da natureza de que ressalta a força das imagens: no mesmo plano da interrogação parece estar a descrição ou “pintura” do mundo (*vd.* o exemplo em que se fala em *afogues o mundo* através da compra para todos os alunos de “guarda-chuvas vermelhos e meias de lã vermelha”, 111).

Na referida síntese operada em *Água Viva* ganha espessura sobretudo o jogo enunciativo. Tratando-se de um texto onde tem grande peso o lugar das sequências textuais (mesmo quando estas se entrelaçam e se tornam menos visíveis), atente-se na ordem de apresentação dos enunciados que põem em confronto o sujeito da enunciação e o “mundo”. O que no início do livro começa por ser um olhar sobre si mesmo como se fosse um olhar de fora (“meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo”, 17) depressa passará a ser uma identificação maximizada (“eu sou o mundo”) e reiterada no corpo textual. Depois de uma dessas afirmações pode ler-se o seguinte: “O mundo: um emaranhado de fios telegráficos em eriçamento” (28). A impossibilidade contida na identificação (eu = mundo) como que se dissolve numa *realidade emaranhada* em que muitas vezes, sem querer, se perdem as coordenadas. Talvez se possa interpretar em função desse infinito cruzar de fios a existência de algumas repetições (com variações quase imperceptíveis), entendidas como a manifestação do emaranhado discursivo em que se vê envolvido o sujeito enunciator:

Eu me ultrapasso abdicando de mim e então eu sou o mundo: eu mesma de súbito com voz única. (28)

Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única. (53)

Voltando à ideia da linha sequencial: numa posição central, dentro deste bloco que coloca o “eu” diante do “mundo”, encontra-se uma passagem (também central em relação ao livro, e já tratada no capítulo 3) onde se

figura o nascimento da escrita. A dada altura, lê-se: «“Eu sou” é o mundo» (42). Antes, podia ler-se “Ouço o ribombo do tempo. É o mundo surdamente se formando” (*ibid.*); e, mais à frente, entre frases igualmente muito curtas, o texto prossegue: “O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo” (*ibid.*). A formação do mundo é claramente, e isso enfatiza-se nos exemplos, uma construção retórica, como o é a afirmação do eu nesse mundo instituído na/pela linguagem.

O princípio da coerência sustentado pela reiteração de sequências que são decisivas no processo de organização textual deste livro leva-nos a destacar um bloco que expande aquele que acabou de ser apresentado. Num recurso habitual neste entrelaçamento de fios discursivos, começa por deparar-se com aquilo que poderá ser lido como um anúncio, quando no interior de um fragmento a voz narradora confessa que não pode “mais carregar as dores do mundo” (58). A instituição da realidade a partir do texto não implica uma representação autotélica do mundo. E pode observar-se como se complexifica essa representação no bloco em que se reitera semanticamente um tópico: cuidar do mundo. Textualmente a ideia repete-se na expressão “tomar conta do mundo”, que é formulada na primeira pessoa. Atente-se na trajetória que esses reenvios deixam entrever:

Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. (65)

Antes de dormir tomo conta do mundo. (66)

*Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida. (*ibid.*)*

Fala-se dos efeitos que decorrem do gesto titânico e das causas que o motivaram, mas também vão encontrar-se outras especificações, como a vertente interventiva (“Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo”; “tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima”), e que deixam adivinhar determinadas vias de renovação a serem observadas no romance seguinte (*A Hora da Estrela*).

O sentimento de culpa patente na obra lispectoriana decorre da essencial tensão dialéctica entre a amplidão a que o eu aspira (subsumida sob a figura da maternidade) e o lugar do mínimo a que se vê entregue. Há um efeito de responsabilização (a incumbência) que traz simultaneamente com ele a culpabilização pela dificuldade que comporta (“Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente”, AV, 77).

Lê-se numa crónica:

Cada ser humano recebe a anunciação: e, grávido de alma, leva a mão à garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anunciação de que há uma missão a cumprir.

A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro.

A coluna de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* do dia 21 de Dezembro de 1968 (como virá a acontecer em outros momentos — como é o caso da crónica de 24 de Dezembro de 71) dá conta de uma adequação ao calendário, procedimento frequente nestes espaços (de crónica), assim como nos diários. O fragmento acima apresentado insere-se numa espécie de políptico (textos-quadro) em torno do tema que o calendário suscitou (há dois textos maiores a abrir e fechar a sequência — “Anunciação” e “Meu Natal” — e a enquadrar outros três fragmentos (“A virgem em todas as mulheres”, “Ele seria alegre”, “A humildade de São José”). A temática religiosa faz sobressair a figuração maternal inscrita no horizonte da tradição cristã: o percurso do eu no mundo tem que assumir o peso da dor, a responsabilização pelo ser gerado assinala uma forma de culpa que fica inscrita em cada mãe:

Toda mulher, ao saber que está grávida, leva a mão à garganta: ela sabe que dará à luz um ser que seguirá forçosamente o caminho de Cristo, caindo na sua via muitas vezes sob o peso da cruz. Não há como escapar.

Esta crónica parte da referência a um quadro que a autora possui e que representa uma “Anunciação”. Noutra figuração fundamental da maternidade que foi registada pela iconografia cristã, a *Pietà*, ecoa intensamente a mensagem sublinhada no fragmento acima transcrito. Ora, num romance de Clarice Lispector vai surgir bastante bem delineado esse quadro e uma reflexão em torno dele:

Lóri só tinha um medo: de que Ulisses, o grande Ulisses cuja cabeça ela segurava, a decepcionasse. Como seu pai que a sobrecarregara de contraditórios: ele a transformara, ela, sua filha, em sua protetora. E ela, na infância, não pudera olhar sequer para o pai quando este tinha uma alegria, porque ele, o forte, o sábio, nas alegrias ficava inteiramente inocente e tão desarmado. Oh Deus, o pai se esquecia por uns momentos que era mortal. E obrigava ela, uma menina, a arcar com o peso da responsabilidade de saber que os nossos prazeres mais ingênuos e mais animais também morriam. Nesses instantes em que ele esquecia que ia morrer, ele a transformava menina em Pietà, a mãe dos homens. (UALP, 161-162)

Não se observando a maternidade biológica nas protagonistas dos romances pode ver-se, no entanto, que em alguns casos, como aqui acontece, se opera uma deslocação, um processo de transferência que traduz um impulso legível em todas as suas implicações, que desembocam num efeito

retórico (tropológico) fundamental (um gesto que reflecte outro): ser mãe do mundo, mãe dos homens, como se é mãe dos textos.

Leia-se a seguinte passagem no livro de contos *A Via Crucis do Corpo*:

Fiquei fumando. Meu cachorro no escuro me olhava. Isso foi ontem, sábado. Hoje é domingo, 12 de maio, Dia das Mães. Como é que posso ser mãe para este homem? pergunto-me e não há resposta. (57)

O livro situa-se nesse espaço lateral (relativamente aos romances) em que emergem algumas notações explícitas da esfera biográfica. O fragmento citado pertence a um texto intitulado "O homem que apareceu", onde se apresenta uma situação enunciativa semelhante à que ocorria no conto "A legião estrangeira": há uma mulher que escreve e ao seu lado vão acontecendo coisas. A narradora interrompe e prossegue a incumbência. Rastreiem-se algumas das notas biográficas: a referência à escritora e à literatura por parte do *homem que aparece* ("Aqui só é superior a mim essa mulher porque ela escreve e eu não", 51; "Você jura que a literatura não importa? / — Juro", 53); a referência ao cachorro que habita na casa ("Entrou e foi logo brincando com o meu cachorro, dizendo que só os bichos o entendiam", 53); indicações sobre um perfil de estranheza ("— Você é uma mulher estranha./ — Não sou não, respondi, sou muito simples, nada sofisticada", 54); e outros indicadores facilmente compagináveis com o percurso biográfico da escritora, como o reenvio para um livro de literatura infantil ("Vou lhe dar um livro de história infantil que eu uma vez escrevi para os meus filhos. Leia alto para o seu", 56), o hábito de beber coca-cola, o silêncio, o escuro, o cigarro, o soporífero ("tomei um remédio para dormir — e me sentei na sala escura fumando um cigarro", 56-57).

O círculo fecha-se com a passagem que aqui começou por ser destacada, em que se reenvia para o prólogo. Poder-se-á considerar este livro como um inconsequente ponto de inflexão na trajetória? O que representa ele? A relevância que se pretende dar à instância antetextual a que se atribui o nome de "Explicação" é sublinhada pela retoma dentro do texto de tópicos nela expostos. O livro é apresentado, primeiro como um exercício de escrita, depois como uma tarefa desculpabilizadora. A prefacial correcção desculpabilizante ("Se há indecências nas histórias a culpa não é minha") surge sob o signo do horizonte materno, e o dia de domingo (signo sacralizador) é uma espécie de passe para a expiação. Foi num domingo, significativamente o Dia das mães, que foi redigida a maioria dos contos; diz-se ainda que as histórias, solicitadas numa sexta-feira, foram concluídas num domingo. O prefácio é apresentado como tendo sido redigido nesse domingo, Dia das mães. Num *p.s.*, recurso que se apresenta como tendo sido escrito no dia seguinte, surge uma ambivalente alusão ao "domingo maldito". Sobre as ambivalências, ou melhor, as tensões que subjazem à escrita e à apresentação deste livro diz

acertadamente Ivo Lucchesi: “ironicamente resguarda-se a escritora, ciente de que se lança a um projecto de desmascaramento da libido inibida pela culpa originada da moral judaico-cristã a que também ela, autora, como ser cultural, pertence” (Lucchesi, 1991: 5).

O enraizamento da culpa assume um peso de tal ordem que esta se projecta expansivamente em todo o viver; o tom confessional da crónica assinala-o com muita clareza:

Ah quisera eu ser dos que entram numa igreja, aceitam a penitência e saem mais livres. Mas não sou dos que se libertam. A culpa em mim é algo tão vasto e tão enraizado que o melhor ainda é aprender a viver com ela, mesmo que tire o sabor do menor alimento: tudo sabe mesmo de longe a cinzas. (Jornal do Brasil, 28 de Junho de 1969)

Não entrando no terreno da “psicobiografia” que perspectiva o alargamento das “repercussões do trauma infantil” a certas zonas da obra (cf. Fernandez, 1992: 40), atente-se numa cena nuclear que fantasmaticamente emerge obscura e insondável. Num artigo publicado na revista *Cult*, intitulado justamente “Culpa e transgressão”, Gilberto Figueiredo Martins transcreve um depoimento decisivo de Clarice Lispector no qual a escritora apresenta a referida cena:

fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoou.

Figueiredo Martins parte do depoimento da escritora para proceder a uma leitura que une dois fios no percurso biográfico-literário: “a memória da culpa na infância pela constatação inclemente da impotência face ao destino” vai ligar-se na fase final, em especial com a escrita de *A Hora da Estrela*, a uma “confissão culpada e culposa do ofício pouco útil para salvar da fome e do esquecimento vagos heróis anônimos” (Martins, 1997: 47). Como consequência, a escrita de Lispector assumir-se-ia a si mesma enquanto lugar de problematização de uma “ética fatalista — mas não trágica —, na qual afloram, por um lado, um profundo tédio e uma agressividade contra si mesma, mas, por outro, um real sentimento de compaixão pelo homem, sem igual, independentemente de quaisquer barreiras de credo ou fronteiras de classe” (*id.*, 48).

Como estranha e invisível nuvem, a missão falhada (a mãe perdida) impõe o lugar da “cena” (cf. Freud) — algo que se esconde numa zona

subterrânea que escapa, para emergir fantasmaticamente como intrusão noturna. Pode ver-se aqui o princípio, a origem da literatura. A repercussão de uma para sempre inacessível e impiedosa ferida renovada na culpa e na angústia, nó que continuamente se reinscreve nas experiências. A cena originária cria o enigma que sobre ela mesma recai. Nas próprias versões que se sobrepõem e nas enunciações vacilantes se funda o irresoluto que leva ao enigma⁸. E é também através do enigma que irá ganhar sentido a imagem da exilada (a órfã). Alguns relatos fundadores dão conta das ambivalências determinantes: “mas eu era uma criança alegre”, repete a escritora quando se refere ao cenário penumbroso da infância marcada pela pobreza e pela dor de uma mãe doente. De igual modo, a imagem de mãe, que ela pretenderá reproduzir, será marcada por uma ambivalência fundamental: da missão falhada à projecção na impossível figura da mãe total, da protectora do mundo:

Embora eu saiba que, mesmo em segredo, a liberdade não resolve a culpa. Mas é preciso ser maior que a culpa. A minha ínfima parte divina é maior que a minha culpa humana. O Deus é maior que minha culpa essencial. Então prefiro o Deus, à minha culpa. Não para me desculpar e para fugir mas porque a culpa me amesquinha. (PSGH, 91)

Será que a imagem que permanece de Clarice é, com efeito, a da escritora-mãe? Apesar do que ela afirma em algumas entrevistas, apesar de ter, em dados momentos, pretendido fixar essa imagem, o que prevalece é um rosto intensamente dramático e só. Ela e o texto, ela e a escrita por que um dia (antes do nascimento das crianças) jurou bater-se. “Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor” (carta às irmãs, 8 de Maio de 1946, *in* Borelli, 114).

Da culpa advirá o tom corrosivo e a tomada de consciência da realidade impiedosa, isto é, da morte. O mais importante será, pois, considerar a cena em função da textualidade, leia-se nela o corpo escrito. Pode dizer-se que a escrita é uma manifestação do desejo no mesmo grau em que é uma remissão da culpa. Na escrita dar-se-á conta de uma auto-representação; o nascimento é também morte; o túmulo é também origem.

⁸ Leia-se em Nádya Gotlib, acerca dessas versões à volta da doença da mãe. «E a mãe, Marieta, fica sempre em casa, paralisada por causa da doença. Segundo Clarice, a doença aconteceu “por causa de meu nascimento” [...] Há outra versão, que passam para a menina Clarice. “Eu morri de sentimento de culpa quando eu pensava que eu tinha feito isso quando eu nasci, mas me disseram que eu já tinha nascido. Não: que ela já [...] era parafítica”» (Gotlib, 1995: 68).

4. O acidente (o corpo, a ferida, a escrita)

*Não abre a sua palidez mas contra
o corpo vive morta*

*como uma despedida
enquanto o ar prossegue desferindo
no corpo cicatrizes*

GASTÃO CRUZ

A publicação de um livro, o momento em que ele aparece, pressupõe, muitas vezes, uma fase que se inaugura, e com ela pode originar-se a constituição de um ciclo. A clareza e a expressão positiva do diálogo em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* suscitam, da parte de quem conhece a restante obra da autora, uma interrogação sobre essa luminosa comunicação aí entrevista. O propósito contextualizador não pode deixar de nos conduzir a um elemento da esfera biográfica que importa apresentar — um acidente. No dia 14 de Setembro de 1966, por volta das três e meia da madrugada, deflagra um incêndio no seu apartamento. “Clarice adormeceu com o cigarro aceso e acordou no meio das chamas” (Ferreira, 1999: 224). As consequências advenientes deste acontecimento serão incalculáveis — assinala-se o facto de ter havido mesmo a necessidade de uma literal reaprendizagem do escrever, pois “a parte mais afetada de seu corpo [foi] a mão direita, que sofrera uma queimadura de terceiro grau” (*id.*: 225).

As aproximações feitas entre *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e o desastre surgem inevitavelmente, até porque foi este o primeiro romance a ser publicado depois desse episódio. Diane Marting, no texto que redige para a apresentação deste livro, no volume por si mesma coordenado da biobibliografia de Clarice Lispector, começa por indicar, antes de tudo, esse dado: o livro foi escrito logo a seguir ao acidente que lhe queimou os braços e as pernas. Diz a professora norte-americana que talvez a história de amor lhe tenha ocorrido porque o seu corpo, num certo sentido, a “traiu”, ou lhe causou a longa convalescença, durante a qual ela ansiou pelo diálogo (Marting, 1993: 15-18).

No entanto, outro factor se revela extremamente importante — é que foi em Agosto de 1967, quase um ano depois do incêndio, que Clarice Lispector iniciou a sua colaboração nas páginas do *Jornal do Brasil*, prática que vai contaminar a escrita deste livro de 69, assim como a dos seguintes. Com efeito, a partir daqui desencadeia-se, pelo menos aparentemente, um

certo deslaçamento de tensões temáticas e expressivas, uma atitude nova perante a escrita. Trata-se de um complexo processo de mudança de rumos na escrita ao qual não se pode deixar de associar o acidente.

Mal acaba de ser publicado *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, assinala-se entre as primeiras críticas a já referida tendência, para identificar as personagens com a autora. Paulo Hecker Filho, num artigo no *Correio do Povo* de 27 de Julho de 1969, apresenta o romance nestes termos: "Uma mulher [...] chamada Lóri mas que é a própria Clarice, namora um Ulisses que continua a própria Clarice travestida em professor universitário. Lóri-Clarice descreve o que sente durante o que seria essa aprendizagem do amor, embora desde o início ela seja magistral no assunto". O livro saído nesta altura é inevitavelmente objecto de algumas interrogações a partir de jogos de identificação que o texto suscitava, quando lido à luz do momento biográfico. Surge então aqui uma questão: poder-se-á ver na escrita clara um propósito de driblar o leitor, de o desviar de interpretações excessivamente coladas ao biografismo que esperaria ler o texto como reflexo do tempo da dor? Mas, por outro lado (e muito provavelmente a autora terá explorado esse efeito), como não ler o romance, sob esse foco biográfico, em função da visão eufórica que a convalescença produz? O livro seria o resultado (e a bandeira) da superação de uma crise.

A importância do acidente deve, pois, ser sublinhada pelo seu impacto violentíssimo na vida e pelo modo como as suas consequências deixam marcas na obra. Procurar-se-á analisar esse impacto sob o prisma da identificação e reversibilidade corpo-escrita: por um efeito metonímico, ver-se-á como da mão e do corpo afectados somos conduzidos à metáfora da escrita-corpo na sua infinita capacidade regeneradora. Um ano depois, a autora começa a verbalizar o acontecido em entrevistas ou no espaço habitual no *Jornal do Brasil*, nunca deixado vago. Por exemplo, na crónica de 13 de Julho de 1968, intitulada "A opinião de um analista sobre mim", relata o seguinte: várias amigas suas têm coincidentemente um analista comum, a quem falam de Clarice; para compensar o "desgaste dos ouvidos do analista", causado pela insistência do seu nome repetido, Clarice envia-lhe um livro: "Na dedicatória pedi desculpas pela minha letra que não está boa desde que minha mão direita sofreu o incêndio". O analista terá comentado que Clarice dá tanto aos outros e pede licença para existir. O pequeno texto termina com uma declaração que é uma espécie de súplica, de prece de acção de graças e de programa de vida: "Peço humildemente para existir, imploro humildemente uma alegria, uma ação de graça, peço que me permitam viver com menos sofrimento, peço para não ser experimentada pelas experiências ásperas, peço a homens e mulheres que me considerem um ser humano digno de algum amor e de algum respeito. Peço a bênção da vida". Um discurso impregnado de anáforas conduz-nos à proximidade do registo

de muitos dos fragmentos de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, que reflecte essa atitude de acção de graças ⁹:

Ajoelhou-se trêmula junto da cama pois era assim que se rezava e disse baixo, severo, triste, gaguejando sua prece com um pouco de pudor: alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar não é morrer, [...] faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que Deus me amou, faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão amada para apertar a minha, amém. (UALP, 58-59)

Noutros momentos o tom é mais contundente, como acontece em entrevistas nas quais é a própria entrevistada que interpela o interlocutor num clima de embaraço em torno do corpo ferido. Mas interessa agora atentar numa instigadora passagem de “Objecto Gritante” em que a atmosfera é muito próxima da que perpassa nas passagens acima transcritas. É na folha 143 que se depara com um longo fragmento, uma espécie de oração: “Vou fazer um esforço sobrehumano e dizer profundamente a frase mais difícil de um homem dizer na terra: que seja feita a Vossa vontade, e não a minha, assim na terra como no céu”. No texto não publicado ocorrem os traços reconhecíveis nos textos publicados — da formulação retórico-estilística (vd. por exemplo o impacto das frases curtas) ao domínio da recorrência de temas e motivos ou, sublinhe-se aqui, à dialéctica amplificação/redução:

Meu senhor, eu às vezes sinto uma amplidão dentro de mim: mas eu tenho medo. Quero tanto Deus. Mas não consigo senti-lo. [...] Eu assim entrego as rédeas de meu destino a uma força maior que eu. Porque eu, meu senhor, não posso nada. Vejo-me pequena, fraca e desamparada na enorme casa de minha infância, sem ter a quem me dirigir e me sentindo abandonada por Deus.

O sentir-se pequena e só intensifica-se pela condição de criadora, mas essa condição (a “maturidade artística”) é também o lugar de reserva de algumas forças para “carregar as dores do mundo”. O tópico do amparo expande-se ao longo de todo o fragmento em que um sujeito enunciador se

⁹ Veja-se a insistência com que este tópico vai ocorrer, lendo-se a seguinte passagem em “Objecto Gritante”: “Vou escrevendo o que vier aos dedos. Por falar em dedos, fico tão agradecida com o fato de eu não ter perdido a mão direita no incêndio: iam amputá-la com medo de gangrena. Mas uma de minhas devotadas irmãs, preciosas que elas são, pediu ao médico encaecidamente que esperasse. Ele esperou. [escrito à mão: “Mas o médico esperou”]. E não foi preciso cortá-la. Posso pegar em qualquer coisa. Sabem mesmo o que é isto: pegar? É privilégio” (fls. 154-155).

dirige a um interlocutor indeterminado (“meu senhor”) e que facilmente pode identificar-se com a entidade divina (apesar de as minúsculas introduzirem alguma ambiguidade). Pede-se auxílio para uma qualquer travessia — e a imagem da mão é decisiva (“pela sua mão irei sem muito medo ao desconhecido”). Justamente a mão vai erigir-se em figura central na imagética e na retórica claricianas: da mão que se oferece (*dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria*) à mão que se deseja que venha em socorro (*cf. o apelo para a hora da morte*).

O texto em clave confessional, insistindo no sentimento do desamparo e da dor, desembocará na explicitação de um motivo que, nunca dito, pode considerar-se implicado em toda a confissão: a existência “predestinada” do escritor — “Meu mal é fazer perguntas, desde pequena eu era toda uma pergunta. Vou deixar de perguntar, vou deixar de esperar respostas. Ser escritor é não ter pudor na alma”. Porém, logo no início do fragmento, a interpelação à entidade anónima deixa entrever como na origem de todas as suas dores estará algo que parece ser a escrita, a actividade de escritora: “Não se canse de mim. Não quero o papel heróico de mártir. No entanto vivo em martírio. Digo para mim mesma: não há motivo de sofrer tanto. Meu senhor, o senhor tem razão: mas eu sinto às vezes, quando tenho sucesso, medo que exijam o impossível de mim”. A concepção “romântica” do criador, que corresponde em sentido lato ao modo de Clarice se situar no espaço literário, manifesta-se sobretudo na forma como nos seus textos se apresenta a dimensão religiosa. A relação com a divindade é, tal como acontece com os românticos, “preponderantemente de natureza sentimental e intuitiva” (Aguiar e Silva, 1983: 559) e, tratando-se de um motivo central na obra da autora de *A Paixão segundo G.H.*, pode dizer-se que ele é o reflexo da atitude face àquilo que repetidamente ela apelida de “mistério da criação”.

Voltando ao dactiloscrito: no fragmento que temos vindo a seguir, pode ver-se como da confissão se transita para a tematização da escrita; observe-se como um modo cíclico (ondulante) de estruturar o discurso opera um regresso ao pessoal (através do registo confessional) para de novo se impor, por fim, a reflexão sobre o escrever. A seguir à frase “ser escritor é não ter pudor na alma” aparece a derivação: “Eu quero me cobrir toda. Quero me enrolar no cobertor quente e dormir”. Uma frase escrita à mão e riscada pretenderia cumprir a função de elo de ligação. Consegue-se decifrar o seguinte por detrás da rasura: “Esquecendo inclusive a minha mão enxertada por causa do incêndio”. Essa alternância discursiva que desenha a figura do entrelaçamento (sofrimento/ser escritor/enxerto/escrita) contribui para um esbatimento de fronteiras (modo de contornar a dificuldade), enquanto a manifestação do esquema cíclico impõe uma visão em intensidade — do eu descarnado à poética tudo se confunde.

Da nomeação do enxerto (uma doação de si para si mesmo) à metáfora explicitada da escrita indica-se e expõe-se o ser passando pela reflexão derivativa e devaneante:

Tendo lidado com problemas de enxerto de pele, fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia não adere por muito tempo à mão do enxertado. É necessário que a mão do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário. Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo.

Esse caso me fez devanear um pouco sobre o número de outros em que a própria pessoa tem que doar a si própria. O que traz solidão e riqueza e luta. Cheguei a pensar-sentir na bondade que é tipicamente o que se quer receber dos outros e no entanto às vezes só a bondade que demos a nós mesmos nos livra da culpa e nos perdoa. E é também, por exemplo, inútil receber a aceitação dos outros, enquanto nós mesmos não nos doarmos a auto-aceitação do que somos. Quanto à nossa fraqueza, a parte mais forte nossa é que tem que nos doar ânimo e complacência. E há certas dores que só a nossa própria dor, se for aprofundada, paradoxalmente chega a amenizar. [...]

Lembrei-me de outra doação a si mesmo: a da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito.

A ferida longínqua e presente (o excesso, a obstinação, o pesadelo) é a travessia do deserto obscuro em que o ser se autodevora, se consome na busca: uma entrega que é também o lugar da escrita, a escrita-corpo que irrompe poderosa numa intensa concentração do limitado e do infinito. A arrebatadora violência centrífuga que tudo arrasta, o rasgão, dano abismal que no incêndio agride o corpo físico e o submete à fúria extensa do horror, é equivalente ao trabalho doloroso que desde sempre persistiu lento sobre o corpo literário de Lispector, onde cicatrizes invisíveis geram palavras.

A experiência autobiográfica continuará a ser iluminada pela escrita. Sabe-se das depressões contínuas que se seguiram ao acidente e sabe-se que foi a partir desta altura que começou a maquilhar-se mais — o rosto dava a impressão de uma máscara ¹⁰.

¹⁰ Cf. Mathieu Lindon (1989). Este artigo incorpora declarações de José Américo Motta Pessanha a ilustrarem um enquadramento biográfico. Diz o professor de filosofia, amigo de Clarice, a propósito do acidente que esta sofreu em 1966: "Imediatamente a seguir ela teve um sobressalto de energia. Depois caiu num estado de depressões frequentes. Foi nesta altura que ela se começou a maquilhar muitíssimo, de modo que tínhamos a impressão de que ela trazia uma máscara."

5. *Persona*

5.1. O rosto, a máscara

Qu'y a-t-il derrière l'apparence? Une force immense? Ou la vie d'une arrière scène — un secret bénéfique?

JEAN STAROBINSKI

As questões lidas em epígrafe, colocadas por Starobinski em *L'œil vivant*, são de certo modo aquelas que vão conduzir a reflexão crítica e todas as análises deste autor: "Falar já é não coincidir consigo mesmo, já é mascarar-se". Eis o que diz a propósito de Montaigne: "Que vai descobrir aquele que denunciou à sua volta o artifício e o fingimento?" (Starobinski, 1993). Trata-se da grande obsessão dos livros de Starobinski, em torno da qual este constantemente gira, quer se trate de Montaigne, de Rousseau ou de qualquer outro autor: o tema da identidade, das aparências, da dialéctica entre o parecer e o ser, do pensamento sobre a melancólica desilusão. No prefácio a *Montaigne en Mouvement* começa por formular a questão que activa o seu estudo. A pergunta que o próprio Montaigne teria colocado: depois de o pensamento melancólico recusar a ilusão das aparências, o que acontece? A questão é saber se após a denúncia feita do artifício e do disfarce é possível "ter acesso ao ser, à verdade, à identidade, em nome dos quais considerava insatisfatório o mundo mascarado de que se despediu" (Starobinski, 1993: 7). Podemos ler a obra de Clarice Lispector a partir deste prisma: tentar ir ao mais fundo e tirar as máscaras, é o que nela se faz continuamente mas mantendo ao mesmo tempo suspensas as ocultações. Há uma dialéctica permanente entre o tirar e o manter a máscara. Um mostrar e um ocultar da identidade que se acompanha de um fazer e refazer da escrita, e que encontra indícios em pequenos sinais que se descobrem relativos ao modo de compor a figura biográfica, como seja, por exemplo, a manipulação da data relativa ao nascimento.

Sobre o período em que viveu no estrangeiro, necessariamente marcado por convenções decorrentes da sua vivência enquanto mulher de diplomata, ficam alguns registos que, ora em entrevistas, ora em cartas ou mesmo em textos integrantes da obra, chamam a atenção para o esforço de manter a aparência, de trazer colada a máscara "como pele esticada", imagem que ocorre em "Crônica Social" (*PNE*), um dos textos que mais abertamente põem a nu essa situação. É inevitável que o nome de Machado de Assis ocorra, sobretudo quando lemos os contos dos dois autores, na medida em que nas obras de ambos se elabora uma reflexão central em

torno das máscaras, em torno da sobreposição de planos: por um lado, o que socialmente se mostra ou se diz, por outro lado, o que está por detrás dessas capas, o que verdadeiramente se pensa, o que verdadeiramente se é. Os planos de manifestação são claramente diferentes em Machado e em Clarice, porém, no fundo, pretende-se atingir o mesmo: no rosto os indícios da vulnerabilidade humana, os efeitos do tempo sobre ele. Olhar uma face lembra-nos que vamos morrer da visão do rosto; ao encararmos-nos no espelho contemplamo-nos numa forma de conhecimento especular que é idealização e também recriação, não é isso afinal a máscara colada? E o olhar de muito perto o rosto onde nos leva? “Com a psicanálise e as diversas compreensões de um eu profundo, inacessível para a clara consciência, começou uma descida aos abismos cujo sentido trágico só entenderam os maiores. Porque há soluções mais fáceis: uns mimam o seu eu projectando fantasmas e sonhos na pantalha do seu cinema interior, outros obrigam a sua experiência a entrar nos esquemas explicativos de uma teoria psicológica qualquer. A descida às profundezas do eu, muito longe de conduzir a essa unidade cujo fim descobre o Virgílio profético de Hermann Broch, faz submergir num magma confuso, num caos de imagens. O eu, visto demasiado de perto, desintegra-se e, como na física de hoje, sempre se vêem surgir novas partículas, mais primitivas, mais evanescentes. Em vez de chegar finalmente à rocha estável do eu autêntico, desemboca-se na ausência de sentidos: o eu profundo é muito mais do que — desviando a fórmula de Taine do seu significado literal — um polipeiro de imagens” (Molino, 1991: 183).

Poder-se-á aplicar a esta escrita o princípio que sustenta que tudo o que é profundo engendra a máscara e se realiza no interminável jogo de movimentos antitéticos aí pressupostos. O tirar as máscaras é o que sempre se faz em relação às personagens — o desvelamento que acontece nos momentos epifânicos não é muitas vezes uma incessante busca do nome?

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. “Persona”. Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrarem em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha. (UALP, 91-92)

Há assim um olhar que vê e desmonta o movimento de desocultamento em que o rosto do outro se mostra nu: “Ele terminou. Sua cara se esvazia de expressão. Fecha os olhos, distende os maxilares. Procuo aproveitar este momento, em que ele não possui mais o próprio rosto, para ver afinal. Mas é inútil. A grande aparência que vejo é desconhecida, majestosa, cruel, cega. O que eu quero olhar diretamente, pela força extraordinária do ancião, não existe neste instante. Ele não quer” (“O jantar”, *LF*, 101). Mas tão importante como o tirar a máscara é o próprio instante em que esta se cola ao rosto, o que acontece a todo o momento, porque viver é mascarar-se, ser é mascarar-se.

Em “Restos de Carnaval”, conto que remonta autobiograficamente à memória da infância, uma intervenção do narrador pretende justificar a visão do presente à luz de uma presciência iluminadora: “E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (*FC*, 32). Encontra-se aí um espaço semelhante à paisagem em formação — zona informe, o reflexo do interior. No conto “A legião estrangeira”, a criança que se apresenta por meio de um nome de adulta (“Tocava a campainha, eu abria a portinhola, não via nada, ouvia uma voz decidida: / — Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar”, 102) e que age como tal, confronta a mulher madura em seu rosto com máscara e lembra-lhe como o rosto é o nosso avesso: “Uma vez depois de seu longo silêncio, dissera-me tranquila: a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura — logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível — eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura” (103).

Na passagem de *Um Sopro de Vida* em que são referidos alguns títulos de textos de Clarice como tendo sido escritos pela personagem Ângela, lemos uma referência a um ano — 1920: “Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores de gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920” (108). Através de um jogo entre marcos-limite poder-se-á encontrar nesta referência uma subtil forma de ocultamento: depara-se aí com uma data de nascimento (o da autora) que havia sido alvo de um complexo processo de criação de ruído em registos que pressupunham a clareza.

Ainda em vida da autora, nas histórias da literatura, nas enciclopédias e outras obras de síntese vai deparar-se com uma estranha situação: a data de nascimento aí apontada é extraordinariamente variável, em concreto, o ano de nascimento ¹¹, que oscila entre 1925, 1926, 1927. Pode dizer-se que

¹¹ Essa data chega mesmo a ser ocultada como se lê naquela que pode considerar-se a *biografia autorizada* (e a mais completa) em vida da autora: o texto de Renard Perez em *Escritores Brasileiros Contemporâneos* (2.ª série), saído em 1964. A entrada sobre Clarice Lispector, que

esta proliferação de datas, em lugares que se pretendem estabilizadores, é a consequência mais ou menos directa do jogo de ocultações e desvelamentos que mesmo biograficamente a autora desde muito cedo pôs em marcha e que num primeiro momento foi possível justamente por causa da sua situação de “estrangeira”, nascida em outra distante terra. Confrontando os documentos pessoais existentes no arquivo da escritora (CFRB), a partir de uma observação de diversos cartões (de identificação) aí existentes, pode chegar-se a algumas conclusões. Depara-se com uma alternância de datas que merecem atenção. Por um lado, alguns desses cartões apontam a data que se crê ser a verdadeira (10.12.1920)¹². Por outro lado, os cartões onde avulta a variação de datas (reportando-se a períodos de emissão muito distanciados no tempo)¹³. A culminar este processo de disseminação de dados lançados no quadro de um jogo encenado que pretende o apagamento de rastros, mas onde se visa a preservação e inteireza do nome, lembre-se a existência de um cartão de eleitor onde consta a data de 10.12.1920. Aparece no arquivo uma 2.^a via desse cartão. Agora, no título eleitoral passado a 9 de Dezembro de 1968, pode observar-se como Clarice, à mão, passa a caneta por cima da data de nascimento que aí consta; onde estava o algarismo 0 (de 1920) lemos agora outro algarismo: um traço transformou-o em 6!

Sob diversas formas de manifestação, as questões da identidade constituem um dos mais obsessivos e centrais núcleos da escrita de Lispector. Em relação a quase todas as personagens retratadas vê-se implicada uma interrogação; de um modo mais ou menos escondido, de um modo mais directo ou mais transversal (nos acidentes ou nas repetições de seus estafados quotidianos), suspende-se essa interrogação: na verdade quem se é, ou o que se é? Se a questão parece ser, de facto, bastante clara, não será, contudo, tão evidente a sua formulação. Postula-se um pós-cartesianismo que parece envolver para as regiões primevas do pensamento — as equivalências propostas correspondem sempre a uma pronta negação dos racionalismos. Qualquer coisa como uma hesitação: sendo o que sempre sou, eu também sou o que não sou; este “não-ser”, que se encontra numa esfera de terrenos

resulta de uma entrevista feita à escritora em 1961 (cf. Ferreira, 1999: 223), não só omite a data de nascimento como também não deixa de lançar alguma confusão: “Quando os Lispector resolveram emigrar da Rússia para a América (*isso muitos anos depois da Revolução*), ...” (Perez, 1971: 69; sublinhados nossos).

¹² É o caso de um bilhete de identidade, emitido em 1967, de um cartão de segurado do INPS, de 1968, ou de um passaporte expedido em 1973.

¹³ Se o passaporte acima referido apresentava 1920 como ano de nascimento, outro que se encontra no arquivo, expedido em 1976, já aponta a data de 10.12.1927. Mas encontra-se aí também uma carta de condução passada na Suíça em 1947 em que consta a seguinte data de nascimento: 10 de Dezembro de 1921. Ou ainda a carteira profissional de jornalista emitida no Brasil em 1944 pelo Ministério do Trabalho onde consta que Clarice nasceu a 10.12.1926.

moles, húmidos, os barros, as lamas..., irá encontrar algum equivalente conceptual na indeterminação: o “neutro vivo da coisa”, o “insosso” (*PSGH*), o “it” (*AV*). Dir-se-á matéria figural da indistinta substância do que se cria. Lembrem-se a propósito, as palavras de Roland Barthes no célebre texto “A morte do autor”: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (Barthes, 1987b: 49). Estas declarações vêm lembrar que aquilo a que se chama identidade se constrói tropologicamente como um efeito de linguagem; a identidade projectada no texto não pode deixar de ser uma construção textual.

Ao longo da obra podem-se exemplificar alguns dos modos pelos quais as personagens vão dar corpo a essa matéria moldável, terreno propiciador da construção de uma identidade. José Américo Motta Pessanha foi um dos primeiros críticos a enfatizar o papel das crianças e dos adolescentes na obra de Clarice, vincando o facto de estes aparecerem como as entidades menos marcadas pela imposição das pressões racionalizadoras que obrigam os seres à apresentação de rostos defensivos (*cf.* Pessanha, 1965). Deve pôr-se igualmente em destaque outro aspecto associado a essas presenças: as crianças são sobretudo uma matéria interrogante; assim as vemos, quer na expressão mais directa dos pequenos diálogos entre uma mãe e um filho (*cf.* *PNE*, *DM*), quer na comparência instigante no interior dos contos, como, por exemplo, no papel decisivo da criança no exemplar “A Legião Estrangeira” (*LE*). Por seu turno, os adolescentes representam por excelência a matéria moldável em fase de identificação; vejam-se os casos do menino de “Começos de uma fortuna”, da rapariga de “Preciosidade” (*LF*) ou da protagonista de “Os desastres de Sofia” (*LE*)¹⁴. Nas crianças e nos adolescentes cumpre-se igualmente a figuração do andrógino que pode ser lida na mesma direcção. Perguntar-se-á em que medida é que as indistincções entre masculino e feminino se revelam num dado grau que pode ser entrevisto como manifestação do puro existente para além das categorias sexistas; propõe-se acima de tudo uma questionação identitária na primordial indistinção que une os sexos.

Atentando ainda nos contos, pode precisar-se como também as personagens adultas dão corpo a essa busca onde se vê figurado o terreno da neutra indeterminação originante. No livro *Laços de Família*, voluntária ou

¹⁴ Sofia mira-se no retrato que a mostra como uma estranha e, sob a superfície da fotografia, reconhece a estranheza onde se dá a ver a matéria de que ela é feita: “O fato de um retrato da época me revelar, ao contrário, uma menina bem plantada, selvagem e suave, com olhos pensativos embaixo da franja pesada, esse retrato real não me desmente, só faz é revelar uma fantasmagórica estranha que eu não compreenderia se fosse a sua mãe”.

involuntariamente, nos seus comportamentos, as personagens questionam a identidade do ser. Um questionar que tem expressão paradigmática em “O crime do professor de matemática” no duplo do cachorro, ou em “A menor mulher do mundo”. Que matéria é essa pequena “madura negra calada”? O que procura Marcel Pretre ao pretender ir cada vez mais fundo na sua busca?

Então mais fundo ele foi. [...] E — como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa — entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria. (LF, 87)

Esta busca parecia alhear-se de uma realidade em que o outro mais prontamente poderia ser captado e que, no Brasil, surgia como um facto gritante, impossível de se não ver. Tratava-se da questão social. Clarice Lispector havia marcado com muita precisão o seu território e, apesar de algumas vezes o seu nome aparecer catalogado como o de uma escritora “alienada”, prosseguia na formação de uma obra singular, definida primariamente em função da figura de uma circularidade de tipo autista.

Nos últimos anos depara-se com uma necessidade sua de mostrar que nunca se distanciou dessas questões¹⁵, e é nesse sentido que se deve entender a escolha de um pequeno texto antigo, que aborda o tema da prepotência e da violência exercidas pela autoridade, quando na célebre entrevista televisiva lhe perguntam qual o texto preferido. Ela escolhe justamente “O mineirinho” a par de “O ovo e a galinha”. É claro que este último, uma espécie de poética, sem dúvida que se poderá considerar paradigmático da diferença que a escritora introduz na literatura brasileira. A preferência pelo conto do bandido morto “com treze balas quando uma só bastava” (cf. entrevista TV Cultura), parece decorrer do propósito de relevar um lado interventivo que terá a sua expressão culminante na publicação de *A Hora da Estrela*, livro que tinha acabado de ser escrito quando a entrevista foi concedida¹⁶. Este empenho, por seu turno, parece também decorrer de um

¹⁵ Lembre-se aqui um texto da jovem Clarice Lispector que, a este respeito, é por vezes referido; trata-se de um artigo publicado em Agosto de 1941 na revista *A Época* (revista dos alunos da Faculdade Nacional de Direito) e intitulado: “Observações sobre o direito de punir”. Aí manifesta o desejo de reformular as penitenciárias. Paulo Mendes Campos lembra que, nos tempos de Faculdade, é justamente a cadeira de Direito Penal que mais entusiasma a futura escritora, “talvez porque no tecido de artigos e leis punitivas uma romancista encontre não a letra, mas o espírito, as situações fundamentais que movimentam o homem” (Campos, 1987).

¹⁶ Recorde-se ainda, a este propósito, um texto publicado por esta altura (revista *Última Hora* de 8 de Maio de 1977), uma crónica de viagem com o título “O cosmos da Bahia na visão do meu amor”. A inesperada concretização de um sonho produz um estado de euforia que leva

vasto processo de desvelamento de ordem autobiográfica; é precisamente na fase final que a memória da infância nordestina vai ser tematizada em textos da autora (vejam-se os contos de *Felicidade Clandestina*), e é por esta altura que em entrevistas Clarice aborda assuntos nunca referidos, como a pobreza na sua infância. O facto de só em fase tardia da obra surgirem mais claramente as referências toponímicas é um procedimento observável em vários autores: torna-se mais nítido o passado e, com ele, a necessidade de fazer o balanço da vida. Hora em que se percebe o que era impossível perceber no centro do momento eufórico — em que não se pode parar —, a retrospectão é uma coisa da maturidade do tempo; a poesia no sentido mais eufórico é-o da adolescência.

5.2. O outro, o mesmo

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que eu não era. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

(Para Não Esquecer)

Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.

(A Paixão segundo G.H.)

A busca da identidade pessoal conduz a um trânsito homogeneizador: todas as personagens tendem a equivaler a uma só. Utiliza-se este argumento em relação a muitos autores — o dizer-se que numa obra as personagens repetem uma mesma face, o que, no torná-las iguais entre si, as iguala a uma figura modelar facilmente assimilada ao seu criador. Seria este um dos modos de se entrar no domínio da escrita autobiográfica: da ipseidade à alteridade e incessantemente o regresso ao início. Uma infinita reversão num extenuante jogo de espelhos: as imagens do mesmo e do outro

a que as sensações experimentadas pela cronista a transponham para uma dimensão cósmica, um alargamento de horizontes que é a medida do estado vivenciado. Mas as visitas que progressivamente vão ser descritas estão marcadas, desde o início, por uma realidade sem retorno: a pobreza. E a crónica acaba por chamar a atenção para a dura realidade social vivida no Estado.

tendem a um ofuscamento que desvanece a impositividade dos traços distintivos.

Uma das mais antigas aspirações do ser humano é a de no outro se encontrar a si — ser totalmente o outro não deixando de ser o mesmo. No prólogo de *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze diz que o assunto tratado no seu livro “está manifestamente no ar” e ressalta alguns dos seus sinais. Entre esses sinais aponta “o romance contemporâneo, que gira em torno da diferença e da repetição não só em sua mais abstracta reflexão como também em suas técnicas efectivas” (Deleuze, 1988: 15). Quase no final do livro, a propósito da repetição em diversas formas de expressão artística e, em concreto, no universo romanesco, afirma o seguinte: “cada arte tem suas técnicas de repetições imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se joga nossa liberdade” (*id.*: 460-461). Da obra de Clarice pode dizer-se que se constrói em torno de um princípio introversivo: é da própria ideia de escrita como autognose que se parte para um aprofundamento de estados interiores onde dificilmente se chega, e daí, dessas zonas intransponíveis, se volta ao ser escrevente. Diz Benedito Nunes que “as personagens de Clarice Lispector são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência que lhes é comum. Essa paixão a todos iguala, como se formassem uma só figura humana inquieta e perplexa diante da realidade fictícia da existência” (Nunes, 1989: 104). Sempre se está a voltar ao mesmo, e a repetição tenderá a figurar, a exprimir a instância da escrita. A procura do outro supõe nesta obra o mergulho que é tentativa de descoberta do que há nesse fundo de inacessibilidade do ser. Paradoxalmente, para isso se destacam determinados momentos que nos seres provocam alguma alteração dos rotineiros procedimentos da habitualização; o mostrar desta procura acaba por deixar entrever, muitas vezes, a busca dos narradores que fazem vir ao de cima o próprio processo de escrita.

O indirecto e obsessivo modo de pensar o fenómeno literário coincide com as denegações do escrever autobiográfico e poético. Na conferência do Texas¹⁷ Clarice afirma que “pensar sobre o fenómeno literário” não faz

¹⁷ Ou “a conferência de Clarice Lispector”, segundo Affonso Romano de Sant’Anna em depoimento a Maria Aparecida Nunes (Nunes, 1991). O crítico refere aí que a própria Clarice lhe terá dito que essa era a sua conferência: mudava um parágrafo, um título, mas a conferência que foi apresentando em diversos lugares era a mesma que fora lida em 1963 na Universidade de Austin durante o 11.º Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

parte do seu caminho. E acrescenta: “apesar de ocupada desde que me conheço com escrever, infelizmente faltou-me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como abstração”. O intencional afastamento dessa reflexão, assim como da vida intelectual, é uma das posições, dir-se-á uma das poses, mais repetidamente reafirmadas pela autora, o que também neste texto abertamente se manifesta. O gesto de demarcação¹⁸ — “Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual” (*id.*) — reflecte uma das características definidoras do modo de ser e de actuar das personagens. Esse actuar configura em grande parte a posição da autora face à literatura. Daí dizermos que a vida das personagens (des)orientada por um cego peregrinar é equivalente à própria vida da escrita clariciana. As personagens são receptáculos de sensações, elas são como que engrenagens, êmbolos duma complexa máquina de sentir. O pensar de dentro sobre o fenómeno literário equivale a um encarar a literatura no interior da máquina de sentir, a um pensar por figuras.

Do viver na literatura dá conta um interessante texto da autora publicado na revista *Jóia*, n.º 177, Maio de 1968, intitulado “Traduzir procurando não trair” (*apud* Varin, 1986, anexos: 11). Ao relatar uma experiência de tradução de uma peça de Lillian Hellman, e falando da necessidade da “busca” das “palavras e do tom apropriados” para traduzir a entoação característica de cada personagem, Clarice diz que lhe “aconteceu uma coisa desagradável, enquanto durou a tradução”:

De tanto lidar com personagens americanos, “peguei” uma entonação inteiramente americana nas inflexões da voz. Passei a cantar as palavras exatamente como um americano que fala português. Queixei-me a Tati, pois já estava enjoada de me ouvir, e ela respondeu com a maior ironia: “Quem manda você ser uma atriz inata”. Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais.

Palavras fundamentais do ponto de vista da posição que contradita a atitude do muitas vezes propalado desprendimento e que, no assumir o papel do actor, mostra justamente o reverso: o escritor como alguém que representa o papel de si. A interrogação percorre toda a obra: não é irrever-

¹⁸ *Vd.* esse gesto destacado logo no título de uma das crónicas do *Jornal do Brasil*: “Intelectual? Não” (*DM*, 216). Apesar da frequente atitude de se mostrar distanciada do campo literário, invocando reiteradamente os tópicos que definem a escritora não profissional, verifica-se na sua atitude perante a vida e perante a literatura uma estreitíssima ligação. Talvez tal posição não seja afinal contraditória se pensarmos que esse estreitamento implica uma indisociabilidade de facto.

sível a representação do papel de nós mesmos? ¹⁹ O testemunho que aqui se apresenta está próximo daquele relato acerca da criação da “rapariga portuguesa” de “Devaneio e embriaguês de uma rapariga” (LF) — do viver de tal forma a criação que se passa a falar como a personagem criada: “Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário e, apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem” (PNE, 101). Não é, no fundo, o que acontece com a feitura de *A Hora da Estrela*? Neste livro projecta-se para o *alter-ego* Rodrigo S.M. um dado biográfico: *o viver (para) a personagem no despojamento, na ascese*:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar a sua alma tenho de me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor nesse cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive de me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. (37)

A interrogação do mesmo a partir da observação do outro é tão flagrantemente obsessiva que informa todas as enunciações que a escritora vai subscrever. Observe-se um espaço mais ou menos lateral relativamente à conformação da obra a que a autora vai emprestar o nome: as entrevistas que fez para as publicações *Manchete* e *Fatos e Fotos* num período em que o nome reconhecido de Lispector já comportava uma assinalável mais-valia simbólica. Facilmente se perceberá que grande parte da importância que essas entrevistas vão assumir decorre do nome que as assinava. Como nas suas crónicas, nos seus contos ou romances deixa-se igualmente entrever aqui a mesma tendência perscrutadora: o que Clarice diz, que nunca é muito, breves introduções, uma conclusão também sem grandes delongas, as próprias perguntas que fórmula, tudo o que enuncia quase sempre tem a ver com a tentativa de melhor compreender a profundidade dos seres ou, pelo menos, de fazer ver que a pessoa não é, em circunstância alguma, aquilo que, muito linearmente, pode querer parecer. Sobre Elis Regina, após uma breve apresentação, diz: “— eis Elis Regina, pelo menos uma

¹⁹ Relativamente a outra peça a ser traduzida, sobre uma personagem de Tchekov com um sentido trágico da vida, de novo ocorre a aproximação entre a personagem na ficção e a personagem na vida. Assim conta no referido artigo da revista *Jóia*: “Mas — e quando nos caiu em mãos uma peça de Tchekov? Veio numa fase em que eu estava meio deprimida. Depois eu soube que Tatí andou consultando amigos meus para saber se me convinha lidar com o personagem principal, já que este se parecia demais comigo. A conclusão era que eu trabalhasse de qualquer maneira porque me faria bem agir, e porque seria bom eu ver como num espelho, a minha própria fisionomia. Que me faria bem lidar com um personagem cujo senso trágico da vida termina levando-o ao desespero” (*apud* Varin, 1986, anexos: 11).

delas". Há uma ideia feita sobre um episódio circunstancial pelo qual Elis vem a ser acusada de "mau coleguismo". Clarice coloca-lhe a questão e, no fim da entrevista, na conclusão, vai insistir-se num indefinido modalizador apontando para as várias pessoas que numa pessoa se podem conter ("...que me mostrou uma Elis Regina..."; "Uma Elis Regina..."; "Mostrou-me uma Elis Regina que..."; "Se há outras Elis, no momento, não me foi dado ver. A que eu conheci..."). Nessas entrevistas torna-se particularmente interessante seguir a linha que subtilmente se desenha nas perguntas e a auto-revelação que aí se produz; ou então o diálogo que as respostas do entrevistado suscitam, como, por exemplo, quando entrevista Darcy Ribeiro e acaba por falar de si enquanto criadora: "— Também não me interessa nada do que a posteridade diga de mim, se é que vão dizer alguma coisa"; "— Eu sou romancista e não sou uma intelectual". O seu olhar de fora sobre esse trabalho dá conta da consciência relativamente ao processo de revelações que ocorre sob a forma de jogo de espelhos: "— Eu me expus nessas entrevistas e consegui assim captar a confiança de meus entrevistados a ponto de eles próprios se exporem. As entrevistas são interessantes porque revelam o inesperado das personalidades entrevistadas. Há muita conversa e não as clássicas perguntas e respostas" (*Veja*, 30 de Julho, 1975).

No que diz respeito à Clarice Lispector entrevistada, note-se como se vão encontrar praticamente as mesmas respostas ao longo de vários anos. Não nos é dito muito. Nas entrevistas lidas sob esse prisma cristalizam-se alguns tópicos — como que uma máscara, uma imagem que ela construiu (face mitificada). O próprio mistério que ela pretende desvelar, ao dizer que não há mistério, não deixa de estar presente nessa concisão, nesse pouco dizer em que se resguardou.

6. Construções do eu

Dentro do percurso literário de Clarice Lispector há um dado — a sua participação num congresso de bruxaria — que geralmente é enfatizado pela estranheza que comporta e que, pela singularidade, se tornou um traço obrigatório em muitos dos perfis apresentados sobre a autora, mesmo quando se trata de pequenas sínteses divulgadoras. Com efeito, a autora de *Perto do Coração Selvagem* deslocou-se à Colômbia em 1975 para participar num "Congresso Internacional de Bruxaria", que decorreu na cidade de Bogotá de 24 a 28 de Agosto.

A participação neste congresso revela um dos mais assinaláveis momentos da construção de significado no corpo autobiográfico. O sujeito não é entrevistado como uma essência, mas como uma entidade por construir,

um artifício. O “sujeito construído”, que obriga a pensar a identidade em termos de artifício, constitui uma das figuras marcantes do reflexo do subjetivismo no pensamento e na cultura actuais (fale-se, entre outras, da importância da figura da cisão, da presença do “sujeito cindido”). Os estudos sobre a autobiografia nos últimos anos têm inevitavelmente vindo a dar conta da abrangência e do perspectivismo e revelam-se centrais, por exemplo, numa perspectiva filosófico-antropológica. Assim, à volta do termo *autobiografia* pode observar-se presentemente uma amplitude geradora de propostas interpretativas erigindo conceitos diversos.

No âmbito dos estudos literários muitas proposições demarcam-se daquilo que os conceitos que desse termo partem têm de confinador “no sentido narratológico — sobretudo no quadro de uma reflexão sobre os géneros literários ou no sentido histórico-empírico” (Neppi, 1991: 5). Por exemplo, Enzo Neppi, no livro donde retirámos a citação acima transcrita, *Soggetto e Fantasma. Figure dell'autobiografia*, pede, como vai acontecer com muitos outros estudiosos, o apoio do adjectivo e passa a falar de discurso autobiográfico e texto autobiográfico, o que faz supor naturalmente uma amplificação patente nas palavras preambulares ao seu livro quando, ao sustentar uma perspectiva filosófico-antropológica para o seu estudo, vem dizer que o homem é uma criatura autobiográfica. As investigações levadas a cabo no domínio das ciências humanas a partir do século passado, e sob o influxo do Romantismo, fazem perceber que “o homem é uma criatura mitopoiética, um ser que vive imerso em fantasmas, mitos e sistemas simbólicos através dos quais ordena o próprio mundo, explora as próprias origens, constrói a própria identidade quer a nível colectivo, quer individual. Daí se poder concluir que o homem é uma criatura fundamentalmente autobiográfica. O que quer que seja que faça, do que quer que seja que fale, ao mesmo tempo fala de si mesmo e procura elaborar, reconstruir, recontar (ou no limite fazer recontar) a própria história e a própria pessoa” (*ibid.*). Neppi diz que é então que se coloca a possibilidade de ler os textos (diz que alguns, mas depois acrescenta que quase todos) “sub specie autobiographiae, enquanto espelho, *fantasma*, auto-retrato verbal do *sujeito* que o produz” (*id.*: 6). São deste modo enfatizados os termos que aparecem no título deste livro, que Enzo Neppi não deixa de assinalar como sendo constituintes de um considerável número de trabalhos em campos de pesquisa muito diversos, explicitando embora os termos transcendentais em que se funda a sua busca. Pode ver-se como para Neppi é fundamental a ideia de “construção de identidade”. Com efeito, entre as orientações teóricas mais recentes tem dominado a “posição pós-estruturalista desenvolvida através da desconstrução [que] lê a autobiografia tropologicamente e constrói o eu como um efeito de linguagem, uma construção textual, a figuração daquilo a que chamamos identidade” (Gilmore, 1994: 18). Sobre isso é sintomático que um conjunto de ensaios, entre os muitos que têm proliferado nos últi-

mos anos, se intitule justamente *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation* (Folkenflik, 1993). O que importa aqui frisar é que, se é evidente que nesta perspectiva desconstrucionista a emergência do eu só ocorre no acto de escrita, não deixa de projectar-se aí um espelhamento do que acontece muitas vezes com a criação da imagem dos autores. É isso que se pretende mostrar ao falar-se da ida de Clarice ao Congresso de Bruxaria de Bogotá.

Procure-se um entendimento para o gesto. Primeiro ao nível da própria participação (quando não era muito do seu agrado, é ela mesmo que o diz, a participação em congressos), em segundo lugar, e talvez isso mesmo a tenha levado à aceitação, atente-se no insólito do convite num encontro desta natureza. A participação da “escritora hermética” no congresso reforçará a expressão mítica do acontecimento que ficará a dever-se à repercussão dos ecos de que ela manifestamente parece ter consciência. Porque, na realidade, é sobretudo o nome “bruxaria” que será responsável pelo efeito raro na participação. A conferência de Clarice foi apresentada a 26 de Agosto e vem anunciada no programa como “Literature and Magic”. O nome da autora brasileira é o único a aparecer no item que estabelece uma ligação com a literatura, num programa que apresenta temas tão abrangentes e diversos como a acupunctura, a astrologia, o uso das plantas, a medicina, a ciência, a hipnose, o *voudou*, os extraterrestres..., uma miscelânea cujo enquadramento pretende assumir foros de seriedade e cientificidade.

Sobre esta participação, que é claramente um gesto pensado, são significativas as reacções da própria autora após a sua chegada e, ainda, alguns dos pontos cruciais, antes e no decorrer do acontecimento, como os que se prendem com a escolha e a leitura dos textos. Tudo pode ser lido à luz daquilo a que Lucia Helena chamou o “vasto campo de teatralização” em que a autora se moveu, e que é evocado pela estudiosa ao falar do modo como viu Clarice, uma vez numa reunião social, justamente após a chegada do Congresso de Bruxaria. A escritora chamava as atenções sobre si e fazia de conta que nada era com ela (Helena, 1997: 20). As atitudes de distanciamento que, muitas vezes, acabando por ser desmentidas, são lugar de aproximação espelham grandemente os movimentos dialécticos de vária ordem de que o texto irá dar conta.

Acabará por não se concretizar o plano inicial previsto por Clarice Lispector para a sua “actuação” no Congresso, pois não será apresentado aquilo que fora programado, especialmente escrito para ser lido na ocasião, e a escritora optará por traduzir um texto da obra, precisamente um dos que ela refere como sendo dos mais enigmáticos para si própria. Começando por fornecer uma indicação que funcionaria como princípio justificativo para o convite de participação (“Um crítico disse certa vez que Clarice não era propriamente uma escritora, pois não usava as palavras como tal, mas como forma de bruxaria. Ora, nessa condição foi convidada

a participar do Congresso...” (Borelli, 1981: 56), Olga Borelli refere-se ao texto que Clarice teria escrito para ser lido no Congresso e acrescenta: “Não o leu porém. Traduziu para o inglês ‘O Ovo e a Galinha’ que ela considerava o conto mais hermético e, paradoxalmente, o mais compreensível e envolvente que deixou” (57). Esta é, aliás, a justificação dada pela autora na entrevista concedida ao MIS, acrescentando, em resposta a uma pergunta sobre se desenvolvera a partir daí o interesse pela bruxaria, que a sua participação a esse nível “foi inconsequente, inclusive estranhei o clima de Bogotá, na Colômbia. Tinha dores de cabeça e um dia, me tranquei no quarto, fiquei sozinha. Não atendia telefone, só chamava para comida e bebida. Estava achando tudo muito enjoado. Eu enjoo muito facilmente das coisas...”. Antes de partir, prestando declarações numa outra entrevista, mostra a sua posição ambivalente, um misto de curiosidade, de reticências e de desejo de marcar bem o lugar:

— [...] no Congresso, pretendo me colocar numa situação discreta para poder ouvir mais do que falar. Só falarei se não puder evitar que isso aconteça. Mas falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante. Também pretendo ler um conto chamado “O ovo e a galinha”, que é mágico porque o ovo é puro, o ovo é branco, o ovo tem um filho.

— E seu tema, “Magia e Literatura”?

— Não poderia falar sobre isso. Até hoje não consegui entender o fenômeno da criação. (Veja, 30 de Julho, 1975)

Proceda-se a uma leitura da correspondência que se encontra no *Arquivo* enviada pela Comissão Organizadora do Congresso. Nas cartas que Clarice recebeu algum eco pode ser lido relativamente àquelas que ela expediu e, em todas, pode ler-se o ambiente que antecedeu a partida. Por ordem de datação, encontra-se em primeiro lugar uma carta-circular de Janeiro de 1975. Nesta começa por dar-se conhecimento do encontro, do local e data de realização e, logo de seguida, para desfazer equívocos acrescenta-se que o congresso não vai estar confinado à bruxaria, mas “will embrace every type of interest in the unusual”. A carta apresenta, então, dois itens em letras maiúsculas: o objectivo do congresso e a participação daquele(s) a quem se dirige a missiva: “Purpose of the Congress” e “Your participation”. Poderá supor-se que esta carta-circular, que vem assinada por Simón González, funcione formalmente como convite: o tom é atencioso e faz apelo a sugestões. Com a data de 21 de Março de 1975, encontra-se no arquivo uma carta que vem assinada por Pedro Gómez Valderrama. Agora uma carta personalizada que se dirige a “Clarice Lispector”. O início dá conta do interesse da escritora em participar no evento, pois o missivista refere duas cartas (de 31 de Janeiro e 3 de Março) enviadas por Clarice nas quais esta manifestava o “desejo de assistir ao Congresso Mundial de Bruxaria”. Acrescenta

ainda que sobre esse desejo já lhe havia escrito um amigo comum, Gustavo Alvarez Gardeazábal, e assinala o entusiasmo com que esse seu desejo foi acolhido no seio da Comissão Organizadora. No final, afirma que anexa um exemplar da convocatória geral do Congresso, o que pode levar à conclusão de que a carta atrás referida, tida como primeira, provavelmente não será a primeira e que, por conseguinte, Clarice poderia ter entrado em contacto com a Comissão anteriormente à carta-circular. Com o papel timbrado do Congresso encontram-se mais duas cartas no *Arquivo de Clarice Lispector*, estas com data que se aproxima já do momento de realização do evento. As duas cartas estão assinadas pelo presidente da Comissão Organizadora do Congresso, Simón González. Na primeira (de 8 de Julho), ficamos a saber que Clarice e González se encontraram entretanto no Rio e este dá conta da extraordinária impressão que a figura da escritora lhe causou. Pede o título da conferência e sugere que a autora de *A Paixão segundo G.H.* ocupe aproximadamente 45 minutos. Na última carta (com data de 1 de Agosto), acrescentam-se alguns pormenores práticos relativos ao Congresso e que respondem a questões que Clarice terá colocado (em carta de 27 de Julho). Entre essas questões, uma sobre qual o idioma do Congresso, à qual se responde do seguinte modo: "Los idiomas del Congreso serán Español, Portugués e Inglés".

No arquivo de Clarice, para além da correspondência aparecem vários textos que estão associados ao evento. É de assinalar o relevo que advém da proliferação de palavras da autora à volta de um acontecimento a que ela mesma pretendeu retirar a importância. Destaque-se o breve texto que foi escrito para introduzir a leitura de "O ovo e a galinha" no congresso; aí se reflectem bastante as ideias veiculadas na passagem acima transcrita da entrevista à *Veja* quanto à ideia da ligação entre o natural e o sobrenatural e quanto à justificação que Clarice dá para a escolha da leitura:

Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o supernatural deve ser feito em silêncio e meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que ela emerge do mais profundo "eu" de cada pessoa, da profundidade do inconsciente individual, coletivo e cósmico. O que não deixa de, de certa forma ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo o que vive e que chamamos de "natural", é, em última instância, sobrenatural. Como só tenho a dar às pessoas aqui presentes minha literatura, uma pessoa vai ler por mim um conto meu chamado "O Ovo e a Galinha". Este meu texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta. Peço que não ouçam apenas com o raciocínio, senão tudo escapará ao entendimento. Se meia dúzia de pessoas realmente sentir esse texto, já ficarei satisfeita. E agora "O ovo e a galinha".

Este texto está escrito com a letra de Clarice ²⁰. Estamos perante uma espécie de texto de síntese, texto que condensa o modo ambivalente como a autora se colocou perante o acontecimento que foi a sua ida ao congresso e que aponta, nesse trânsito, para os mecanismos de construção do eu no quadro da literatura e do nome que foi criando.

7. Escrita da morte

*I died for Beauty — but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining Room —*

[...]

*And so, as Kinsmen, met a Night —
We talked between the Rooms —
Until the Moss had reached our lips —
And covered up — our names —*

EMILY DICKINSON

São as próprias coincidências oferecidas pela vida que levam muitas vezes à fundamentação das leituras de pendor biografista. Uma das frases mais importantes — o relâmpago intuitivo da morte — ocorrerá no final de *A Hora da Estrela*: “As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdoo a clarividência” (103). Podem ler-se as últimas frases do livro com o estremecimento causado pela coincidência mais percuciente, a mais dolorosa: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?!” (106). Poucos meses depois a autora não sobreviveria à fatalidade da interrogação. A leitura biografista diria então que é desse encontro (com a morte) que vem falar o livrinho testamental ²¹. O ler-se a

²⁰ Existem ainda mais duas versões: uma em inglês e outra em português, sendo esta quase idêntica à que acima se transcreve, embora um pouco mais extensa, versão que não aparece escrita pela mão de Clarice (provavelmente tratar-se-á de uma tradução feita a partir do inglês).

²¹ De *A Hora da Estrela* se pode dizer que é, a muitos títulos, uma jóia testamentária (veja-se em Pontiero, 1987 a metáfora da jóia reportando-se a este romance). Isto, na medida em que nele se dá uma concentração de alguns dos aspectos centrais da obra lispectoriana, agora expostos de um modo mais visível.

morte biológica a partir do texto, onde é dita de um modo pungente, faz avultar precisamente o reflexo da falácia biografista. No entanto, aqui mesmo, neste terreno, se encontrará alguma luz — no ponto em que o próprio texto passa a gerar as versões, as próprias leituras se sustentam de uma complexa inter-relação entre vida e obra — terreno onde se dissolvem limites e onde o texto passa a autorizar as versões da vida.

Talvez seja preferível que a questão se centre nos efeitos retóricos da dicção. Dizer a morte é, como afirmam Deleuze e Guattari, uma questão que se põe no meio de uma discreta agitação, à meia-noite, quando não há mais nada a perguntar. Caminho deserto e sem regresso (cf. Deleuze e Guattari, 1992: 9). Há uma aproximação que, muitas vezes, sendo mesmo do domínio do puramente intuído, faz da vida uma longa despedida. Deve falar-se da circulação da morte pressentida, da “minha” morte, que muitas vezes, também, se percebe como a “outra” morte onde menos se esperaria, mas se sabe que está ali, obrigando a uma maior intimidade com a vida. Do início de *Um Sopro de Vida*: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” (17).

Contaminados pelo texto, os biógrafos ficcionalizam a vida e a morte. As páginas apresentadas por Olga Borelli no seu livro fazem vir ao de cima as marcas da montagem que caracterizam o volume. O confronto com os manuscritos recolhidos em apêndice na tese de Claire Varin (cf. Varin, 1986) permite justamente, em alguns casos, detectar essas marcas e verificar o procedimento de colagem a que Olga Borelli submeteu os fragmentos inéditos de Clarice Lispector. No caso particular do “episódio” da morte, o modo como se apresentam e se juntam os textos, num propósito de conferir “verosimilhança”, parece trazer consigo uma “construção” de pendor ficcionalizante por parte da biógrafa que *faz* narrativa. A biógrafa convivente, a partir do mundo criado, modela o universo vital da criadora — fá-la participar da fábula e emergir como personagem. Como que o cumprimento de uma vontade intuída: fazer desaparecer o autor no texto, conceder-lhe o nome ou estatuto de personagem; como consequência, a própria Borelli rever-se-ia, também ela, personagem incorporada na recriação narrativa: “a narrativa sugere que talvez a nossa visão do mundo actual é tão imperfeita como a das personagens narrativas. É por isso que as personagens narrativas de sucesso se tornam exemplos da “real” condição humana” (Eco, 1992: 230). No caso, talvez seja outra a situação — aquela que por efeito mimético faz o criador projectar-se no mundo criado. Lemos no livro de Olga Borelli:

A 9 de dezembro de 1977, ainda ditava suas idéias, tal a compulsão de escrever:

“Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo.

Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei.

É que você não sabe o quanto pesa uma pessoa que não tem força. Me dê sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto". (Borelli, 1981: 61)

Entre os manuscritos apresentados por Claire Varin, encontramos um fragmento onde se pode ler a frase final do texto acima citado. No texto conforme é apresentado por Olga Borelli foi-lhe retirada uma indicação que provavelmente remeteria para a fala de uma personagem: "Pensou el[?]" . Assim é a frase como foi escrita por Clarice: "— Me dê sua mão, pensou el[?] Porque preciso apertá-la para que nada doa tanto" (*apud* Varin, 1986, anexos: 237). Seguidamente Borelli apresenta um longo trecho que corresponderia às últimas palavras da autora. Introduce assim esse texto: "Segurei com força sua mão. Ela ainda escreveu: [...]". Atente-se na alusão à mão que se deseja apertar na hora da morte, tópico disseminado de modo mais ou menos explícito ²² ao longo da obra de Clarice. O trecho apresentado parece ser de um fragmento que terá ficado inédito, provavelmente previsto para integrar as páginas de um dos livros da autora de *A Hora da Estrela*:

Sou um objecto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito. Ele me criou igual ao que escrevi agora: "sou um objeto querido por Deus" e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase. E quanto mais espírito tiver o objeto humano mais Deus se satisfaz.

Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço e ao que está doendo em você. Pois nós somos seres carentes. Mesmo porque certas coisas — se não forem dadas — fenecem. Por exemplo — junto ao calor de meu corpo as pétalas dos lírios crestariam. Chamo a brisa leve para a minha morte futura. Terei de morrer senão minhas pétalas se crestariam. É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço.

*Inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguez de vida. E bendigo o calor do corpo vivo que murcha lírios brancos. (*apud* Borelli, 1981: 61)*

²² "E depois morrer vai ser o final de alguma coisa fulgurante: morrer será um dos atos mais importantes da minha vida. Eu tenho medo de morrer: não sei que nebulosas e vias-lácteas me esperam. Quero morrer dando ênfase à vida e à morte. // Só peço uma coisa: na hora de morrer eu queria ter uma pessoa amada por mim ao meu lado para me segurar a mão. Então não terei medo, e estarei acompanhada quando atravessar a grande passagem" (*in Jornal do Brasil*, 11 de Maio de 1968). Acerca da importância concedida a este tópico, assinale-se o facto de ele ter feito parte das vivências mais profundas da autora de *A Maçã no Escuro*. Claire Varin cita um caderninho de notas íntimas onde, a dado passo, podemos ler algumas frases quase todas escritas em inglês. Clarice começa por dizer, em português, que se trata de pensamentos que lhe ocorreram e que provocaram angústia. A primeira frase é esta: "I want somebody to hold my hand", entre parênteses e em português lembra que era assim que o pai a ajudava a suportar a dor quando ela se encontrava doente. Lembre-se também aqui o epitáfio inscrito na pedra tumular de Clarice, palavras do seu livro *A Paixão segundo G.H.*: "Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria".

Ora, acontece que, nos anexos apresentados por Claire Varin, o texto acima transcrito é um dactiloscrito com emendas à mão, onde, para além de cortes, se pode reconhecer a letra da própria Clarice na substituição de “tronco do corpo” por “do peito”. Um dos cortes mais significativos — a indistinta referência a um ele ou ela a assumir uma fala — mostra que os fragmentos deveriam estar projectados para qualquer livro: *A Hora da Estrela? Um Sopro de Vida?* É flagrante a proximidade relativamente a qualquer uma destas duas obras. Eis a passagem intercalar que não aparece no livro de Olga Borelli:

Não quero tanto quanto possível que este livro seja marcadamente escrito por uma mulher. Um homem — cortando certos trechos — poderia escrever exatamente o que eu escrevo. Pois nós dois somos seres e carentes. (apud Varin, 1986, anexos: 238)

É espantosa a coincidência entre a passagem intercalar desse dactiloscrito que no livro de Olga Borelli é truncada e o seguinte fragmento de *A Hora da Estrela*:

Aliás — descobro eu agora — também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (28)

Na sequência montada por Olga Borelli e apresentada como constituindo as últimas palavras *ditadas* e *escritas* por Clarice antes de morrer, a seguir ao texto que aparece dactilografado nos apêndices de Claire Varin, e que acima referimos, são colados outros fragmentos. Para além de uma frase que Olga Borelli coloca a fazer a transição (“O querer, não mais movido pela esperança, aquietar-se e nada anseia” — Borelli, 1981: 61), o fragmento seguinte pode igualmente ser lido nos anexos apresentados por Claire Varin (1986, anexos: 239). Trata-se agora de um fragmento manuscrito mas que vai aparecer truncado naquilo que em *Esboço para um possível retrato* se revela como as derradeiras palavras da autora de *A Hora da Estrela*. Com efeito, a seguir à passagem que O. Borelli reproduz — “Eu serei a impalpável substância que nem lembrança de ano ²³ anterior substância tem” — pode ver-se no manuscrito que o texto continua:

Para onde eu vou não há caminho de volta. E em nenhum dicionário do mundo existe a palavra que me represent[a] e ao meu profundo sono. Enquanto isso o Deus é [Aquilo(?)].

²³ Ao confrontar-se o manuscrito verifica-se que a palavra transcrita por Borelli como “ano” não está aí muito clara. O que nos parece ser “uma”, pois julgamos que o texto faz mais sentido se nele lermos “uma substância”.

Só ao biógrafo é permitido fechar a narrativa que o escritor em relação a si mesmo jamais pode fazer. Curiosamente, neste caso, pela mão dos biógrafos, a escritora protagoniza um episódio que se vê sujeito ao impulso mitificador. Nos últimos tempos, as versões, que lançam confusão e contribuem para a criação do mito, vêm corroborar uma atmosfera de vagueza propiciatória que foi, relativamente aos primeiros, alimentada pela própria autora. Affonso Romano de Sant'Anna, num depoimento sobre Clarice Lispector, conta: "Fui dos últimos a vê-la no hospital antes daquele nove de dezembro de 1977. Minha amiga era muito especial. Se misturava mágica e sedutoramente com as figuras que criava. A literatura era a sua carne e osso. Daí aquela pungente e verdadeira frase que, prestes a expirar, disse ao médico: — Você matou o meu personagem" (Sant'Anna, 1986: 146). Nádía Gotlib, no fecho do seu livro sobre Clarice, transcreve um depoimento de Olga Borelli, dir-se-ia uma versão que se pretende a mais realista, porque mais próxima; o médico da versão anterior é substituído por uma enfermeira: «Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direcção à porta, querendo sair do quarto. Nisso a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada disse: "Você matou meu personagem"» (Gotlib, 1995: 484) ²⁴.

Se a morte fica à mercê das interpretações e mesmo recriações, também a cena do nascimento permanece inalcançada pelo autor do relato autobiográfico. Entendendo que o percurso literário de Clarice Lispector configura retoricamente em seus textos uma narrativa que pode ser reconstituída *sub specie* autobiográfica, atente-se no facto de a autora, ela mesma, ter intencionalmente contribuído para as confusões que recaíram sobre o seu nascimento, remetido para a distância de um lugar mitificado em sua vaguidão e desconhecimento (ela insiste em referir o lugar de passagem "que nem vem no mapa") a que se acrescentaram as dificuldades em fixar uma data (ver-se-á que mesmo na pedra tumular só irá figurar a data do falecimento). Para um mais efectivo trânsito hermenêutico, reconduza-se o enquadramento da questão ao plano da textualidade. As duas impossibilidades encontram uma identificação na matéria neutra — o "it", o não-eu, dir-se-á emblemático programa da sua escrita. Um modo de não haver

²⁴ Acerca do "realismo" do depoimento de Olga Borelli, atente-se no facto de, na versão do texto de Nádía Batella Gotlib, que precedeu a publicação em livro, o trabalho intitulado *Clarice Lispector: a vida que se conta*, texto apresentado ao concurso para livre-docência no Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da FFLCH, USP, 1993, a frase "Ficou muito branca e esvaída em sangue" ter sido expandida da seguinte forma: "que saía pelos olhos, ouvidos e boca" (p. 384).

espaço para a morte, ou só haver o “espaço-entre”, não é, afinal, o entrar em total consonância com a literatura? Numa entrevista que Clarice faz a Tom Jobim, dá um presente ao compositor: «Dei-lhe então a epígrafe de um de meus livros: é uma frase de Bernard Berenson, crítico de arte: ‘Uma vida completa talvez seja aquela que termina em tal identificação com o não-eu que não resta um eu para morrer’» (CI, 122).

No texto “A experiência de Mallarmé”, em *O Espaço literário*, Blanchot aponta o abismo que ocorre na experiência do poeta quando do acto de escrever. As palavras de Mallarmé sobre a criação falam em *sondar o verso*: o que se encontra é o vazio, a ausência — para além da ausência de Deus, a morte. Diz Blanchot: “Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo” (Blanchot, 1987: 32). Clarice Lispector repete a morte — *esta morte que me vem da palavra*, poderia dizer. Entre as implicações desse gesto contam-se os movimentos de ocultação. Encontramos na autora de *A Hora da Estrela* profundamente assumida essa postura — viver para desaparecer no texto. O gesto mais radical terá que ver, de facto, com o morrer e, sobretudo, com a anunciação, encenação e enunciação da morte. O apagar-se (ocultar-se) na (com a) obra como modo soberano de a perpetuar. Veja-se quantas vezes encontramos a estranha formulação²⁵: “morri”, “tinha morrido”..., que já aparecia nos primeiros livros. Podíamos ler em *O Lustre*: “E se Vicente assustado viesse procurá-lo — nunca ele o faria — ela avisaria de olhos cerrados, intensa: morri, morri, morri. Mas era apenas um segundo de erro turbilhonante...” (128).

Muito mais tarde, no texto sobre Brasília, estas palavras anunciadoras:

Alô! Alô! Brasília quero resposta, tenho pressa, acabo de assumir a minha morte. Estou triste. O passo é grande demais para as minhas pernas no entanto compridas. Me ajudem a morrer em paz. Como eu disse ou como não disse, quero uma mão amada que aperte a minha na hora de eu ir. Vou sob protesto. Eu. A fantasmagórica. Meu nome não existe. O que existe é um retrato falsificado de um retrato de outro retrato meu. Mas a própria já morreu. Morri no dia 9 de junho. Domingo. Depois de ter almoçado na preciosa companhia dos que amo. Comi frango assado. Estou feliz. Mas falta a verdadeira morte. Estou com pressa de ver Deus. Rezem por mim. Morri com elegância. (PNE, 80)

²⁵ Mesmo na comunicação mais informal da entrevista ocorre essa estranha formulação que depressa é interpretada como lapso: “— Em Londres, eu tive um aborto involuntário, quase morri. Fui levada desacordada para um hospital e quando abri os olhos estava sentado junto de mim, com cara de santo, o João Cabral de Melo Neto. Nunca esqueço. Aliás, não esqueço nenhum amigo. Quando morri Érico Veríssimo... Ah, veja o lapso, quando morreu Érico, senti como não posso dizer. Eu sou crédula, sim. Mas não sou tola. Duas mocinhas costumam me visitar e outro dia perguntei a elas se ainda viriam quando eu fosse bem velhinha e gagá. Elas disseram que sim. Não acredito” (*O Globo*, 24 de Abril de 1976, sublinhados nossos).

O fragmento faz parte do segundo bloco do texto sobre Brasília que terá sido escrito provavelmente em 1974. O tom torna-o mais próximo de alguns textos desse período, como, por exemplo, de *Onde Estivestes de Noite*²⁶, ou dos textos que irão integrar *Um Sopro de Vida*. No conto, "O homem que apareceu" de *A Via Crucis do Corpo*, texto com fortes ressonâncias autobiográficas, pode ler-se:

*Não há resposta para nada.
Fui me deitar. Eu tinha morrido. (57)*

É a morte que simbolicamente ocorre, é a morte que pede para acontecer, para que venha a salvação: viver na literatura.

Dentre as entrevistas que Clarice concedeu, existem duas, na fase final, de que se conserva a gravação e a que temos vindo a fazer diversos reenvios. Uma foi realizada no *Museu da Imagem e do Som*, no Rio de Janeiro, a 20 de Outubro de 1976 e a outra, posterior, foi gravada para a *TV Cultura* de S. Paulo. Contrastam desde o início os dois registos. Na primeira entrevista, de maior extensão, encontramos uma Clarice de voz mais alegre que brinca mesmo com a morte, levando-a para muito longe, ao perguntar se quando morresse ainda existiria coca-cola. A entrevista concedida à *TV Cultura* é de Janeiro de 1977. Aqui, as perguntas mais incisivas e as respostas perturbadoras e embaraçantes parecem ter sido condicionadas pela imposição dos limites de tempo atribuídos ao programa (cerca de meia hora). Mas a própria entrevistada, a dado momento, diz que está triste porque se encontra cansada; o tom da voz é mais carregado e as reflexões que tocam na morte são ditas numa tensão que impressiona. Assim termina a entrevista: "— Bom, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta... Estou falando do meu túmulo...". É evidente que o contexto é claramente explicitado e o tópico "não escrever = morte / tornar a escrever = renascimento" já aparecera no decorrer da conversa. Contudo, o que impressiona é sobretudo o tom denso, sério e absolutamente natural (sem pose) com que as palavras são pronunciadas. Esse "morrer simbolicamente" vai ser explicitado numa fala do alter-ego da autora, Rodrigo S.M., narrador de *A Hora da Estrela*, o livro que tinha sido acabado justamente quando a entrevista é dada: "Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias" (35-36). Em termos quase idênticos, mais próximo do final do

²⁶ "Adeus, Sveglia. Adeus para nunca sempre. Parte de mim você já matou. Eu morri e estou apodrecendo. Morrer é. / E agora — agora adeus." ("O relatório da coisa", *OEN*, 83).

livro, a ideia será reiterada: “Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição” (102).

A experiência do fim como encenação passível de legitimação pela máquina literária leva-nos a Raymond Roussel ou Thomas Bernhard, para quem só a morte traz o sentido ao Texto²⁷. Não que Clarice tenha escolhido a morte como exercício radical e ontologizante para o desvelamento, mas o radicalismo da experiência, ela também o procurou. E buscou-o no espaço da própria procura que assimila na escrita essa mesma morte e os continuados renascimentos. É a forma última de ir tão longe quanto possível na busca do que está no “de dentro” do ser, assim como se procura na própria escrita não se sabe muito bem o quê. “A morte que é nesta história o meu personagem predileto”, diz-se em *A Hora da Estrela* (103). Na obra, esta centralidade ocupa o justo lugar que a vida também aí desempenha: lado a lado o impulso vitalista²⁸ e a interrogação. O que mais aparece é a interrogação — no fundo, o que é isto do viver? E para achar resposta é preciso remontar à morte claramente tematizada pelo narrador de *A Hora da Estrela*, e que, como em muitos outros textos, também ocorre, por exemplo, no final do conto “Feliz Aniversário” em *Laços de Família*, onde se diz da personagem central que “a morte era o seu mistério”. Se a interrogação é sobre o viver, também será, irremediavelmente, sobre o escrever, naquele ponto em que vida e escrita se cruzam e se confundem.

²⁷ “O nosso nascimento lança-nos numa amnésia, ávidos de universo, regeneradores de mais nada além da morte. Para mim a morte explica-se como história natural, como o que tornou possível o pensamento. Se temos alguma meta, parece-nos que só pode ser a morte... Não falamos de outra coisa a não ser da morte” (Bernhard, 1993: 35).

²⁸ Sobre esse forte impulso vital que emana de toda a obra, recordemos o que a própria Clarice conta numa entrevista: “Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi do Guimarães Rosa, que se pôs de repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo e disse: — Que é isso? / — É seu / — Você sabe de cor? / Clarice, eu leio você prá vida, não leio você prá literatura” (entrevista a *Textura*, n.º 3, São Paulo, Maio de 1974).

II

1. O nome ou a fundação da literatura

Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos. E pensar agora, em termos de literatura, no que nós fazemos e vivemos foi para mim uma experiência. De início pareceu-me desagradável. Seria, por assim dizer, como a pessoa referir-se a si própria como sendo António ou Maria. Depois a experiência revelou-se menos má. Chamar-se a si mesmo pelo nome que os outros nos dão soa como uma convocação de alistamento.

CLARICE LISPECTOR *

Nesta segunda parte, pretende-se mostrar como se delinea na obra o percurso que vai ter ao nome e como essa revelação se faz acompanhar de um progressivo desvelamento das figuras da escrita. Ver-se-á como em relação ao nome próprio, que está latente e disseminado, quando começa a emergir e a querer parecer separar-se da obra, se opera uma involução (no sentido deleuziano), isto é, o nome próprio devém escrita. É justamente isso que se deseja mostrar: o modo como Clarice Lispector pretendeu inscrever o nome próprio na escrita — dissolvendo-o para o afirmar, impregnando a escrita, enfim, com a sua marca. “O nome próprio não designa um indivíduo: é pelo contrário quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, à saída do mais severo exercício de despersonalização, que adquire o seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade” (Deleuze e Guattari, 1989: 51).

A propósito da criação de um Estado, Derrida diz que a assinatura inventa o signatário (Derrida, 1984: 22). Não poderíamos falar da criação de uma literatura, de um nome literário, aplicando os mesmos termos? Poderíamos dizer então que o nome inventa o possuidor do nome. Derrida prossegue apontando uma espécie de retroactividade fabular — a primeira

* “Literatura de Vanguarda no Brasil” in *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*. Memoria del 11.º Congreso, México, Univ. de Texas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1965.

assinatura é aquela que autoriza a assinar. Transpondo para a literatura, teríamos com a primeira assinatura aquilo que nos permitiria falar da fidelidade a um estilo? É mais ou menos isso o que Gérard Genette vai dizer no seu livro *Seuils* quando refere uma afirmação de Lejeune de acordo com a qual um autor só se torna autor depois de uma segunda publicação, isto é, quando o seu nome puder figurar não só no topo da capa, mas numa lista de obras de autor. Genette acrescenta que tal facto não terá sentido em relação a autores de uma só obra, como é o caso de Montaigne, e reafirma a verdade da observação relativamente aos autores de obra vária, em particular no que diz respeito à pertinência da economia da fórmula “pelo autor de...” (cf. Genette, 1987: 45). Em Clarice é importante, como noutros escritores, a afirmação do nome de autor encarada do ponto de vista da sequencialidade das publicações. Contudo, na configuração dessas listas de obras não se pode desligar a afirmação do nome de outros aspectos importantes para a sua construção, como pode ser, por exemplo, a recepção da obra por parte da crítica (como pôde observar-se no capítulo I - “O texto sitiado”).

No curioso relato de um sonho, Fernando Sabino, em carta dirigida a Clarice (de 17 de Setembro de 1946), lembra como esta entra no início do referido sonho: olhando o mar, parada, “impassível como uma estátua”; o sonho é sobre a literatura, sobre o nome (nele também entra Otávio de Faria). Sem o nome há que procurar, continuar a procurar, escrever até encontrar o nome. A correspondência de Fernando Sabino para a autora de *O Lustre* constitui o mais volumoso epistolário integrado no Arquivo de Clarice Lispector (FCRB). Nele se encontram duas missivas de uma extrema importância pelas declarações que aí aparecem em torno da questão do nome e da assinatura. É em dois pequenos fragmentos que se isolam afirmações essenciais:

Estou meio sem jeito de dizer a eles que você não quer assinar, por duas razões: primeiro, porque, a despeito da elevada estima e distinta consideração que eles têm pela formosa Teresa Quadros, sei que fazem questão de seu nome — e foi nessa base que se conversou; não sei se você sabe que você tem um nome. E segundo, porque acho que você deve assinar o que escrever. (carta de 10 de Setembro de 1953)

E o que interessa é Clarice Lispector, pelo menos uma Clarice Lispector dando notícias — mesmo assinando C.L. (carta de 27 de Outubro de 1953)

Primeiro que tudo, a partir da leitura dos fragmentos, sublinhe-se a “história” implicada nestas passagens que fazem supor uma articulação; a sequência das datas faz adivinhar um sentido que reenvia para um fundo narrativo, um qualquer episódio justamente em torno do nome. Podemos seguir em Aparecida Nunes (1991: 235-240), num subcapítulo intitulado “A questão do pseudónimo”, ou em Nádia Gotlib (1995: 294-298), também

num subcapítulo com o nome “Clarice quase na *Manchete*”, a devolução desse fundo episódico reconstituído a partir das cartas de Fernando Sabino do ano de 1953. Em síntese: uma proposta que Sabino lança a Clarice solicitando a colaboração para a revista “*Manchete*”. O tipo de colaboração destinar-se-ia a ser integrado no quadro de uma “secção e portanto sem responsabilidade literária” (carta de 8 de Agosto). No entanto, apesar disso, é solicitada a assinatura e não um pseudónimo, recurso este de que a autora já fizera uso (como Teresa Quadros assinara as “páginas femininas” no jornal *Comício*) e que parece ser usado, acima de tudo, por razões de zelo face ao bom nome literário. O pseudónimo ocasional permitiria a cobertura para textos ocasionais subvalorizados quanto à determinação do código estético. Agora, no entanto, a proposta de Sabino apresenta uma situação nova, o sugerido “Bilhete Americano” ou “Carta da América” pressupõe uma configuração híbrida — que ultrapassaria os estritos limites de uma escrita extremamente codificada e, até certo ponto, não personalizada, como acontecera com as “páginas femininas”. Em termos de género, estaríamos perante o que se poderia designar por crónica — registo que afinal, alguns anos mais tarde, a autora iria pôr em prática, com a regularidade semanal, nas páginas de um jornal (no *JB*). Porém tudo o que sobre o “episódio” se possa dizer irá desembocar num desenlace de duas iniciais que procuram a preservação do nome. Contudo, as dúvidas sobre esse sentido de resguardo não vão cessar quando da futura prática regular nas páginas do jornal. Numa das primeiras crónicas lê-se:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crónica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito. Embora uma amiga médica tenha discordado: argumentou que na sua profissão dá sua alma toda, e no entanto cobra dinheiro porque também precisa viver. Vendo, pois, para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma — a parte de conversa de sábado. (Jornal do Brasil, 9 de Setembro de 1967)

Em *Grande Sertão: Veredas* aparece na boca de Riobaldo esta interrogação: “Que é um nome? Nome não dá, recebe”. A frase de Guimarães Rosa é citada por Amariles G. Hill num artigo intitulado “A construção do nome”: “Diferentemente das culturas mais antigas, o designativo de pessoa hoje serve apenas para marcá-la e não a mostra pelas características da aparência ou do comportamento mas podem receber dela determinada carga significativa quando sua ação vital sobressai do comum. // A personagem Riobaldo tem consciência deste fato (‘Que é um nome? Nome não dá,

recebe'") (Hill, 1971: 11). Neste mesmo estudo, após a apresentação de alguns casos de construção de nomes de personagens, como o exemplar caso de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*, são fornecidos alguns exemplos da obra de Clarice Lispector; primeiro de *A Maçã no Escuro*, seguidamente de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Sobre *A Maçã no Escuro*, Amariles Hill afirma como parece fácil reconhecer que o romance "é construído sob o tema do Paraíso, cujo núcleo é a transgressão como fator de liberdade. Nele se recriam o Éden, e as quatro personagens da primeira narrativa humana!" (*id.*: 17). Podem pôr-se em dúvida algumas das linhas de leitura propostas por Amariles Hill relativas aos nomes, por exemplo quando diz que "o criador aparece na figura do Professor, que tem "todas as soluções", que sabe "como resolver tudo" e que para tudo tem uma resposta; ora, muito claramente se percebe que sobre esta figura recai uma valoração de matiz irônico. O lugar da criação está sim nesse pendor originante que atravessa a narrativa desde o primeiro momento e que Hill não deixa de assinalar quando fala da "primeira narrativa humana". A fundação do mundo passa pela nova nomeação. Esse nome que recebe a literatura.

2. Apropriar / expropriar

Eu, queria, no entanto um aviso. Se é verdade que existe uma reencarnação, a vida que levo agora não é propriamente minha: uma alma me foi dada ao corpo. Eu quero renascer sempre. E na próxima encarnação vou ler meus livros como uma leitora comum e interessada, e não saberei que nesta encarnação fui eu que os escrevi.

(*A Descoberta do Mundo*)

Encontro às vezes, na confusão vulgar das minhas gavetas literárias, papéis escritos por mim há dez anos, há quinze anos há mais anos talvez. E muitos deles me parecem de um estranho; desreconheço-me neles. Houve quem os escrevesse, e fui eu. Senti-os eu, mas foi como em outra vida, de que houvesse agora despertado como de um sono alheio.

BERNARDO SOARES

No livro *Um Sopro de Vida*, pela voz da personagem Ângela Pralini, de um modo explícito, faz-se eco de uma questão que se vinha tornando verdadeiramente obsessiva nos últimos anos: o problema da apropriação/desapropriação do nome. Aí se lê:

Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome. Ângela

Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade. Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim? Pois nenhum ato me simboliza. (SV, 39)

Num conhecido texto de Clarice sobre Brasília deparava-se com uma interrogação acerca da hipótese de um estranho roubo: justamente o da própria identidade. “Sinto que estão fazendo macumba contra mim: quem quer roubar a minha pobre identidade?” (PNE, 85). Esta frase-flash é citada por Claire Varin num breve capítulo de *Langues de Feu* intitulado “Le Lys”²⁹. Seguidamente, a estudiosa apresenta a passagem de uma carta de Clarice a Andréa Azulai (no arquivo de Borelli) que conta um pesadelo. Clarice Lispector tinha sonhado que viajava para fora do Brasil e, no regresso, apercebia-se de que muitas pessoas haviam escrito coisas e as assinavam com o seu nome. Reclamava negando a autoria de tais textos, mas as pessoas não acreditavam e riam-se dela (Varin, 1990: 73). Estranho sonho da desposseção; o nome, como puro significante, é sujeito a uma peculiar deslocação: roubam o nome e a autora presencia o roubo. O que acontece é um procedimento que está próximo das situações kafkianas — os ladrões da identidade ocultam-se sob o nome roubado e fazem-no circular. A autora vê-se desapossada por um perverso mecanismo de adjunção — no amplificar-se a obra é que se lhe retira o nome. Decorre da situação o pânico pela indevida utilização da identidade, como numa qualquer situação do foro judicial em que alguém contraísse uma dívida em nosso nome. Toda a gente vê o nome que foi construído, o nome está ali, e sabe-se que um escritor pode cair. Será que o significado do pesadelo é a angústia perante o medo de não mais conseguir escrever? Alguém, então, passaria a *não escrever* por nós. Essa preocupação em torno da desposseção do nome expressa-se ainda pela manifesta inquietação perante o epigonismo fácil. Quando, numa das últimas entrevistas, perguntam a Clarice Lispector se a sua obra ficaria, esta responde que acha que os seus livros “vão perder valor” por estar sendo “muito imitada” sobretudo nos seus tiques (cf. *Jornal do Brasil*, 15 de Dezembro de 1977).

É interessante observar-se que nos textos de Clarice Lispector a correcta prática citacional constitui um procedimento ocasionalmente observável, apesar de nos encontrarmos perante uma obra que se pretende desvinculada de uma matriz semiosicamente culturalizada. É a citação

²⁹ A estudiosa faz aí uma leitura etimologizante do “Lispector”. Reportando-se ao que Clarice disse sobre a origem do nome vai reenviar ao étimo latino de *lis* — princípio de contestação, litígio (*lis, litis*: diferendo, querela, processo) e a partir daí encontra um outro reenvio: o desbravar a terra... Numa leitura bastante livre, Claire Varin vai falar na amálgama da dureza da pedra e da dureza da flor (cf. Varin, 1990: 75).

bíblica que mais ocorre (vd. exemplos em *A Paixão segundo G.H.*, *Água Viva*, *A Via Crucis do Corpo*, *Um Sopro de Vida*), tal como é o intertexto bíblico aquele que, sob outras formas, maior repercussão tem na obra da escritora (inscrito também no espaço paratextual privilegiado da epígrafe — vd. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, *A Via Crucis do Corpo*).

O que atrás referimos como exemplo de uma inquietação obsessiva em torno da imitação acaba por vir a ter reflexos mais ou menos encobertos no interior dessa mesma obra. É, por exemplo, curioso observar-se que, se por um lado a autora teme a expropriação, por outro lado como que se dá o reverso dessa situação detectável e explicitada no gesto de assimilar citações e na perda ou rasura das fontes. É sobretudo na última fase que podemos encontrar incorporados no texto exemplos de fragmentos que são citados sem o(s) nome(s) referenciador(es), como se pode ver em *Um Sopro de Vida* ou em algumas crônicas³⁰.

Sobre os fragmentos citados que perderam os nomes referenciadores, vejamos exemplos acompanhados da reflexão da autora. Numa pequena crônica, publicada no *Jornal do Brasil* de 1 de Março de 1969, lê-se:

Andei mexendo em papéis antigos e encontrei uma folha onde estavam escritas, entre aspas, algumas linhas em inglês. O que significa que eu copiei as linhas de tão belas que as achei. No entanto não estava anotado o nome do escritor, o que é imperdoável. Vou tentar traduzir e não sei se a tradução conservará esse algo que me tocou tanto.

O título da crônica é “Quem escreveu isto?”; esta foi incorporada em “Objeto Gritante”, apesar de posteriormente não ter transitado para o livro *Água Viva*, ainda que na passagem, como ela aparece no dactiloscrito, o tom diarístico surja associado a um “conceito” dominante no livro que seria dado à estampa em 1973: o “instante-já”. Aliás, é assim que em “Objeto Gritante” se inicia a passagem: “No instante-já andei mexendo em papéis antigos e...”. Na referida tradução lê-se o seguinte:

Então por um momento os dois se apagaram na doce escuridão tão profunda que eles eram mais escuros que a escuridão. Por uns instantes ambos eram mais escuros que as negras árvores e depois tão escuros que — quando ela tentou erguer os olhos até ele só pôde ver as ondas selvagens do universo acima dos ombros deles e então ela disse: “Sim. Acho que também te amo”.

³⁰ Veja-se, por exemplo, como em “Objeto Gritante” (texto que assimilou muitas crônicas e donde derivaram outras), na fl. 154, quando a narradora se reporta à criação e relembra pessoas desaparecidas (cujos nomes não apresenta), depois de falar de uma pessoa no feminino, prossegue dizendo o seguinte: “Mas de um ‘ele’, outro de meus mortos, não consigo falar. [...] Por enquanto ainda é um enigma. Sua personalidade está precisando de uma interpretação”.

A referência a papéis antigos e a citação em inglês podem situar-nos no período da elaboração do romance *A Maçã no Escuro* (cuja redacção data da época em que a escritora viveu em países de língua inglesa). O mais surpreendente é que, sem as indicações da autora, poderíamos ler este fragmento solto e dizer: é uma passagem de *A Maçã no Escuro*.

A perda de referências identificadoras muitas vezes conduz à absorção do texto citado, texto cuja autoria é alvo de confusões. Como se se tratasse de um escrito seu, é dessa estranha sensação que a própria autora dá conta, após transcrever um fragmento:

Vou parar de escrever sobre o escrever. Vou citar umas coisas que anotei mas que esqueci o nome do autor. É assim que diz: "Vemos que aqui na terra os opostos se misturam e que um valor positivo se compra ao preço de um valor negativo. Talvez a experiência metafísica a mais profunda — a que vem quando o ser toma consciência do absoluto — o que lhe dá um estremecimento sagrado e deixa-o entrever a felicidade — aquela que lhe permite o acesso ao sobrenatural — talvez essa experiência só seja possível quando o espírito está tão deslocado que não lhe é mais possível reerguer-se de sua ruína. O que parece incoerente à fria análise pode às vezes estar carregado de sentido para o coração e este o entende. Não se saberia adquirir o conhecimento intuitivo de outro universo sem sacrificar parte do entendimento que nos é necessário ao mundo presente".

Parece até coisa que eu própria escrevi. Não é porém. ("Objeto Gritante", 69-70; sublinhados nossos)

Podem encontrar-se também exemplos de rasura da autoria da citação como acontece com um texto bastante curioso no qual se deixam transparecer o encobrimento e a encenação patentes em torno de toda a produção literária. Trata-se de um texto dactilografado que se encontra no *Arquivo de Clarice Lispector* (CFRB), crónica que teria saído no *Jornal do Brasil*, com o título "Espectadores do próprio destino", mas que não aparece integrada no volume *A Descoberta do Mundo*. Escrita à mão, e riscada, encontra-se uma indicação pelo punho de Clarice: "sábado, 1 de janeiro de 1972". Neste texto repete-se quase o mesmo que se lia noutra crónica atrás referida:

Às vezes abro cadernos antigos de notas e encontro copiado algum texto alheio, e fico sem saber ao certo a propósito de que copiei. O pior é que, confiando na minha memória que é má, deixo de lado a fonte da anotação ou algum dado mais esclarecedor.

Em seguida acrescenta: «*Vou ter de citar um autor cujo nome não me lembro: 'A sensibilidade de um artista à crítica vem, em parte do esforço de manter intacto o impulso, ou confiança ou arrogância, dos quais ele precisa manter a criação possível: ou de um instinto para crescer através de seus problemas à sua própria maneira, como deve e como precisa ser'*» (sublinhado nosso).

Seguidamente acrescenta: «Encontrei, por exemplo, a seguinte anotação [aparecem riscadas algumas palavras e, por cima, escrito à mão pela letra da autora: “tendo ao lado”; prossegue o texto dactilografado:] escrito Harvard Center for International Affairs. E, entre parênteses, “o que mais preocupa você nos Estados Unidos de hoje”». Atente-se no rasto palimpsés-tico; conseguindo ler o que foi riscado, repõe-se o seguinte texto anterior: “Encontrei, por exemplo, a seguinte anotação o seu autor é Henry A. Kissinger. Ao lado está escrito Harvard Center for International Affairs. E, entre parênteses, ...”³¹.

Outro exemplo, próximo destes que temos vindo a apresentar, é um tipo de documento que, apesar de raro no arquivo, se revela extremamente significativo porque desvelador de um trabalho de anotação muitas vezes na superfície. Dos vestígios apagados, os restos merecem-nos atenção. O referido documento é uma folha dactilografada que parece constituir uma espécie de ficha resultante de uma leitura sobre *Heart of Darkness*. É interessante observar como se trata de uma leitura seleccionadora, como se consistisse num trabalho de “estudo”. Pode detectar-se uma faceta particularmente importante e que aparece muitas vezes ocultada ou secundarizada: a atenção que a autora presta ao que escreveram os outros — fale-se mesmo de uma atenção de estudante sobre esses autores. Daí a sensação de que as anotações se reportam a um artigo do género dos recortes que encontramos no arquivo (biblioteca) da autora, do “período estadunidense” — neste caso um texto de divulgação em torno de Conrad e de *Heart of Darkness*. Assinale-se aqui um procedimento que também ocorre, por exemplo, no caderno de notas dos diálogos com os filhos — a alternância de fragmentos em português e em inglês:

E Conrad diz que o leitor comum pode passar de leve sobre o “obscuro beginning”.

A “ideia” de livro, disse Conrad, “is so wrapped up in secondary notions that you ... may miss it”.

³¹ Este texto é incorporado no dactiloscrito de *Objeto Gritante*, onde se pode ler a seguinte versão, que apresenta o nome de Kissinger no lugar de autor provável da citação: «Por falar em memória, tenho pouca. Às vezes abro cadernos meus antigos de notas e encontro copiado algum texto alheio, e fico sem saber ao certo a propósito de que copiei. O pior é que, confiando na minha memória, deixo de lado a fonte da anotação ou algum dado mais esclarecedor. Por exemplo, encontrei a seguinte anotação, e o autor deve ser Kissinger; ao lado está escrito: Harvard Center for International Affairs. E, entre parênteses, “O que mais preocupa você nos Estados Unidos”. Na verdade serve para muitos dos humanos. Tentarei traduzir: [...]» (pp. 167-168).

O laboratório ficcional acolhe a infinita errância de ecos disseminados (vozes dos outros) de que restam algumas, muito poucas, pegadas. Um caso curioso, e que é exemplo extremado, diz respeito a listas de citações encontradas entre os papéis de Clarice. Nos manuscritos apresentados no apêndice da tese de Claire Varin em “Annexe A; 5) Photocopies de fragments manuscrits épars (1974-1977)”, da p. 279 à p. 282, aparecem essas listas, conjunto de citações justapostas. Curiosamente apenas a última citação está em português³², as outras encontram-se todas em francês³³. Se, como parece ser óbvio, as citações devem ter sido retiradas de um livro francês, lembremos uma das fotografias da autora em sua casa; atrás de Clarice vê-se uma estante e aí se consegue ler do título de um livro a palavra “Quotations”³⁴. Entenda-se essa espécie de “banco de dados” como lugar que apoia a reflexão e a transmutação (e a tendência progressiva para a utilização do discurso abstracto e do estilo sentencioso), mas entenda-se sobretudo um certo modo parasitário que vem da rasura da instância legitimadora no processo da apropriação³⁵. O que tem afinal a ver com uma consciência nova face ao modo de entender aquilo que se configura sob o nome de *literatura*. Uma espécie de afrouxamento face aos pontos de vista que ordenam as convenções presas a essa denominação vai suscitar um olhar e uma prática diferenciados que marcam a fase final, na qual passa a avultar, no próprio corpo textual, o sentido da precariedade que atinge o conceito de “literatura” marcado pela finitude essencial que de tudo toma conta. É neste contexto que se deve entender o gesto da cedência do nome, emprestado para assinar traduções que, na verdade, não faz³⁶.

³² “A física dos quanta — estudo da indivisível quantidade da energia eletromagnética onde as noções de simples bom senso sobre espaço – tempo – matéria e causalidade não se aplicam mais (?)”. Este ponto de interrogação entre parênteses é assim colocado por Clarice.

³³ Surgem aí citações de Henry de Montherland, Albert Camus, Georges Elgozy, Marc-Aurèle, Montaigne.

³⁴ Pode ver-se esta fotografia reproduzida em Varin, 1990: 78. Lembre-se ainda que em algumas das colaborações de Clarice nas páginas femininas dos jornais apareciam muitas vezes secções com citações. Aliás a fotografia, segundo informação que Varin pospõe à reprodução (a data: 24 de Dezembro de 1960), reenvia-nos para o período próximo dessas colaborações.

³⁵ Leia-se a propósito este fragmento de uma crónica no *Jornal do Brasil* de 15 de Janeiro de 1972: «“Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída”. Traduzo isso do francês, frase encontrada num caderno de notas antigo. Mas quem escreveu isso? Não importa, é uma verdade de vida, e muitos poderiam tê-la escrito”».

³⁶ Sobre a actividade da tradutora ficaram mesmo testemunhos que ocasionalmente ou intencionalmente falam dessa tarefa (*vd.* entrevistas e crónicas como, por exemplo, a crónica na revista *Jóia* — *apud* Varin, 1986). Sobre o nome que deu para traduções que não fez lembramos o testemunho que nos foi concedido por Olga Borelli em São Paulo, Junho de 1992.

3. O Nome, os nomes

3.1. A procura do nome: o processo da nomeação

Na origem de estados que podem ser chamados de epifânicos, como aqueles que trazem a revelação ou a morte, está, muitas vezes, o pronunciar o nome impronunciável; lembremo-nos de Laura não só ao olhar para as rosas mas ao pronunciar-lhes o nome (“A imitação da Rosa”, *LF*), ou de Ana ao olhar para o cego e ao chamar-lhe cego (“Amor”, *LF*). O maior perigo vem de que esse dizer é lá dentro que se diz. Um dizer para dentro onde exista o nome, palavra plena. “Mallarmé, bem antes de Lacan, tinha insistido nessa diferença essencial entre palavra vazia e palavra plena. A palavra plena é aquela que revela a verdade: ela traz consigo o próprio sopro da morte. A palavra vazia é apenas como uma moeda, gasta pelo uso, e que, em silêncio, passa de mão em mão” (Palmier, 1977: 61). A palavra plena, que é algo que dificilmente se atinge na palavra falada, é o “it” clariciano. No texto-rascunho “Objeto Gritante”, leia-se na folha 68 um acrescento à mão sobre o texto dactilografado: «O máximo de inefável está na natureza do “it”». Eis a passagem reposta na sua totalidade:

Muita coisa é inefável — a começar pelo ar que respiro [por baixo estava “respiramos”]. O som da música é inefável. [aparece aqui a frase acrescentada: «O máximo de inefável está na natureza do “it”»]. O caráter de uma pessoa é algo inefável. Dos [antes estava: “Os”] sonhos então nem se fala. Existe alguma coisa mais inefável que o céu? O calor e o frio são inefáveis. A voz humana o é. O sopro de vida é inefável. Aliás o lado esquerdo é sempre inefável. O sentimento de amor é de forte inefabilidade. O da grande amizade pura também. E — para cúmulo de tudo — a inefabilidade é inefável. A realidade não comporta a própria realidade. Ela se transcende e estende-se até ao que chama irreal. Tudo se transcende. O irreal é o real em toda a amplitude. E a lucidez está em fronteira com a loucura.

No problema da nomeação, um dos maiores que na sua obra se levanta, coloca-se a questão da impossibilidade de encontrar nomes. A impregnação de sensações (de aspirações, de estados) em que as personagens ou os nar-

Lembre-se ainda como Olga de Sá, ao referir-se a um certo modo pouco literário de escrever, uma das marcas da escrita de Clarice, dá como exemplo as reservas colocadas por um reputado tradutor face a textos vertidos pela escritora. O que para Olga de Sá poderia talvez encaixar nesse jeito de escrita pensamos tratar-se antes de um dos textos a que Clarice emprestou o nome de tradutora. E com Óscar Mendes talvez pudéssemos repetir: “Que pena ter Hercule Poirot morrido! Poderia muito bem descobrir a autora da tradução” («A morte de Poirot», *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 3 de Abril de 1976; *apud* Sá, 1979: 124).

radores se vêem envolvidos, grande parte das vezes pela insuficiência da descrição dos nomes existentes, transvaza os limites da conceptualização que desse estado se pretendesse descritiva.

Martim estava de algum modo humilde, se era ser humilde o modo involuntariamente triunfante como estava montado num cavalo — o que lhe dava altura e espanto e determinação e visão mais larga. Nessa inesperada humildade ele pareceu reconhecer mais um sinal de que estava emergindo porque só os animais eram orgulhosos, e só um homem também era humilde. Também a essa coisa indefesa e no entanto audaciosa ele quis dar um nome, mas não existia. (ME, 108)

Os sentidos porventura contraditórios, os manifestos paradoxo e antítese, são-no por via dessa obstinada procura e insofrida incapacidade de encontrar um nome. “É que diante daquela extensão de terra enorme e vazia, em sufocado esforço Martim penosamente se aproximava — com a dificuldade de quem nunca vai chegar — se aproximava de alguma coisa a que um homem a pé chamaria humildemente de desejo de homem mas a que um homem montado não poderia fugir à tentação de chamar de missão de homem” (*ibid.*). A indeterminação (“alguma coisa”) aponta para aquilo que vai receber o nome consoante o lugar em que o homem estiver. O assinalar das posições põe em movimento os planos opostos baixo/alto (*vd.* carga semântica que pode suscitar uma interpretação ao nível da conotação social, do tipo senhor/subordinado, e vejam-se ainda as implicações dos código dos romances de cavalaria, etc.); o que está em causa é justamente a questão da denominação. A mesma “alguma coisa” que pode receber diversas denominações consoante o lugar (espacial, social, etc.) do enunciador, essa mesma “alguma coisa” pode ser *desejo de homem, missão de homem* ou, por que não, também aqui uma figuração da escrita? *Escrita do homem*. A extensão é a página? A referência a Deus (um Deus que entendesse a obra do outro Deus, clara referência a uma criação) e ao emergir é equivalente ao acto de escrever? Está subjacente a questão da metáfora. Como se pode chegar à coisa? Ou como chegar ao nome da coisa? Sara Kofman, ao falar de Nietzsche afirma que “o artista da linguagem graças a ‘metáforas ousadas’ pôde simplesmente exprimir as relações do homem com as coisas, não as coisas em si mesmas” (Kofman, 1983: 64-65), citando de seguida uma passagem de *O Livro do Filósofo* daquele autor: “Julgamos saber alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores e não possuímos senão metáforas das coisas que não correspondem de maneira nenhuma às entidades originais”.

Atente-se no emblematismo entrevisto no pequeno texto intitulado “Aproximação Gradativa”, de *Para Não Esquecer*: “Se eu tivesse de dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa” (144). Aqui se contém, como máxima, o princípio que pode definir a obra. A coisa é determina-

ção, matéria viva. Outro fragmento do mesmo livro apresenta no título a questionação do nome: "Como se chama". Termina com a interrogação sobre a própria nomeação e conclui com a impossibilidade de encontrar o nome. A própria pergunta é a única possibilidade de nomear. Só se pode nomear no interior, no próprio processo interrogante; é isso a nomeação: "Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome" (27). E aquilo para que se não encontra nome, a não ser no seio da própria interrogação, são as sensações.

Lúcio Cardoso, ao falar da arte de Clarice, falou de máquinas de sentir, disse que esta "não situa personagens: arrola máquinas de sentir" (Cardoso, 1970: 287). Coloca-se a questão do nome: tudo o que se sente tem um nome? Há nessa máquina adjetivos suficientes para nomear as sensações? Qual a distância que vai dos nomes existentes, ou dos nomes convencionalmente oferecidos ou catalogados pelo sistema (adjetivos do provisório), aos nomes que mais fundo dirão esses estados, que poderão dizer o ser?

Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém — foi através disso tudo que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em serena curiosidade. Paciente e curioso. Um pouco nervoso, diziam, referindo-se ao tique dos óculos. Mas "nervoso" era o nome que a família estava dando à instabilidade de julgamento da própria família. Outro nome que a instabilidade dos adultos lhe dava era o de "bem comportado", de "dócil". Dando assim um nome não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos. (LE, 76-77)

A seguir a esta passagem, lê-se no conto "Evolução de uma miopia" uma frase que é um dos melhores exemplos para emblematicamente traduzir as figurações da escrita: "Uma vez ou outra, na sua extraordinária calma de óculos, acontecia dentro dele algo brilhante e convulsivo como uma inspiração".

Giorgio Agamben assinala uma distinção entre o plano do nome (*onoma*) e o plano do discurso (*logos*) que remonta ao pensamento de Antístenes, apesar de, na filosofia antiga, justamente devido à sua importância, ser atribuída com frequência a Platão a sua descoberta (Agamben, 1989: 89). No pequeno ensaio intitulado "Ideia de Nome", incluído no belo livro *Ideia de Prosa*, o filósofo italiano prossegue numa reflexão sobre o indizível e o dizível que pode abrir um estimulante caminho para se pensar a obra de Clarice Lispector. Essa fractura que se estabelece na linguagem ("por um lado há algo que só pode ser nomeado na linguagem e não pode ser explicado, por outro lado há aquilo que não tem nome mas que o discurso definidor explica") conduz Agamben a uma associação com a mística, precisamente o lugar para onde caminha a palavra de Lispector. Mais do que em qualquer outro livro, é em *A Paixão segundo G.H.* que se leva mais

longe a aproximação ao discurso místico. Se bem que em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, o livro que se lhe segue, a tematização do divino atinja um elevado grau de explicitação, é em *A Paixão [...]* que profundamente se questiona a linguagem no quadro das impossibilidades nas quais se funda a mística. Lembra Agamben que é na fractura da linguagem acima referida que se baseia a mística que “vela sobre a impossibilidade de reproduzir o plano dos nomes no plano das proposições, mas o que estas dizem não é o que o nome chamou” (*ibid.*).

No livro protagonizado por G.H. depara-se com a busca incessante em todos os domínios e muito especialmente no domínio da reflexão abstracta (“A esperança — que outro nome dar?”, 62; “A dor não é o nome verdadeiro disso que a gente chama de dor. Ouve: estou tendo a certeza disso”, 121). O não-nome é um lugar de aspiração: conseguir chamar uma coisa sem nome é o máximo conseguimento (“e vejo que há alguma coisa mais séria e mais fatal e mais núcleo do que tudo o que eu costumava chamar por nomes”, 91-92). O *it*, o neutro, o insosso equivaleriam ao não-nome (a literatura segundo Clarice Lispector), aquilo que está próximo do nome de Deus na tradição mística. “Toda a linguagem repousa sobre um único nome, em si nunca proferível: o nome de Deus. Contido em todas as proposições, permanece sem ser dito em cada uma delas” (Agamben, *id.*: 89-90).

É impressionante o número de vezes que, no interior do discurso de *A Paixão Segundo G.H.*, ocorre a explicitação da procura de um nome adequado ou do obsessivo acto de revisão das nomeações. Na abertura, a voz narradora quer chamar “desorganização” a algo que aconteceu, um “isso” que é a própria experiência — sujeito e objecto da narração; é daqui que se parte, no livro, em direcção a um muito complexo processo de questionação do nome. Primeiro que tudo é a personalidade mesma da protagonista que se autoquestiona entre aspas (“Ajo como o que se chama de pessoa realizada”, “quanto à minha chamada vida íntima”, “minha chamada nobreza”, “minha chamada sordidez”, 30-31). Progressivamente vai-se fazer sentir o efeito de despersonalização daquilo a que se chama “eu” (“Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim”, 32), num percurso que encerra o trajecto de “arrumação” encetado pela personagem. O quarto a arrumar é, na inesperada arrumação exterior, uma espécie de câmara produtora das revisões identitárias: «Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”» (64).

O choque da experiência dos limites advinda do encontro com a barata e de um processo de reidentificação (“Eu, corpo neutro de barata”, 69) conduz à zona onde se olha a própria identidade — simultaneamente origem e dissolução do eu, isto é, o lugar onde as coisas não precisam de ter nome (“O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz.

O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva — eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria”, 96). Em *A Paixão segundo G.H.* (momento alto da maturação reflexiva), a radicalização da experiência tem o máximo sinal no ponto em que esse processo atinge o sujeito enunciator. O romance de 1964 é, pois, um celebrado ponto de chegada.

O apuramento de que esta escrita resulta dá conta de um percurso que em várias direcções pode ser reconstituído. Deste modo, também no que diz respeito às reflexões sobre a nomeação, podia ver-se que no livro anterior, *A Maçã no Escuro*, esta questão funcionava como um dos motores da concepção do romance, em sua lentidão e distensão narrativas. Impõe-se a centralidade e explicitação com que o assunto é tratado desde as primeiras páginas: “Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. [...] Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de ‘crime’ a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera” (32).

A nova situação comanda a reflexão ao nível da nomeação das coisas; há um antecedente desencadeador que vai ser revisto e nomeado de outro modo, implicando-se aí, nesse gesto, uma revisão abrangente (tudo necessita de ser renomeado). Lembre-se ainda como, neste início do romance, funciona a intencional colocação da personagem num espaço vagamente situado no centro do Brasil, o “grande espaço vazio e inexpressivo”, lugar sem nome. Todas as sequências desenvolvem o propósito questionador, num cenário simbólico minuciosamente seleccionado; assim, o homem, antes de reflectir sobre a perda da linguagem dos outros, é num domingo (o “descampado de um homem”) que aparece sentado com um pássaro na mão. Um pouco mais à frente, a memória do protagonista activa uma lembrança (fora seu filho que um dia lhe dissera que sabia por que é que Deus fizera o rinoceronte):

Depois do que, Martim recomeçou mais devagar e procurou pensar com muito cuidado pois a verdade seria diferente se você a dissesse com palavras erradas. Mas se você o disser com as palavras certas, qualquer pessoa saberá que aquela é a mesa sobre a qual comemos. De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir. Ele se lembrou de seu filho que dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la. (37)

Da nomeação das coisas aos nomes próprios e ao *próprio nome*, o trânsito faz assinalar o relevo que é concedido ao acto de nomear, levando a que se lhe preste atenção. Importa sublinhar um percurso, mostrar como se

torna visível um caminho. Da indefinição nos primeiros textos vai-se avançando para uma intencionalidade assinalada; da perspectiva fundacional para o assumir de uma perspectiva problematizante. Pode-se discernir a problematização que vem na sequência de uma interrogação mais directa sobre o desconhecimento da nossa natureza.

Em *Perto do Coração Selvagem*, o que avultava era acima de tudo a nomeação enquanto jogo. Veja-se no início, quando da incidência sobre as personagens centrais; o caso mais explicitamente revelador é o de Joana, a Joana menina que brinca com as palavras. Ao longo do romance, a protagonista irá manter o fascínio por esse tipo de jogos (*cf.* a referência a *Lalande*, 189-190, e o jogo com a palavra amêndoa, 186-187), que aprofunda no encontro com as letras tendo por modelo o dicionário (199). O carácter lúdico acentua a expressão ficcional que dessas situações se projecta numa ampla perspectiva que é a do próprio itinerário do criador escritor — um experimentador.

É especialmente com *A Cidade Sitiada* que com clareza se começa a definir a ideia de projecto. Este aspecto é englobado na programática concepção que envolve a feitura do romance. Lucrecia Neves “indicava o nome íntimo das coisas [...] e mais tarde as coisas seriam olhadas por esse nome. A realidade precisava da mocinha para ter uma forma” (19). O papel da personagem é fundador. À falta de nome, basta olhar para que os nomes passem a existir (“Faltava o nome das coisas, mas eis, eis aqui, ali, eis a coisa”, 41; “procurando designar cada coisa para que depois, através dos séculos, elas tivessem o sentido de seus nomes”, 78). Neste gesto baptismal, ao pretender-se fundar a cidade, pode entrever-se uma aproximação a um princípio essencialista: se uma realidade nova requer uma denominação, também se mostra nos exemplos que vão sendo fornecidos que são justamente as denominações encontradas que atribuem existência a essa realidade. O trabalho prossegue obsessivamente daqui para a frente, assumindo uma extraordinária clarividência no livro seguinte, *A Maçã no Escuro*, onde se pretende redizer o começo do mundo numa reescrita que tem como princípio-base o trabalho da escrita que procura rever o uso vulgarizado das palavras.

3.2. Variação / jogo; motivações do nome

Tenho diante de mim um livrinho amarelo que me mandaram, chamado 'O mistério da vida e da morte'. É tão duro o livro como um diamante. O autor é J. Van Rijckenborg. Também que nome. Acredito muito na força dos nomes. Esse parece com lava de vulcão já cristalizada em pesada pedra.

(“Objeto Gritante”)

A propósito de uma certa grafia para o nome de Chico Buarque, a autora, numa entrevista que faz ao músico, lembra as suas brincadeiras, os jogos com palavras em criança, e reflecte, de um modo entre o brincalhão e o poético, sobre a motivação dos nomes:

Esta grafia, Xico Buark, foi inventada por Millôr Fernandes, numa noite no Antonio's. Gostei como quando eu brincava com palavras em criança. [...] Se Xico Buark não combina com a figura pura e um pouco melancólica de Chico, combina com a qualidade que ele tem de deixar os outros o chamarem e ele vir, com a capacidade que tem de sorrir conservando muitas vezes os olhos verdes abertos e sem riso. Não é de modo algum um garoto, mas se existisse no reino animal um bicho pensativo e belo e sempre jovem que se chamasse Garoto, Francisco Buarque de Holanda seria da raça montanhesa dos garotos. (CI, 65)

Como repete várias vezes, a sua iniciação na literatura faz-se desta maneira: é pelos nomes dos livros que desordenadamente vai escolhendo as leituras (sem buscar os autores por referências). Como modo de justificação para a referida singularidade do seu estilo acrescenta precisamente a estranha “mistura” de Dostoievski com “livro para mocinhas”. Interessa nesse relato fundador o encontro fascinado com os nomes, algo que se iria impor na vertiginosa busca da diferença que sempre tentou no contacto com a palavra. Sobre esse fascínio veja-se um curioso exemplo mais ou menos casual fora do texto (dito literário). Considerem-se as cartas ao seu filho Paulo que se encontram no arquivo da escritora ³⁷.

³⁷ Trata-se de cartas que correspondem a um período relativamente curto (seis meses), período em que o filho se desloca aos Estados Unidos onde permanecerá alojado na casa de uma família americana (cinco dessas cartas não apresentam datas). No bloco das cartas datadas (10), assinala-se que a primeira é de 25 de Janeiro de 1969 e a última é de Junho desse mesmo ano. Pode falar-se do ciclo de uma ausência e a reconstituição do período é permitida pela datação das missivas. Pelo início da carta de 26 de Janeiro conclui-se que o embarque se efectuou no dia anterior, justamente o dia da primeira carta (“ontem quando você embarcou, custei depois a pegar no sono”).

Atente-se no modo como Clarice se dirige à criança, seu filho:

Nas cartas datadas:

- 25.01 – “Meu gafanhoto querido”;
- 26.01 – “Meu adorado filho”;
- 23.02 – “Meu pernilongo de ouro”;
- 10.03 – “Meu filho adorado, meu gafanhoto”;
- 22.04 – “Pauluquinha”;
- 25.04 – “Meu querido Paulinho”;
- 07.05 – “Paulo Gurgel, meu amor”;
- 31.05 – “Meu querido Pernilongo”;
- 12.06 – “Meu adorável Pernilongo”;
- Junho de 1969 – “Paulinho querido”.

Nas cartas não datadas:

- “Paulo, querido, meu amor, minha esperança, meu gafanhoto”;
- “Minha alma”;
- “Paulinho, de minha alma”;
- “Meu filho Paulo”.

As formas de tratamento evidenciam-se pela variabilidade (pois não há um único caso em que se repita a maneira de se dirigir ao filho no início das cartas), dando conta do modo como a imaginação e a ternura se associam numa singular enunciação. A variação em torno do nome, e em concreto dos nomes próprios, acontece logo nos primeiros textos da autora, vindo a intensificar-se nos últimos. Existe uma passagem em *O Lustre* onde está claramente patente o jogo a partir da variação do nome:

Os meninos e as meninas deveriam tanto mudar de nome quando cresciam. Se alguém se chamava Daniel, agora, deveria ter sido Círil um dia. Virgínia — ela inclinou-se para o próprio interior pensativa, enquanto Daniel parecia adormecer sob a árvore — Virgínia era um apelido cheio de paz atenta como de um recanto atrás do muro, lá onde cresciam finas ervas como cabelos e onde ninguém existia para ouvir o vento. Mas depois de perder aquela figura perfeita, magra, tão pequena e delicada como o maquinismo de um relógio, depois de perder a transparência e ganhar uma cor, ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia, de tão fresca e sombria antiguidade. Sim, e também poderia ter sido em pequena tranqüilamente Sibila, Sibila, Sibila. (296)

A reflexão propõe um ajustamento entre a personalidade dos seres, a sua evolução e o nome a receber. A partir de 1964 começam a surgir exemplos que tornam muito claro o apelo à chave interpretativa, como quando deparamos com estes nomes no conto “A solução” (LE): as protagonistas chamam-se Alice e Altamira, o nome de família de uma delas é Almeida,

personagem que, por seu turno, tem uma avó chamada Altamiranda. Uma evidenciada motivação fónica na proximidade dos sons escolhidos para os nomes que traduzem uma intencionalidade irónica. Em *Onde Estivestes de Noite*, a sobrecarga e a estranheza fazem-se acompanhar da própria decodificação hermenêutica; por exemplo, o puro jogo das letras no nome que é explicado: “Padre Joaquim Jesus Jacinto — tudo com jota porque a mãe dele gostava da letra jota” (62).

E se em *A Legião Estrangeira* uma velha recebia o nome “Mocinha” (conto “Viagem a Petrópolis”), é de notar o impacto que a partir daqui é causado pelos extensos apelidos que mulheres da classe média ostentam. Já se viu a D. Rita de *Onde Estivestes de Noite* (cf. *supra* capítulo V — “Do desenho, da escultura e da pintura”), e nos contos inéditos essa atenção é reforçada. Assim com Carla de Sousa e Santos (BF), em relação a quem o discurso da narradora se demora na análise do efeito da conjunção e da preposição que “marcavam classe de quatrocentos anos de carioca”, e também D. Maria Eglantina, a protagonista de um conto não recolhido em livro e que foi publicado na revista *Última Hora* de 29 de Maio de 1977, com o curioso título “Será intolerância minha ou foi uma bofetada? (desculpem o título tão comprido mas era necessário)”.

Este texto pode, esquematicamente, ser dividido em três partes: a ida ao médico (das idas rotineiras a uma ida), a relação entre a narradora e a senhora e, por fim, o encontro entre a senhora e um rapaz. Como é frequente nos contos da autora, deparamos com a centralidade dominadora de uma personagem à volta da qual giram outras, em geral, consecutivamente, de modo que não chega a haver uma troca; algumas figuras como que se vão cruzando com o “destino” da personagem focada sem que ocorra uma interpenetração de “destinos”. Há momentos provocados por alguém, ou alguma coisa, geralmente alheios ao universo da personagem visada que, continuando a ser estranhos, provocam alguma críspação, algum estremeção. Neste conto, é com a presença do rapaz estranho em relação à protagonista que algo de também estranho vai acontecer. Interessa chamar a atenção para o modo como a senhora é chamada. Só ela tem nome. Desde a sua apresentação por parte da narradora, a personagem é quase sempre referida, no desenrolar da história, como dona Maria Eglantina, ou, menos vezes, dona Eglantina. Até esse momento em que se anuncia que alguma coisa aconteceu:

Mas houve um dia especial quando aconteceu algo extraordinário que me vingou — com a vantagem de não me dar sentimento de culpa pois não participei do evento.

A situação foi a seguinte: dona Maria Eglantina Tavares Pires Cordeiro estava de pé, na calçada da rua, perto de um poste, à espera que abrisse um sinal verde que lhe permitisse atravessar a rua. Junto a ela um rapaz distraído. Que sinal demorado aquele.

Em *Perto do Coração Selvagem*, no capítulo “O abrigo do homem”, o homem está sozinho e pensa em Joana, *pensa o nome* de Joana. O entrefechar dos olhos conduz a essa atmosfera onírica, Joana vai entrar numa sonolência que contamina o cenário (o que bordeja o seu discurso). Antes de começar a falar, vê no quadro da parede um “pequeno navio branco” que flutua sobre “grossas ondas, verdes, brilhantes e mal feitas” (184). Quando termina de falar, “o navio flutuava torto no quadro, as coisas do quarto espichavam-se, luminosas, o fim de uma dando a mão ao começo de outra” (185). A fala de Joana sobre o nascimento do menino é marcada pelo tom exemplar das fábulas da origem (figuração da escrita em história encaixada). As histórias encaixadas são em Clarice Lispector uma recorrência dentro do texto continuado que nunca é de todo continuado (podem referir-se muitos exemplos; recorde-se em *A Hora da Estrela* a história do velho que pede ajuda para atravessar o rio e não se descola mais dos ombros do jovem que o transportou). Quem é o menino? A interrogação permite sustentar a existência da própria interpretação figurativa. Com o menino nasce a personagem Mãe, personagem que devém criadora, leia-se autora:

— *No dia 3, continuou Joana e fazia a voz clara, leve, com pequenos intervalos redondos, no dia 3 houve uma grande parada em benefício dos que nasciam. Era muito engraçado ver as pessoas cantando e empunhando bandeiras cheias de todas as não-cores. Então ergueu-se um homem tênue e rápido como a brisa que sopra quando a gente está triste e disse de longe: eu. Ninguém ouviu, mas ele estava quase satisfeito. Foi quando se ergueu a grande ventania que sopra do noroeste e caminhou sobre todos com os grandes pés fogosos. Todos voltaram para suas casas, murchos, crestados de calor. Tiraram os sapatos, desafogaram os colarinhos. Todos os sangues corriam lentamente, pesadamente em todas as veias. E um grande não-ter-o-que-fazer arrastava-se nas almas. Nesse ínterim a terra continuava a rodar. Foi quando nasceu um menino chamado um nome. Ele era lindo, o menino. Grandes olhos que viam, lábios finos que sentiam, rosto magro que sentia, testa alta que sentia. A cabeça grande. Ele caminhava como quem sabe exatamente o lugar, esgueirando-se sem esforço entre a multidão. Quem fosse atrás dele chegaria. Quando ele se emocionava, quando se surpreendia, balançava a cabeça, assim, devagar, em não, como quem recebe mais do que esperou. Ele era lindo. E sobretudo estava vivo. Eu nascia, eu nascia, eu nascia. Agora um verso. O que eu quero, meu bem, é te ver sempre, meu bem. Outro: Ouvei um dia uma flor cantando e tranqüilamente me alegrei; depois me aproximei e, milagre, não era a flor que cantava mas um passarinho sobre a flor. (184-185, sublinhado nosso)*

Impõe-se um momento que é marcado pela presença de um eu e pela indeterminação de um grande tédio, um grande e indistinto cinzento, um colectivo que parece ter sido intencionalmente inventado para que se lhe sobrepusesse o impacto advindo. É quando menos se espera, quando tudo continua normalizadamente continuando (“a terra continuava a rodar”), é

num “ínterim” que se dá uma eclosão epifânica — um nascimento. Aqui se entrevê, no fragmento de sonho, uma figuração da escrita: a obra figura, desde o primeiro momento, o mistério que se enovela nos meios mesmos da procura. Porque é do aparecimento da literatura que trata a obra da autora, deverá ter-se em conta que neste primeiro romance uma das manifestações dessa “representação” está patente no mostrar a gestação de versos. Neste exemplo claramente associados a esse “nome” sem nome ou ao menino gerado no sonho. E atente-se na insistência que o texto concede a uma figurada auto-gestação: “Eu nascia, eu nascia, eu nascia. Agora um verso”.

Em *Quase de Verdade*, livro para crianças publicado postumamente, em 1978, nessa formulação didactizante solicitada pelo tipo de texto fortemente centrado no destinatário, encontra-se um fragmento que, isolado, realiza aquilo que poderia constituir uma espécie de prototípica história sobre o nome.

A história começa com o discurso do cão Ulisses. Um procedimento que tem como objectivo conduzir a narração a um horizonte onde as galinhas apareçam. Depois, o ovo e essa página sobre os nomes. A narração prossegue na senda da fundamentação da fábula originária, agora sustentada na língua denominadora a partir do ovo. Como que a “língua do o”. Como um nome de família: a marca do ovo. Encontramo-nos perante uma comunidade onde todos os nomes seriam marcados pela mais originária das origens. Tratar-se-ia daquilo a que poderíamos chamar de onomástico “exemplar”. Exemplaridade que assenta num sistema de prefixação. Na primeira parte, no início do nome contém-se a marca da presença: o essencial iterável. O resto seria por conta de cada um, do próprio utente do nome. Será que voltaríamos ao mesmo, ao que seria um comum sistema de denominação? O resto é que individualia, mas esse mesmo resto deixaria de ter significado; a marca da origem é a letra que se repete igual em todos os nomes — o “o” do ovo:

Entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam os seus amigos. Eram como o rei e a rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovidio. O “O” vinha de ovo, o “vidio” era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O “O” era por causa do ovo e o “dissea” vinha por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com Oniria: o “O” do ovo e o “niria” porque assim queria ela. Casada com o seu Onofre. Bem, você já sabe que o “O” de Onofre era em homenagem ao ovo — você adivinhou certo: o “nofre” era malandragem dele. E patati e patatá. Au-au-au! Assim corria a vida. Mansa, mansa. Os homens homenzavam, as mulheres mulherizavam, os ventos ventavam, a chuva chuvava, as galinhas galinhavam, os galos galavam, a figueira figueirava, os ovos ovavam. E assim por diante.

Se não se trata apenas de um mero exercício lúdico a jogar com as palavras (existentes ou neologismos criados), o que se pode querer dizer por detrás deste fragmento numa história para crianças? Que os nomes dizem

sempre alguma coisa? Que no princípio era o nome? Que por detrás do nome está o ovo? Que a galinha no seu nome diz a origem? O “video”, resto do nome do galo pode evocar o ver? e “dissea” do nome da galinha pode evocar o dizer? Pode o leitor (faamos do leitor-criança) solicitar, imaginar, inventar, brincar com falsas etimologias? Parece claro o sentido fundador da fábula: da origem do nome à invenção do ser.

3.3. Do ponto de vista das personagens ao nome oculto

Também desde o início, as personagens interrogam os seus nomes ou o nome do outro. Nessas primeiras interrogações pouca importância é dada ao facto de o nome próprio constituir uma forma específica de nomeação. Os nomes das pessoas como que são desinvestidos dessa função e passam a ser entrevistados como meras palavras. Em *O Lustre* pode ver-se isso claramente assinalado na minúscula do nome que, no quadro de uma cena onírica, devém coisa.

Tão rápida a viagem que em breve ela desmanchava os lençóis da cama, abria os lábios dizendo um nome cheio de macieza e escuridão: vicente. As flores estremeciam vívidas nas trevas. Como se ela se dissolvesse e mergulhasse na própria matéria dissolvida e na leitosa e translúcida obscuridade ela mesma deslizasse em peixe puro volteando a cauda serenamente resplandecente. Sim, vicente. [...] Uma criancinha vestida numa longa camisola e muito lenta erguia-se como um alvo no fundo de sua visão porém mal tentava enxergá-la melhor tudo desaparecia no seu próprio mar — ela sempre experimentava curtas visões e fechando os olhos sobre os olhos já fechados via no escuro formas feitas do próprio escuro. Cada pequena onda passava à outra como uma mensagem: vicente e a cada vicente tudo era muito mais real e seria inútil negar. Por um segundo sentia que estava sobre a cama branca, excessivamente rápido pois não era ela quem o sentia mas apenas um trecho de seu braço comprimido sob o travesseiro — a cada vicente afundava mais e mais na própria natureza. E também mais, mais, quase a ponto de ver do outro lado algo verde sombrio alumando como uma lanterna que era a lembrança imóvel de uma lanterna de festa em Brejo Alto, ah Brejo Alto. Um último vicente como um suspiro antes de morrer e o sono cerrou-se numa só rocha infeliz, Virgínia agarrou-se a si própria como uma negra mancha. Nada mais podia ver através do sono e se sonhasse jamais o saberia. (125-126)

Mas antes, numa cena do início de *Perto do Coração Selvagem*, que já aqui foi lembrada no capítulo III – “A noite da escrita”, quando o pai de Joana recebe a visita de um amigo que não via há muito, os dois, a dada altura, relembram “só palavras” (não eram coisas que tivessem acontecido). O anfitrião é uma personagem que não aparece designada com nenhum nome próprio; o nome que recebe liga-se à função que a sua existência pre-

enche no texto: “pai”, “papai”. Um pouco mais à frente, quando relembra a esposa que já morreu, diz o seguinte:

Chamava-se... — Olhou para Joana — chamava-se Elza. Me lembro que até lhe disse Elza é um nome como um saco vazio. Era fina, enviesada — sabe como, não é? — cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! Imagine... Ela riu, depois ficou séria. (35)

Se parece que pouca importância é concedida à nomeação, ponto que progressivamente na obra vai adquirindo um relevo cada vez maior, adivinham-se, contudo, aqui alguns procedimentos que futuramente serão decisivos para uma interpretação dos sentidos crípticos do nome do autor oculto em jogos com sons e letras. De sublinhar o efeito notável que a motivação dos nomes (cratilismo secundário³⁸) assume no fragmento. Sustenta-se uma equiparação possível entre os nomes, as coisas e as pessoas: za (sa) → saco; el → delgado, elegante. Uma personagem (o marido) encara o nome de outra personagem (a mulher) e diz-lhe uma interpretação. Como sustenta Paul de Man, “pode afirmar-se que os efeitos auditivos, como a rima e a aliteração, são concretizações, dado que a linguagem falada não possui, evidentemente, qualquer fenomenalidade visual e todas as transposições de som para imagem são figurativas” (Man: 1989: 57).

A interrogação sobre os nomes das pessoas é, em *Perto do Coração Selvagem*, correlata de uma interrogação que vamos encontrar desde as primeiras páginas na boca de Joana: a atenção concedida à linguagem, que vai ocupar justamente um dos núcleos da narrativa. É nas suas brincadeiras que Joana questiona as palavras (cf. p. 23). À medida que se avança no romance, vai confirmar-se a atenção cada vez mais tematizada. O capítulo “O abrigo do homem” (na segunda parte) inicia-se, como já referimos, precisamente com a reflexão da personagem sem nome sobre o nome de Joana: “Joana. Joana, pensava o homem aguardando sua vinda. Joana, nome nu, santa Joana, tão virgem. Via-lhe os traços infantis, as mãos eloquentes como as de um cego” (182).

Mas, em especial nos primeiros romances, também vão surgir nomes que não parecem cumprir qualquer ligação estreita ou motivada em relação às personagens que os usam. E isto sobretudo porque correspondem ao cumprimento de uma função de ordem abstracta que num determinado livro se impõe, ou configuram uma intenção mais ou menos programática. É o caso de *A Cidade Sitiada*, em que uma sobrecarga de nomes como que se esvazia na linha, no traço que superficialmente os desenha; pode falar-se aqui de um zumbido de nomes, de um excesso de superfície que contrasta

³⁸ Cf. Aguiar e Silva, 1983: 664-669.

claramente com o facto de estarmos perante um romance construído no talhe de linhas rígidas (livro onde predominam as frases curtas e os capítulos são relativamente pequenos). Enumerem-se algumas das personagens e figuras ou entidades da “cidade sitiada”: Felipe, Lucrecia, Efigénia, S. Geraldo, A.J.F.S.G., Cristina, Perseu, Joaquim, doutor Lucas, Mateus, Ana. Para além destas personagens, aparecem nomes meteóricos, fora de qualquer ligação possível, como é o caso dos nomes Alfredo ou Afonso.

Outro exemplo, mais complexo, é o de *A Maçã no Escuro*, onde se impõe a força figural que afecta profundamente toda a estrutura do romance e as categorias da narrativa; daí que seja permitido falar de *tempo abstracto*, de *lugares abstractos* ou de *vozes abstractas*. Aliás, é curioso notar que Martim, Vitória, Ermelinda são muitas vezes designados como “o homem”, “a mulher”, “a moça”, tudo se encaminhando para o apagamento do nome próprio. Mas a complexidade referida advém do facto de o próprio suporte da figuração não rejeitar, antes parecer suscitar um apelo motivador e nos nomes de Martim ou de Vitória não deixamos de ver a força de dois titãs que se vão defrontar ao longo da narrativa.

Com efeito, a partir deste romance vai-se configurando um percurso cada vez mais nítido no sentido da revelação — mesmo quando é o ponto de vista das personagens a impor a reflexão sobre os próprios nomes ou sobre o nome das outras personagens. Refiram-se alguns exemplos de dois livros: *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e *A Hora da Estrela*. O primeiro, marcando uma decisiva viragem, é um bom exemplo da intencionalidade aí reflectida; o segundo, tendo sido o último publicado em vida, apresenta uma extraordinária coerência de projecto que desenvolve a intencionalidade entrevista no anterior.

No início de *Uma Aprendizagem [...]*, a longa mancha tipográfica dá conta da chegada de Lóri a casa: sem respiração, as tarefas que executa são acompanhadas (atravessadas) pelo pensamento. Há uma interrupção sobre o nome. Ulisses dissera-lhe uma vez que gostaria que ela, quando lhe perguntassem o nome, não respondesse “Lóri”, mas eu (“meu nome é eu”, 12). Um pouco mais à frente (no interior do quadro em que se apresenta o mundo como um “faz de conta”), depara-se com outra alusão ao nome que é relacionado com Deus: “deitada na palma transparente da mão de Deus, não Lóri mas o seu nome secreto que ela por enquanto ainda não podia usufruir” (13). O que é este nome secreto? Não é, codificado, o nome Clarice? Nesse mesmo “faz de conta” fala-se de uma Lóri lunar (*vd.* o que foi dito no capítulo III — “A Noite da Escrita” e o que a crítica tem vindo a afirmar acerca de uma “Clarice lunar”, *cf.* Picchio, 1988). Atente-se no singular procedimento denegador — diz-se que é e, depois, vai fazer-se de conta que não é: “faz de conta que tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar [...] Faz de conta que ela não era lunar, faz de conta que ela não estava chorando por dentro” (13).

Em *A Hora da Estrela*, a nordestina que protagoniza os eventos fala a dado momento da estranheza que o seu nome geralmente provoca em quem o escuta: “até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo” (59-60). Há uma história que se relaciona com a atribuição do nome e é a esse acontecimento que se reporta a alusão ao acerto da escolha: trata-se de uma promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte³⁹ pela mãe de Macabéa para que esta vingasse. No contexto do livro não se estranhará o facto de a personagem não entender o nome que transporta, e se aí se pode ler uma forma de denúncia face à situação dos nordestinos (macabeus do século XX), seres perdidos na grande cidade opressora, também se pode encontrar uma mais ampla questionação sobre o ser.

Fazer corresponder o nome à pessoa — dar um sentido ao nome, do mesmo modo que se faz corresponder o nome às coisas — como que equivale a um destino que aos seres se impõe cumprir: “Mas que ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (32). Em princípio todos os nomes comuns têm uma significação. É sobretudo aos nomes próprios que cabe o serem preenchidos de significado. Contrariamente a Macabéa, Olímpico procurará encontrar o seu nome: “quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu” (65). Ele é potencialmente um vencedor — é o que o seu nome parece querer dizer. Mas se a Olímpico lhe é permitido aceder ao nome, o que acontecerá com Macabéa? Ao que parece, está-lhe vedada essa forma de acesso. Repete com insistência: “a gente não precisa entender o nome...” (61), “não sei o que está dentro do meu nome” (73). No final, estendida no chão, “parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (101). Macabéa é o não-nome. O gesto baptismal vem com atraso: há um longo período (um ano) em que a personagem vive sem ter nome. Esta ausência de nome é por si mesma contraposta à estranheza do nome que transporta. Só com a morte se encontra um destino para o nome da personagem.

E o narrador, Rodrigo S.M., encontrará ele uma palavra que, por fim, signifique a sua vida? No início do romance, a seguinte declaração: “A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (25). A vida mais verdadeira é como em todas as experiências mais profundas, como na literatura, o ino-

³⁹ Haverá alguma ironia no nome de Nossa Senhora ou tão só um prenúncio? Lembre-se a importância que no seio do catolicismo assume esse espectro de designações: muitos nomes para uma só figura, cumprindo-se através desse procedimento o relevo concedido à missão protectora e intercessora da mãe.

minável, o informulável. A tarefa dos narradores será a de se aproximarem o mais possível do que pela palavra pode ser dito.

Evando Batista Nascimento refere a questão do nome próprio quando fala da morte de Macabéa e do seu destino trágico. Se todo o livro revela uma busca de si, uma procura de identidade — aqui o encontro da personagem consigo mesma adquire na hora da morte uma força iluminadora. Diz Evando Nascimento: “Como se o indivíduo tivesse como destino maior corresponder à verdade inscrita sob o signo do seu nome próprio” (Nascimento, 1987: 138). Lemos no final de *A Hora da Estrela*: “Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (101).

Encontrar o nome seria o objectivo, o fim para que os homens viveriam. Na própria nomeação se precipitaria o destino? Em *A Cidade Sitiada*, quando Lucrecia sonha que lhe trazem uma notícia, alguém pronuncia o seu nome. Se bem que aqui ainda não se possa projectar a intencionalidade da convocação dos nomes, tal como irá surgir na fase final, no exemplo o nome pronunciado faz *ressaltar um destino*:

Um homem apareceu e água escorria de sua capa. Quando pensou que ele nunca falaria, o visitante disse sobre a barba ensopada:

— Chegou, Lucrecia. Já chegou o navio.

Pela primeira vez, pronunciavam seu nome ressaltando-lhe o destino.

Era um nome a ser chamado de longe, depois de mais perto, até entregarem-lhe ofegante a carta. (64)

A este exemplo, que no romance é uma ocasional referência, irão juntar-se casos similares de consequências maiores nos livros da fase final. Veja-se em relação aos primeiros livros o esforço hermenêutico da crítica e as aporias em que esta frequentemente desemboca. Essas questões relativas ao nome encontrarão mais fácil solução no que respeita às leituras dos últimos textos, isto é, passam a permitir uma consensual decodificação dos domínios figurativos. Justamente a propósito de *A Cidade Sitiada*, pode ver-se como Olga de Sá, em relação a Lucrecia, começa por assinalar a “pseudo-etimologia assumida pelo contexto” (Sá, 1979: 190) e como, voltando ao tema, em nota de rodapé, aponta a “origem controversa” do termo (nota 22 da p. 217), numa tentativa de compreender as ambivalências simbólicas dificilmente contornáveis. Também o nome de Perseu merecerá uma nota para interrogar a pertinência da atribuição de um nome que para a estudiosa parece desajustado e difícil de encaixar no contexto em causa (*id.*, nota 23). Já em relação aos nomes proliferantes num livrinho da fase final, *A Via Crucis do Corpo*, Ivo Lucchesi encontra interpretações menos problematizantes: “Miss Algrave (personalidade ‘grave’), no plano mítico, liberta-se do *fantasma* da virgindade, através da *fantasia* de ‘Ixtlan’ (na verdade, a transferência onírica da imagem do Sr. Clairson — entenda-se ‘filho do

clarão' —, símbolo do desejo reprimido). Aurélia Nascimento redescobre-se para o desejo, na medida em que se sente preterida pelo alvo de seu desejo (Álvaro). Para Aurélia, o desejo deixa de ser 'fetiche'. Situação análoga é a de Luísa. Aurélia e Luísa representam mulheres que se descobrem objetos de um prazer narcísico do outro; portanto, fugidio e inautêntico. Libertadas, saem em busca de realizações plenas, apesar de menos *brilhantes*. O brilho do 'fetiche' (Aurélia = ouro, Luísa = luz) é substituído pela claridade do estado de autenticidade" (Lucchesi, 1991: 10-11).

A tarefa do autor é tentar chegar o mais próximo possível do que a palavra pode dizer. Em *A Hora da Estrela*, no seu recorrente registo meta-discursivo, como que existe um ideário de escrita — "A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo" (34). O nome tem que se parecer com o nome — nele simbolicamente se refletirá o trajecto da autora. A ideia de que na própria nomeação se precipitaria um destino é entrevista, no interior desta narrativa, a partir do próprio ponto de vista das personagens. O grau de explicitação com que na fase final surgem tais reflexões é esclarecedor de uma preocupação que, embora veladamente, desde sempre existiu: a questão do nome, a questão da demarcação de um espaço próprio para a sua circulação, o que equivale a dizer, a questão da literatura. Está em causa a proposição de um nome para um rosto público com que se atravesse a cena literária e o movimento de apropriação desse nome como meio de autoconhecimento.

Nos livros para crianças, um procedimento explicita a esfera do domínio autobiográfico como foi proposta e muito divulgada por Philippe Lejeune, com buscas de aperfeiçoamento da teoria a partir da ideia base da verificabilidade da coincidência das entidades autor / narrador / personagem (cf. Lejeune, 1975 e 1985). Em *A mulher que matou os peixes*, o sujeito que fala é o mesmo de que se fala: "Essa mulher que matou os peixes infelizmentou sou eu" (7). A coincidência é enfatizada no diálogo com os interlocutores: "Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir" (10).

Está aberto um jogo que, atingindo aqui um grau de explicitação maior, se projecta em outro tipo de derivas, como sejam as coincidências do significante e as tendências para fabular ou interpretar essas coincidências. É isso que se lê no tom ocasional da crónica: "Isto que estou escrevendo parece um labirinto mas tem largos portões e saída. Inclusive uma criança chamada Clarice deu-me um quadro muito bonito que era um labirinto verde. E tudo isto é inefável. Vi um papagaio verde no domingo — um louro — que emitia sons e estava aprendendo a imitar a fala humana. É inefável o fato de eu ter acabado de escrever um conto chamado 'Labirinto' também. Clarice e Clarice se entendem" (in *Jornal do Brasil*, 21 de Agosto de 1971). Noutra crónica do mesmo dia escreve acerca de uma criança que

parece ser a mesma atrás referida: «Uma tem meu nome e é engraçado a gente se falar. Parece que se está tendo o diálogo perfeito. Deu-me dois quadros por ela desenhados e em um deles escreveu: 'Para Clarice de Clarice'».

Detenhamo-nos agora numa singular forma de aproximação do nome. Pode dizer-se que na obra de Clarice Lispector há um nome escondido ou que a obra é construída sobre o nome próprio disseminado e ocultado. Os actantes respondem pelo actor (autor) escondido sob as letras do seu nome ⁴⁰.

Ao longo da obra, na nomeação das personagens: em *Lucrécia*, *G.H.*, *Lóri* ou *Ângela Pralini*, aí mesmo, encontraremos o nome da autora; dir-se-á que o nome é sobrevivente nas próprias nomeações que o ocultam. As letras traçam em torno de si mesmas a figura que encobrem. Analogias quase imperceptíveis e correlações formais permitem descortinar os jogos de semelhanças nos quais se depara com a identidade escondida.

O nome de *Lucrécia* deixa entrever um jogo com as letras do nome "Clarice" que estão lá. Mais elaborado é o jogo que conduz ao aproveitamento das letras que formam o nome da protagonista de *Uma Aprendizagem ou Livro dos Prazeres*. As letras mais repetidas (lispector / clarice) levam-nos a *LORI*. *Loreley* ou *Lóri* é claramente um anagrama. Quando a personagem escreve, aquilo que escreve é o que a autora em outros lugares assinou ou vai assinar ⁴¹. Ao olhar-se ao espelho, *Lóri*, no início do romance (19), medita sobre o gesto e pensa como esse gesto reflecte a banalidade da constatação: "eu existo". *Lóri* é o nome que se olha, o *nomen* do autor que se quer mostrar; é *Lóri* a personagem que mais expõe o rosto, que mais o apresenta; ela é assim o nome de *Lispector* ao espelho. O espelho não é o espelho cego, mas o lugar que reflecte o rosto dos medos, das ansiedades e das dores. Num final de capítulo, o momento em que se acha preparada chega tão subitamente que a lança no desalinho revelador — eis então o rosto nu:

Pegou na bolsa o endereço dele escrito no guardanapo, vestiu a capa de chuva sobre a camisola curta, e no bolso da capa levou algum dinheiro. E sem pintura nenhuma no rosto, com o resto dos cabelos curtos caindo sobre a testa e a nuca, saiu para tomar um táxi. Fora tudo tão rápido e intenso que não se lembrara sequer de tirar a camisola, nem de se pintar. (159)

⁴⁰ Sobre este assunto veja-se, ainda que com um âmbito e alcance bastante diferenciados, os fascinantes estudos que Saussure dedicou aos anagramas e hipogramas na poesia latina. *Vd.* a esse propósito a leitura que faz Paul de Man (Man, 1989: 60).

⁴¹ Recorde-se o que se disse cap. III – "A Noite da Escrita": que a dada altura durante a noite *Lóri* escreve sobre a noite (*UALP*, 35). As palavras que *Lóri* escreve correspondem a um dos primeiros textos da produção jornalística de Clarice, publicado no jornal *Letras e Artes* de 22 de Janeiro de 1950, e que aí recebia o título de "Noite na Montanha".

A atenção prestada às letras ocorre de formas inusitadas, como acontece, por exemplo, a propósito da actuação das personagens (uma espécie de destino condicionador?): “Como as bolhinhas efervescentes da água Caxambu. As sete letras de Pralini davam-lhe força. As seis letras de Angela tornavam-na anônima” (“A Partida do Trem”, *OEN*, 42).

O que interessa acima de tudo é perceber que o trabalho sobre a letra (muitas vezes escondida — hipograma) é profundamente actuante na escrita de Lispector. Em *Um Sopro de Vida*, a atenção concedida aos jogos de palavras desvenda o trabalho criptonímico que subliminarmente se vai deixando vislumbrar ao longo da obra. O arrolar de palavras estranhas no livro póstumo desvela um exercício que passa pela apresentação do anagrama seguido da sua decifração: “Me dá vontade de falar errado. Assim: Sued. Isto quer dizer Deus” (133).

Na “Explicação” que Clarice faz anteceder aos contos publicados em *A Via Crucis do Corpo* é referido o desejo de publicar o livro sob pseudónimo. Não se subtrai, contudo, à dependência do nome: o gesto de assumir a “hora do lixo” corresponde a um tirar da máscara e por isso a instância prefacial constitui também uma justificação do nome. Após a tentativa de se esconder sob a assinatura de um homem, que constituiria claramente uma forma de preservação da assinatura, a autora acaba por ceder aos apelos do editor e resolve assumir a diferença do texto.

As iniciais com que assina a “Explicação”, C.L., numa espécie de ricochete acabam por nos devolver ao pseudónimo que afinal estaria para ser adoptado e que parecia conter cifrada a verdadeira identidade da autora. Ou é o nome próprio que centrípeta e fatalmente impõe o seu lugar?

Então disse ao editor: só publico sob pseudónimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta.

O nome Cláudio (cujas duas primeiras letras são iguais às duas primeiras letras do nome Clarice) vai ainda baptizar uma das personagens de um dos textos em que a identificação entre a narradora e a autora é muito evidente. Trata-se do conto “O homem que apareceu”. Aí, logo no início, no primeiro confronto, após a pergunta sobre a identidade, o homem (Cláudio Brito) “respondeu com um sorriso triste, em inglês: o que importa um nome?”

Nos últimos textos há, como se tem vindo a observar, uma expressa vontade de desvelar os meandros da ficcionalização. No entanto, paradoxalmente, esse intuito desvelador apoia-se numa estratégia que, muitas vezes, pressupõe a colocação da máscara. O que se joga nesse gesto é um

implacável desígnio da escrita de Clarice Lispector: viver é mascarar-se, ser é mascarar-se, por conseguinte, só pela máscara se escreve a vida mais verdadeira. A questão do duplo e dos valores da alteridade que nos desdobramentos intervêm — o fazer coincidir no outro a própria identidade — leva-nos a uma nova interrogação: porquê a insistência na figura do escritor homem, do autor homem? Temos então o caso de *A Hora da Estrela*, onde se encontra uma explicação que tem sido objecto de várias leituras por parte da crítica, que quase sempre aí vê uma forma de distanciamento e de ironia (“mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”, 28). Uma das imagens que melhor figurará a intenção lispectoriana é aquela em que se projecta a intersecção de Macabéa com Rodrigo S.M. Ao observar a nordestina, Rodrigo vê o seu próprio rosto sobrepor-se à imagem da moça reflectida no espelho. A intersecção, várias vezes apontada, parece suspender as oposições maculino / feminino, que são deslocadas para a intensidade da experiência da escrita.

Outro exemplo é o de *Um Sopro de Vida*, onde um narrador homem apresenta o monólogo inicial. A sucessão das falas, em aparente configuração dialogante, acaba por nos fazer ver que não há propriamente um contraste de registos; percebe-se facilmente a fragilidade das oposições entre as falas da figura do autor e as da personagem por si criada. Ângela também escreve e Ângela é Clarice na mais explícita das reflexões metadiscursivas que no texto aparecem. Diz-nos a personagem que foi ela que escreveu um livro chamado *A Cidade Sitiada*, descreveu um dia um guarda-roupa, falou em outro lugar de um relógio chamado Sveglia e ainda de um guindaste naquele que foi talvez o mais clariciano dos textos: “O Ovo e a Galinha” (cf. SV, 102). Na indistinção que torna irreconhecíveis as vozes parece encontrar-se, num propósito nivelador, o apelo a uma totalidade; a inquietante coexistência dos seres reverte-os numa espantosa equivalência dialógica. O fluxo enunciativo sob a forma de diálogo a uma voz (cf. Coelho: 1988, 210) faz da criatura e do criador um único ser. Talvez também aqui se possa dizer que a ideia de totalização implícita acaba por reenviar para a figura da escrita.

4. O encontro com o nome

Não, ele apenas é. Na verdade Sveglia não tem nome íntimo: conserva o anonimato. Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro.

(Onde Estivestes de Noite)

O nome perdido — como conseguir encontrá-lo? Talvez só se possa reencontrar o nome próprio através da contemplação da face de Deus, isto é, no horizonte de uma impossível totalização. Nessa mesma impossibilidade, em que toda a tradição mística se funda, deparar-se-ia com a devolução a um campo que estaria para lá do discursivo. Mas se as tentativas de reencontro conduzem à inominável presença, há apesar de tudo, no próprio plano discursivo, persistentes buscas de superação da intransponibilidade. No discurso clariciano assinalem-se algumas das tentativas. Por exemplo, através de uma particular forma de tratamento, a da anteposição do artigo “o” para se referir à divindade, grande parte das vezes coincidindo com uma zona inalcançável do “eu-mesmo” (“Descobriu que até agora rezara para um eu-mesmo, só que poderoso, engrandecido e onnipotente, chamando-o de o Deus e assim como uma criança via o pai como a figura de um rei”, *UALP*, 68); ou através de outros procedimentos, como a transferência de propriedades conducente à divinização de entidades abstractas, que se manifesta a nível textual na indicação por maiúsculas das palavras tocadas: “Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e se chama às vezes Deus” (*AV*, 100); ou é ainda através de simulacros denominativos (reinvenção despistante do propósito adâmico de uma nomeação absolutamente a-referencializada) que se procura chegar ao inominável nome: “Como Deus não tem nome vou dar a ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it. Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it” (*AV*, 50-51).

Um dos procedimentos reconhecíveis da gramática do texto lispectoriano também vai ser aplicado à entidade divina: um conceito abstracto é chamado pelo nome de um outro — “Eu chamo [de] Deus porque não sei o que chamar nem como chamar” (este fragmento encontra-se nos manuscritos reproduzidos em Varin, 1986, anexos: 206; Olga Borelli coligiu-o em *Esboço para um possível retrato*, omitindo a partícula “de”, cf. Borelli, 1981: 39). No bloco apresentado por Olga Borelli à volta da questão de Deus, onde é integrada a frase acima citada (solta nos manuscritos), pode ler-se a figuração da escrita. “Deus” é o texto. Aí se diz: “Deus não é o princípio e não é

o fim. É sempre o meio” (*ibid.*). Como a criação, também Deus é uma interrogação. Saber o que é Deus, qual o seu nome, é o equivalente de saber o que é a matéria que se vive e trabalha e não se consegue explicar:

*‘Deus’ é o que o dicionário não explica. Deus dificulta demais o nosso amor por Ele. Como perdôá-lo se tudo nos é tirado? Um Deus que me faz triste — devo amar esse Deus que talvez não passe de um ‘deus’. Isto é: nada. Tenho que amar o Nada. É difícil esse diálogo de surdos. Como te amar, Deus, se fizeste de mim um simples ‘isto’ [...] Eu chamo Deus porque não sei o que chamar nem como chamar. Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio. Deus não pensa, age diretamente. Deus é uma forma de ser? É a abstração que se materializa na natureza que existe? (*ibid.*)*

Deus: o que é impossível de se dizer. No final do romance *Uma Aprendizagem ou o livro dos Prazeres*, o recurso aos dois pontos que encerram o livro é fulcral relativamente à concepção do texto e do mundo em Clarice Lispector. Onde se lê uma indicação para a impossibilidade de encontrar um fim para o texto, também se há-de ler a impossibilidade de dizer o que é Deus:

— *Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-Lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que —*

— *Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:*

É sempre em nome de algum nome que se assina, que se reforça (se continua) o que um dia se procurou inventar com o acto assinante. Em toda a obra que se constrói para dar corpo a um nome um dia inventado, em toda a obra, de alguma forma, se reflecte o acto primeiro da denominação. Trata-se da passagem do testemunho (onde ecoa o nome do primeiro criador) e trata-se de o repetir em nome de Deus. O manifesto desejo de encontrar o nome, dizer o nome e encontrar o que é próprio do nome equivalerá ao desejo de dizer e encontrar o que é próprio de Deus — “mas o que é este próprio, se o próprio deste próprio consiste em expropriar-se, se o próprio do próprio é justamente não ter nada de próprio?” (Derrida, 1993: 82).

Retome-se um texto inédito, acima citado a propósito da morte, para nele se destacar e reler um fragmento sobre o nome:

Sou um objecto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito. Ele me criou igual ao que escrevi agora: “sou um objeto querido por Deus” e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase. E quanto mais espírito tiver o objeto humano mais Deus se satisfaz.

Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço e ao que está doendo em você.

O desejo de chegar ao nome que em si aguardava o desígnio, a incumbência, é isso o que aqui se revela. Tudo retorna à criação e ao obsessivo gesto que repete a criação. É-se eleito ou nasce-se incumbido; ou, então, simplesmente a experiência do choque: a loucura é sempre outro modo de ver a face de Deus. Como em Bergman (*Em busca da Verdade*) ou em Tennessee Williams (*Bruscamente no Verão passado*), em Clarice o que torna o texto rasante dessa experiência é o neutro, o "it", o branco que vem da contemplação para dentro — a experiência indizível "do Deus". Ter sido criado como quando é escrita a frase criadora — na repetição postula-se a impossibilidade de reproduzir "Deus", figura prototípica da criação. Sobre a analogia, Deguy questiona a aplicabilidade das qualidades humanas a Deus. Invoca-se mesmo Descartes que encontra "mais analogia ou relação entre as cores e os sons do que entre as coisas corporais e Deus" (*apud* Deguy, 1992: 262). O acesso ao "campo poético", por conseguinte, mais depressa vem, como lembra Deguy, pelo caminho das baudelairianas correspondências. Deus ficará sempre fora do alcance do *logos* humano (*id.*: 264).

Mas não será que toda a experiência poética ou a toda experiência literária em sua essencialidade não diz senão a incessante procura e a impossibilidade de contornar essa face?

Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava. (PSGH, 101)

A nudez final na parede, a ressurreição, o branco. É preciso morrer para repetir o gesto, isto é, escrever o nome, a literatura. Por isso, em Clarice sempre se repete: morri, morri. E se reescreve, em abismo, a frase criadora: "Ele me criou igual ao que escrevi agora: 'sou um objeto querido por Deus' e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase". Estas palavras lembram a escultura de Rodin "A mão de Deus ou a criação" (1897-98); aí é representada uma mão que contém terra onde se vislumbra um ser humano a ser modelado. A mão de Deus também emerge da terra e toda a criação está contida nessa mão, mas, ao mesmo tempo, no trabalho em formação não podemos deixar de ver o lugar do escultor como criador da mão divina ⁴². É assim em abismo que em Clarice Lispector se precipita

⁴² Por seu turno, há uma imagem extremamente sugestiva no livro *A Hora da Estrela* que pode ser aproximada da escultura de Rodin. No livro de Clarice o criador-narrador vai esboçando, perante os nossos olhos, um retrato da criatura a quem quer dar vida, como o escultor a trabalhar na rocha ou no barro: "Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. // Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me

a escrita: um infinito repetir do nome que fundamenta a existência da coisa, isto é, a crença na literatura.

No início do ano em que Clarice viria a morrer, na única entrevista concedida à televisão, a autora fala do nome:

*É um nome latino, não é? Eu perguntei a meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia [...] Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e foi formando uma outra coisa que parece essa coisa... "Lis" e "peito", em latim. (Entrevista à TV Cultura de São Paulo – transcrita em *Shalom*, n.º 296)*

Tal como Derrida escreveu sobre Francis Ponge (cf. Derrida, 1988), também em relação a Clarice se poderá dizer que ela faz da assinatura um texto inimitável. O nome próprio inscrito no interior dos textos devém coisa. Ou ainda como o filósofo disse acerca de outro nome francês — “En apparence, cédant à la Passion de l'Écriture, Genet s'est fait une fleur” (Derrida, 1981: 17) —, de igual modo em Clarice a figura da planta que floresce no peito faz avultar o grau máximo da indecidibilidade. O sujeito ficcional não se distingue mais do sujeito empírico, o nome do autor faz-se, enfim, corresponder ao nome da obra.

Muito antes, tudo havia sido predito; assim aconteceu: numa passagem de *Perto do Coração Selvagem* uma reflexão sobre a identidade ficava à espera do que se havia de ler acerca dessa flor no peito, acerca do encontro com o nome próprio. Pedia-se que Deus brotasse do peito. As flores são evocadas um pouco antes:

Estou pronta. Fechar os olhos. Cheia de flores que se transformam em rosas à medida que o bicho treme e avança em direção ao sol do mesmo modo que a visão é muito mais rápida que a palavra, escolho o nascimento do solo para... Sem sentido. [...] Fechar os olhos e sentir como uma cascata branca rolar a inspiração. De profundis. Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus, brotai do meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura. Deus vinde a mim e eu não tenho alegria e a minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus porque não existes dentro de mim? (220-221)

Mais tarde outros sinais anunciadores serão disseminados. Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (65), Lóri deixa-se cair na cama de

proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (33).

bruços e lembra-se então como o gesto é antigo: uma vez, deitara-se de bruços encostando o peito na terra:

A essa lembrança, que visualizou de novo, pensou que de agora em diante era só isso o que ela queria do Deus: encostar o peito nele, e não dizer uma palavra. Mas se isso era possível, só seria depois de morta. Enquanto estivesse viva teria que rezar, o que não queria mais ou então falar com os humanos que respondiam e representavam talvez Deus. (66)

A experiência desejada do encontro com o nome só se poderia encontrar num impossível silêncio?

Como no final de alguns filmes, poder-se-ia colocar esta legenda: pouco depois da morte da escritora, a obra de Clarice Lispector viria a conhecer uma fortuna inigualável.

5. Assinatura

A la limite, du texte, du monde, il ne resterait plus qu'une énorme signature, grosse de tout ce qu'elle aurait d'avance englouti mais d'elle seule enceinte.

JACQUES DERRIDA

Estarei escrevendo molhado? Acho que sim. Meu sobrenome é. Já o primeiro é doce demais, é para o amor. Não ter nenhum segredo — e no entanto manter o enigma — é Sveglia. Na pontuação as reticências não são. Se alguém entender este meu irrelevado relatório e preciso, esse alguém é. Parece que eu não sou eu, de tanto que eu sou.

(Onde Estivestes de Noite)

Em *A Hora da Estrela* deparamos com um singular modo de apresentação do nome próprio: a reprodução da assinatura da autora. Antes de se iniciar a narrativa propriamente dita, que em si mesma manifesta, como se poderá ver, um efeito de retardamento (no anúncio obsessivo da dificuldade de iniciar), impõe-se uma paragem, uma atenção retardante, por via de dois recursos paródicos: uma “dedicatória do autor” e uma página com títulos. Nesta avulta claramente o código técnico-formal, no modo como se acumulam e se dispõem os catorze títulos justapostos, de certa maneira evocando o dispositivo gráfico encontrado nas portadas de alguns livros antigos; é a intercalar essa enumeração que surge o autógrafo de Clarice Lispector.

O dispositivo que neste livro graficamente destaca a assinatura faz com que o nome adquira uma ressonância essencialmente reveladora. Se, por

um lado, se pode aí descortinar uma função testemunhal, por outro, supõe-se nessa presença uma função decifrador que vem corroborar o gesto desmitificador inscrito no parênteses da "Dedicatória do Autor". Talvez seja este o aspecto mais relevante dessa colagem. A assinatura aparece como o culminar de um processo de auto-revelação que se entrevê ao longo do percurso literário de Clarice Lispector. Impõe-se nesse propósito o forte pendor metadiscursivo que impregna os seus últimos textos, e *A Hora da Estrela* é claramente uma das narrativas onde mais se faz notar a atenção concedida ao próprio processo criador.

A reprodução da assinatura, numa página que constitui toda ela um particular recurso expressivo, também não deixa de estar próxima dos procedimentos de que algumas poéticas modernistas e vanguardistas fizeram uso. O recurso não poderia passar despercebido, e a crítica anotou tal facto⁴³. Hélène Cixous, que num ensaio sobre este livro releva a importância da questão da autoria, após sublinhar o facto de a assinatura aparecer a seguir ao título "O direito ao grito", acrescenta que, "num certo sentido, Clarice é o grito do texto"; a assinatura aparece em vez do "ou" que marca a possibilidade de troca entre equivalentes (Cixous, 1990: 146). Não deixa de ser sintomática a alusão que neste contexto Hélène Cixous faz a Derrida, o filósofo que obsessivamente tem reflectido sobre o nome próprio e sobre o aparecimento da assinatura (*idem*, 149).

Contudo, a estranheza que poderá causar o aparecimento dessa assinatura na página cheia de títulos dissolver-se-á depressa quando se prestar alguma atenção aos sinais que, no trajecto da autora, directa ou despercebidamente, vão apontando para a revelação do nome.

A Paixão segundo G.H., que a diversos títulos constitui um nó, inevitável ponto de chegada e paragem, acusa uma preocupação nunca levada tão longe no sentido de um caminho que se abre a um autocentramento reflexivo que é simultaneamente ponto máximo na dialéctica ocultação/desvelamento. Caminho que conduz à revelação dos lugares da coincidência ou do ajustamento dos nomes. Acerca deste livro, Eduardo Prado Coelho faz notar a descrição de uma invisibilidade reveladora: "um sismo silencioso, que produz uma radical viagem sem regresso [...] tudo o que veio depois estava

⁴³ Duas enfatizações no dispositivo gráfico da página são justamente sublinhadas por Nicolino Novello: "dois elementos colocam-se por si mesmos em destaque: o primeiro título — aliás, o título da narrativa — e a assinatura de Clarice, ambos bastante enfáticos, como se tudo isso nos tentasse 'dizer' que a história contada no romance, seja através das reflexões e divagações da narrativa seja quando ele nos conta sobre Macabéa, que essa história é também um caminho que se tem de percorrer para melhor entender não só a autora como ser humano, mas, além de tudo, a escritora — e um pouco do 'mistério' que envolve as suas narrativas: apesar de ser uma narrativa propositadamente explícita e exterior, contém segredos" (Novello, 1987: 41-42).

já antes, desde *Perto do Coração Selvagem*. Mas este antes só se tornou visível no pleno jogo das suas implicações porque um depois o veio re-citar numa voz arriscadamente inaudita” (Coelho: 1988: 210).

Essas implicações vão passar pelos mínimos sinais referidos e que, por exemplo, no paratexto parecem estar antes da “re-citação”. Os livros de contos (exceptuando *Via Crucis do Corpo*), os infantis e ainda o segundo romance, *O Lustre*, não apresentam nenhuma epígrafe. Todas as outras ficções comportam paratextos epigráficos. Consideremos uma quase excepção que passaremos a justificar: *A Hora da Estrela*. Neste livro podemos dizer que os recursos atrás mencionados — a página com os títulos e a “Dedicatória do autor” — preenchem auto-reflexivamente as funções propostas pelas díades (epígrafe/nota explicativa) dos outros livros. É com *A Paixão segundo G.H.* que pela primeira vez a autora coloca um “aviso” antes da epígrafe: “A possíveis leitores”. Tornaremos a encontrar uma “Nota” em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), uma “Explicação” em *Via Crucis do Corpo* (1974) e ainda, num livro infantil, *O Mistério do Coelho Pensante*, também uma explicação para os adultos que venham a ler o texto às crianças.

Suspendamos aquilo para que a dimensão paratextual dessas notas mais imediatamente aponta: o efeito perlocutivo, a seta que pretende atingir o leitor visado. No circuito comunicacional atente-se no próprio locutor, no modo como se detém a demarcar-se em sua função autoral e no lugar que lhe é reservado. Aí mesmo interessa sublinhar um traço — a marca do reconhecimento, a marca pela qual o alocutário identifica o enunciador nas duas iniciais de um nome. A regularidade (ou banalidade) de um procedimento desta ordem suscitará alguma atenção: levará o leitor a atentar no modo como na primeira nota em que nos seus livros Clarice Lispector se dirige “a possíveis leitores” com as iniciais C.L., convoca o exemplo de uma personagem, produzindo-se um efeito de coincidência de nomeação. A personagem é, também ela, chamada pelas iniciais de um nome, G.H.: “A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. // C.L.”. Poder-se-ia aventar a hipótese, decerto prematura, de que uma primeira reversibilidade se desencadearia. Na explicação de G.H. para o seu nome escutar-se-ia em eco a explicação, atrás ouvida, para as iniciais inscritas na portada:

O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G. H., e eis-me. (29)

Ettore Finazzi Agrò, a partir do confronto com o romance do italiano Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, encontra afinidades que lhe permitem entrar numa interpretação da provável cifra contida nas iniciais do título do

romance da escritora brasileira. Segundo chave encontrada no interior do próprio romance do italiano, o H.G. estaria por *Humani Generis*. Daí facilmente se chegar à hipótese de G.H. como Género Humano — o que se sustentaria pelo marcado «desejo de abstracção do 'particular'» manifestado pela personagem G.H. logo no início do romance (Agrò: 1984: 16). As iniciais G.H. se, por um lado, poderiam restituir a insondabilidade da origem, constituiriam igualmente recusa “da (hiper)denominação” e da “identidade clássica consignada no nome próprio” (*id.*, 21). De certo modo também em *Um Sopro de Vida* se poderia encontrar uma chave para a interpretação do G.H. do título do outro livro: “Só uma coisa me liga a Ângela: somos o género humano” (106). Mas Finnazzi Agrò vai seguidamente apresentar um curioso trânsito argumentativo em que propõe a leitura das iniciais G.H. a partir das iniciais do nome próprio (C.L.). Pretende-se a redefinição de uma lógica causal que levaria a interpretar as letras de acordo com uma simples derivação unidireccional dos nomes nelas implicados. Finnazzi Agrò apresenta então uma proposta bidireccional de leitura: se na personagem G.H. se pode encontrar um produto de C.L. (Clarice Lispector), também não se poderá negar que esta é um produto do “Género Humano” (Agrò, 1984: 22). Dir-se-á que se G.H. é Clarice, Clarice é G.H. A análise “criptográfica” do diagrama confirma, na opinião do estudioso, “a dupla projecção (do *nomen* ao *genus* e vice-versa) nele ocultada” (*ibid.*). A nuclearidade das letras contíguas G.H. aparece confirmada pela posição que ocupam na ordem do abecedário. É com um salto de três letras que se chega de C.L. a esse núcleo.

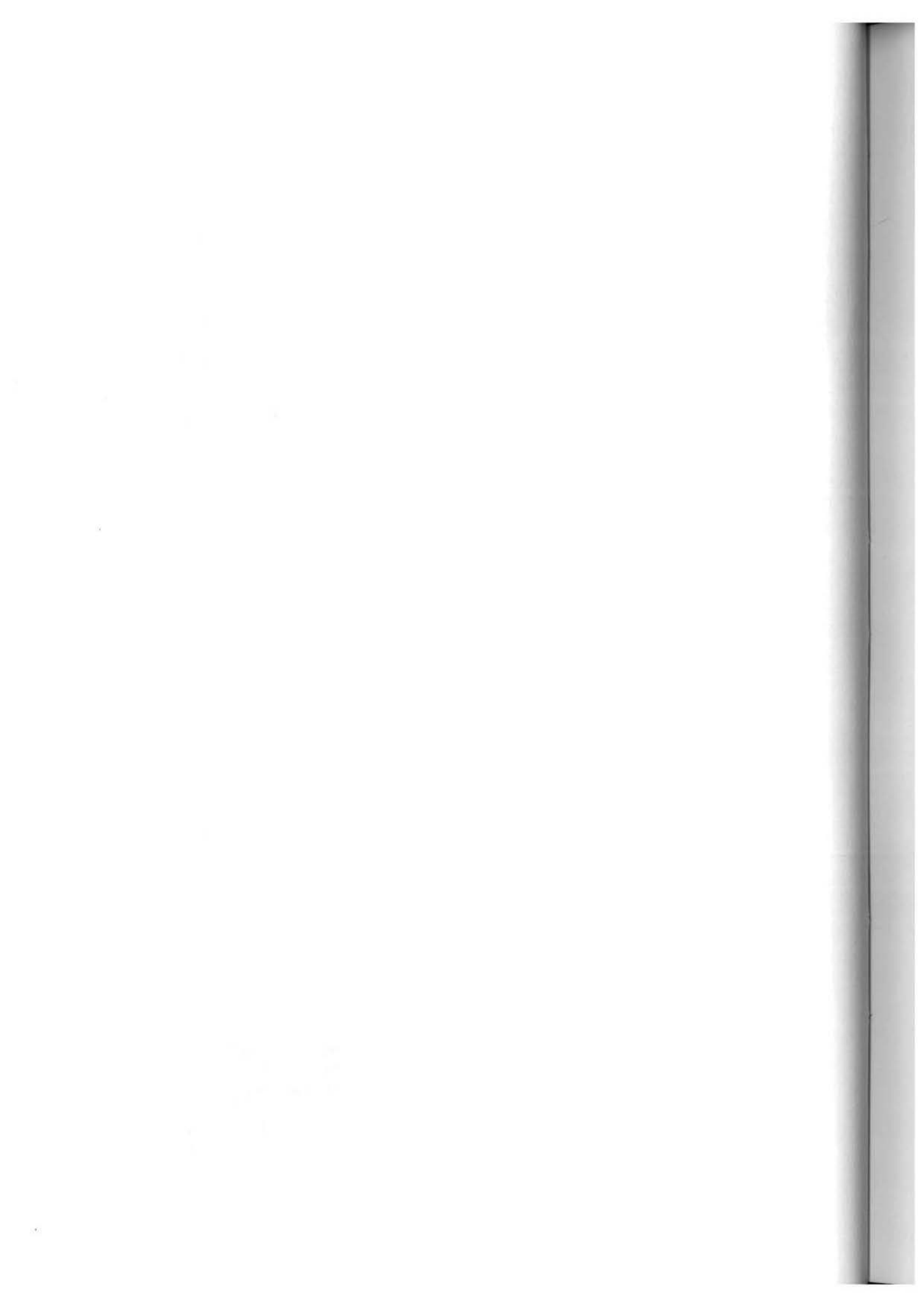
À volta do texto irão colocar-se problemas que, afinal, repetem os movimentos de ocultação/revelação presentes em diversos níveis no interior da obra, e que desembocam na questão da identidade. “A assinatura ganha-se ou perde-se ao tornar-se coisa?” Derrida coloca a questão a propósito de Ponge falando daquilo que no nome e na poesia leva à coisa (Derrida: 1988, 27). “É preciso que ao mesmo tempo a assinatura permaneça e desapareça...” (*id.*: 48-49).

1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

REVELAÇÃO DO ROSTO

Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo.

CLARICE LISPECTOR



Uma estrangeira escreve na cidade e a sua escrita emerge como estranho lugar, terra sem raízes inaugurada na noite de forças subterrâneas, no galope dos fabulosos cavalos que irrompem n'*A Cidade Sitiada* (a mais dolorida emblematização da escrita em seu brilho de lâmina fria).

Move-se num limiar e conjugam-se nessa fronteira todas as linhas de fuga que lhe desenham o rosto. Como se no rosto se incorporasse a espessura de uma linguagem que o atravessa e ele se confundisse com a matéria-escrita de que é feito.

1) As obras literárias contemporâneas estabelecem frequentemente um diálogo consigo mesmas, uma auto-interpretação que, de modo mais velado ou mais explícito, é também um diálogo com toda a literatura. A obra de Clarice Lispector activa no seu interior uma comunicação particularmente fecunda que, embora nem sempre muito visível, se impõe quando temos presente a linha evolutiva do seu percurso. Foi o impacto desse diálogo que levou a que o nosso trajecto de leitura se centrasse na figuração da escrita.

Numa das reflexões metaficcionalis de *Água Viva* lia-se: "Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. [...] Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor — qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto" (31). A aparente caoticidade e o fragmentarismo não obstruem o fio narrativo que atravessa a obra de Clarice de uma ponta à outra. Na presente leitura, a vontade de ordenação, com vista ao propósito de apreender a vasta produção da autora a partir de um enquadramento geral, apoiou-se igualmente na intervenção de uma pretendida ordem narrativizadora, como se referiu no início. Mas, se o trajecto da leitura tentou empreender uma busca de totalidade (propósito de situar a obra e reconduzir a tarefa hermenêutica a uma visão coerente que conferisse a fisionomia de um todo), esse trânsito mostrou igualmente o peso da intrínseca violência das margens, que por força perturba a visão unitária.

A interpretação foi orientada por um sentido que, partindo do propósito de destacar a centralidade das figuras da escrita, pretendeu mostrar como inevitavelmente na obra se iria apresentar o caminho da revelação do nome. Tornar o nome pleno, carregá-lo de sentido, de existência e encontrar-se nele o rosto, eis o que se pôde ler. A adequação procurada, pressupondo um projecto de coerência, destacou a prevalência da figura autobiográfica e, com ela, de um complexo processo de autognose.

2) Entre os tópicos irrecusáveis da literatura de Clarice Lispector, ligando-se àquilo que prende e deslumbra e que faz da escritora uma das personalidades literárias mais enigmáticas, aparecem alguns traços que aqui importa retomar, porque decisivos no desenvolvimento do trânsito hermenêutico que activámos. Reportamo-nos às obsessões pelo *interior* e pelo *duplo*, e à irrupção das *epifanias* captadas nas ínfimas coisas do mundo.

Num dos seus primeiros textos, o conto "A fuga", datado de 1940 e publicado postumamente no volume *A Bela e a Fera*, encontramos uma expressiva passagem em que ocorre a metáfora do mergulho, da busca escafandrista. A protagonista olha para o mar, que se revolve forte, e fica parada a pensar "se aquele trecho seria fundo, porque tornava-se impossível adivinhar: as águas escuras, sombrias, tanto poderiam estar a centímetros de areia quanto esconder o infinito" (100). O que começa por ser uma simples observação descritiva depressa se volve em intencional e persistente busca. Resolve "tentar de novo" a experiência. Para tal "bastava olhar demoradamente para dentro d'água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. Uma angústia pesada. Mas por que a procurava então?" (*ibid.*). A mesma interrogação reencontrar-se-á sob diversas formas em toda a obra, quando tudo é interminável questionação, a começar pela fundura das águas interpeladas em *Perto do Coração Selvagem*. No conto, o pensamento da personagem (esse não encontrar o fundo) é antigo; em pequena, nos tempos da escola primária, inventara a história de "um homem com uma doença engraçada" a partir do estudo do capítulo da força da gravidade: "Com ele [o homem] a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar um destino. Caía onde? depois resolvia: continuava caindo, caindo e se acostumava, chegava a comer caindo, dormir caindo, viver caindo, até morrer. E continuaria caindo?" (*id.*, 100-101). O tom alegórico anuncia, de certo modo, o que a escritora passaria a perseguir em sua literatura. Como não entrever aqui os mergulhos mais ou menos visíveis de todas as suas personagens? Num dos contos antológicos, "Amor", depois da crise de Ana, em discurso indirecto livre, são convocadas as "águas profundas" quando se diz a dificuldade de se ser pessoa: "Ah! era mais fácil ser um santo que uma

pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas?” (LF, 39).

Intuitiva perscrutadora da natureza íntima das coisas, do indizível interior dos seres, em suas narrativas aprende-se a olhar para dentro, situação, aliás, recorrentemente explicitada, como acontece com a personagem que num conto transforma a outra fazendo-a “ter olhos para dentro” (OEN, 28). Nos depoimentos pessoais, a reafirmação dessa atitude de indiferença perante o exterior ocorre com igual insistência: “tiramos um retrato em que sorri para vocês — e acontece que o sorriso não iluminou meu rosto... Eu posso estar rindo por dentro e não aparece por fora...” (carta às irmãs, enviada de Florença a 26 de Novembro de 1945). Reflete-se aqui a ideia, encontrada em vários lugares da obra, de que tudo acaba por ser igualado, devindo um indistinto interior. Daí que mesmo as coisas mais aparentemente destituídas de significado adquiram a maior importância; coisas tão menores como um pinto, ou tão desajeitadamente intrometidas como um guarda-roupa. Ocorre então a interrogação sobre um *piar para dentro*, no qual se adivinha o “terror numa coisa que era só penas. Penas encobrando o quê? meia dúzia de ossos que se haviam reunido para o quê? para o piar de um terror” (LE, 97); ou depara-se com a descrição do guarda-roupa em que se pode ler a notável figuração do interior. O *duplo*, as máscaras encontradas dentro desses *bastidores* equivalem ao possível interior inconfessável de todos nós “(Rápida esperteza, contribuição ao quarto, indício de vida dupla, influência no mundo, eminência parda, o verdadeiro poder nos bastidores)” (AV, 89).

Affonso Romano de Sant’Anna falou de uma “geografia interior”, aquilo que em Clarice importava mais do que as acções e as aventuras no exterior (cf. Sant’Anna, 1989: 4-5). Percebe-se facilmente de que forma uma cartografia dessa zona interna, em confronto com as referências ao exterior, deixa entrever o modo de neutralizar as divisões e as oposições, e a maneira como se impõe a infinita circularidade em todas as categorizações do fora e do dentro. O fora passa a ser vertiginosamente apreendido como um dentro aprisionador. Muitas das personagens estão prisioneiras sem o saber, como acontece com a mulher que contempla os animais na jaula e se vê igualmente aprisionada: “A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que estava enjaulada e que um quati livre a examinava” (LF, 162). A relevância da atenção concedida ao interior tem a sua expressão mais marcada no modo como os contos e os romances giram à volta de personagens centrais. O pendor autocentrador do *efeito-personagem* faz com que os protagonistas, em particular, se tornem equipolentes à escrita. As representações da interioridade surgem assim como o primeiro e mais radical anúncio da figuração da escrita. Na imagem mais lancinante, a inevitável vertigem: “O que escrevo é simples como um voo. Um voo vertiginoso. Êxtase?” (in Borelli, 1981: 65). É isso mesmo a escrita: um paradoxal

modo de mergulhar, um voo para dentro: "Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez" (*ibid.*). Lembrando um pequeno texto antológico, poder-se-ia dizer que é no escrever as entrelinhas e não nas entrelinhas que Clarice se coloca numa nova perspectiva face à escrita intimista; daí a novidade na busca que ela faz descendo ao interior inexprimível do ser onde se espelha o modo de encarar a literatura: "Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a" (*PNE*, 34).

Para Clarice tudo tem o seu duplo, ainda que se não implique nesta afirmação um esquematismo simplista. As questões à volta da identidade encontram uma interrogação paradigmática justamente na boca dessa personagem que, de súbito, se entrevê a si mesma dentro das grades. A via-sacra no zoológico tem por objectivo o encontro com o outro, uma identificação penosamente procurada: "Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?" (*LF*, 160). Como afirmámos ao longo deste estudo, é decisiva a polaridade *transparência vs. obscuridade* que tensivamente põe em confronto a face visível com a face oculta. O mundo da razão é apresentado como uma capa, uma construção que a todo o momento pode ser rompida. Se os seres se protegem nesse mundo racional de um equilíbrio precário, também as palavras não são, grande parte das vezes, mais do que um simples véu que vai ser posto em causa. A ideia de que há um modelo que rege a visão do mundo, e que é o próprio modelo da escrita, torna-se fundamental. A duplicidade dos planos, a presença das *personae*, essenciais à compreensão da obra, relevam o papel central das verdades revistas. É em função do processo dialéctico que põe face a face a verdade e a mentira que se deve encarar a interminável procura do mais fundo do eu, que encontra uma fórmula perfeita no emblemático "atrás do pensamento", o primeiro dos títulos escolhidos para o que viria a ser *Água Viva*. Afirma-se no dactiloscrito "Objeto Gritante": "atrás de meu pensamento está a verdade que é a mesma do mundo" (fls. 62-63).

As inadequações e os desencontros constituem, em diversos domínios, um notável contributo para a afirmação da obra (do nome), desde o nível compositivo e do delineamento dos retratos das personagens ao plano estilístico-formal propriamente dito. "A esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado", diz o narrador de *Hora da Estrela* (30). Quase todas as personagens vivem num insuportável desacerto em relação ao mundo, num "descompasso com o mundo" (*UÁLP*), como que mancas, estado que pela estranha ausência de uma terceira perna é, em G.H., evidente metáfora desse não acertar passo. O menor, o inconclusivo, o

gaguejo, observáveis no plano da sintaxe e do ritmo narrativos, aparecem em articulação íntima com os exemplos das personagens que são reveladas, não pela ordem das grandezas aparentes, mas pelo seu lado dito menor, pela atenção vigilante que recai sobre o mínimo, sobre a banalidade de suas vidas. As personagens encaram-se como seres desajeitados (“também nos desajeitava o medo que o pinto tinha de nós”, *LE*, 97) e o paradoxo acentua a estranheza (“passara o instante do pinto, e ele, cada vez mais urgente, expulsava-nos sem nos largar”, *ibid.*). Em muitos dos relatos, a figura do terceiro excluído sobrevém da cena da exclusão e algo acontece, mesmo quando a iniciativa lhe não pertence. Os sinais manifestam-se em seres desprotegidamente marcados, como se presenciamos em inúmeras personagens lispectorianas. Lembre-se a velha de um dos primeiros textos publicados na imprensa, revisto para ser integrado em volume. No conto “Viagem a Petrópolis” (*LE*) disseminam-se os sinais desterritorializadores (do choque e da estranheza à perda da memória) para conduzir ao *devenir-menor* que de tudo toma conta, assinalando-se no plano retórico-estilístico, por exemplo, a adequação da linguagem empregue. Há um caso que se impõe: o do protagonista de *A Maçã no Escuro*. Pode dizer-se que a sua criação foi intencionalmente delineada para provar a necessidade de afirmação do anti-heroísmo. Martim é justamente o exemplo do herói ao avesso — recorde-se a explicitação que ocorre na segunda parte, que ostenta o significativo título “Nascimento do herói”. Não se devem entender essas referências como nítida expressão metaficcional? Como não vemos em tais inscrições uma reflexão paródica sobre a literatura? A literatura fala-nos de heróis; não pode o próprio conhecimento cego ser uma forma de heroísmo também? — é o que aqui parece querer dizer-se. Em *A Maçã no Escuro*, a análise da personagem principal ganha, por conseguinte, uma dimensão abstracta e universalizante que importa considerar: o homem, enquanto ser plasmado na incompletude, surge como linha central que atravessa toda a obra de Clarice. Assim os trabalhos do homem, oscilante entre o que pretende como ideal e a incoerência desse ideal inacabado. Assim a literatura.

Se em Clarice o acto criador constitui um estado de permanente atenção ao mistério do ser, impõe-se o facto de essa atenção se concentrar nos mais insignificantes corpúsculos. Na intensidade dos gestos e das palavras que circundam esses seres, espelha-se o fulgor do acto da escrita. O minúsculo está em estreita articulação com a epifania, forma sublime de apresentar a insignificância. A obra torna-se central também pelo modo como nela se formula o óbvio. Lembre-se sobretudo a maneira como são captadas as pequenas sensações e como são incorporados os lugares-comuns; por exemplo, a intencionalidade com que estes ocorrem em *A Hora da Estrela* e, em concreto, como no início do livro se apresenta a ideia-chave sobre o saber não sabendo. Se nos textos da fase final há um novo modo de considerar a literatura (o valor da literatura), no fundo, o que se pretende sublinhar é

algo que coerentemente percorre toda a obra: as coisas mais originais são as que toda a gente sabe sem saber que sabe. A atenção sobre o mínimo e sobre o insignificante também transporta consigo, a maior parte das vezes, a irónica denúncia de situações de mascaramento e de ocultamento. Em quase imperceptíveis movimentos vão emergindo algumas reflexões sobre o estado do mundo, na evidência do seu enredamento infinitamente repetível: vida, morte, vida...

3) Na presente situação dos estudos sobre Clarice Lispector, a crítica tem assumido uma atitude em geral constatativa face ao reconhecimento da mais-valia literária da obra da autora — o que leva a que, direccionadas por vectores ideológicos ou estéticos, as leituras não venham mais a pôr a tónica em qualquer *deficit* detectado, como algumas vezes aconteceu em vida da escritora. Mesmo em algumas das páginas mais laudatórias, como as escritas por Assis Brasil, podíamos ler uma chamada de atenção para um dos prejuízos (aquele que maioritariamente era assinalado) de que se ressentiria a obra: “há, assim, de tal sorte, uma predominância do aspecto inquiridor, do aspecto indagatório, em face do sentido do ser e da vida, que a ficção propriamente dita, a criação acaba por sair prejudicada” (Brasil, 1969: 81-82). As observações que assinalam uma dificuldade criada pelo discurso lispectoriano deixam entrever, ao mesmo tempo, um de seus traços singularizadores: a presença forte de um discurso que é positivamente marcado por forças desterritorializadoras. Por isso Clarice faz uma literatura que, escapando à “ficção propriamente dita”, se afirma numa zona intercalar (entre a ficção e o ensaio, entre a narratividade e o lirismo ...).

Chamámos a atenção para o facto de, logo após a saída do primeiro livro, ter sido sublinhada pela crítica a dimensão lírica da obra de Clarice. Lúcio Cardoso, em Março de 1944, afirmava: “Clarice Lispector é poetisa e alguns dos seus poemas, que já passaram pelas minhas mãos, possuem as mesmas sonoras qualidades de muitas das melhores páginas de *Perto do Coração Selvagem*”. Com efeito, é possível observar-se como a consciência do encontro com a palavra, mesmo antes da publicação do livro, decorria justamente da importância concedida ao valor poético. Lia-se na entrevista que fez a Tasso da Silveira em 1940: “— Note, continua ele, como sou feliz neste ponto: os que escrevem sobre minha poesia, fazem-no sempre em linguagem de surpreendente beleza expressional. / Sorrio, porque me lembro de que eu também quando lhe escrevi minha opinião sobre ‘Canto Absoluto’, empreguei termos poéticos, falei em ‘manhãs ingénuas’, num ‘fortíssimo instinto de conservação da alma’, e sei lá mais o que... A razão disto é que a força poética do livro contagia...” (*Vamos Ler*, 10 de Dezembro). No futuro impor-se-ia a posição com que insistentemente passou a recusar que a catalogassem como “poética”, apesar de a sua prática literária conceder um especial relevo ao registo fragmentário, aos dizeres epifânicos — figuras

do lirismo incorporado a um projecto que, na sua globalidade, radica na ideia ordenadora de narratividade.

Num artigo de 1953, João Cabral de Melo Neto afirma que as “pesquisas” realizadas pela escritora “pertencem à natureza da poesia” (Neto, 1994: 754). Roberto Corrêa dos Santos, a propósito de *Laços de Família*, colocaria assim a questão: “Tantas duras verdades, gerando contudo o mais puro encanto, por quê? Porque os contos por Clarice aqui reunidos são também longos poemas, feitos por atonias, notas, repetições, melodias, diversidades rítmicas” (Santos, 1991b: 13). É interessante observar-se que a prevalecente posição de Clarice face à poesia está, em algum sentido, próxima do ponto de vista advogado pelo autor de *A Educação pela Pedra*. O que se nega é uma posição que se cola a um certo uso coloquial da palavra “poeta” e a um certo uso sedimentado na tradição literária em que *lirismo* equivale a *sentimentalismo*. Aquilo que ‘negativamente’ pesa na visão destes dois escritores em relação à poesia é aquilo que os une afinal, apesar das essenciais diferenças de perspectiva. Uma das mais interessantes observações acerca da escrita de Clarice encontramos-la justamente numa carta de João Cabral, a propósito de *O Lustre*, um dos textos de Clarice que bem dá conta da ampla dimensão da sua escrita: “V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever. Não digo que V. escreve os únicos romances que eu gostaria de escrever, por dois motivos: a) porque não creio que o romance seja meu meio de expressão, etc., etc. (coisas já discutidas com V., há tempos); b) porque sou um sujeito tão envenenado por “construção”, montagem, arquitetura literária, etc., (coisas que também já conversámos), que forçosamente construiria mais o romance (do que V.): não vai nisso uma crítica, mas o reconhecimento de que distintas coisas buscamos realizar. Etc., etc.” (carta datada de Sevilha, 6 de Fevereiro de 1957).

Revela-se deste modo bastante pertinente o encarar-se a obra nos termos de prosa. Fale-se de uma “prosa clariciana”, não no sentido restritivo que opõe a poesia à prosa, mas numa acepção de implicações mais vastas de uma escrita que subsume o posicionamento da autora face à literatura. As reticências levantadas pela crítica face à configuração dos livros, em concreto dos romances como todos orgânicos, como unidades estruturadas, incidem sobretudo nos desequilíbrios apontados aos ritmos narrativos. Sobreleva uma particular forma de dessintonia que levou um crítico como Costa Lima a falar, em relação aos primeiros romances, do prejuízo que provinha de “um tom filosofante” e, em sua opinião, deslocado (Lima, 1986); a falha decorria, segundo o mesmo crítico, de um não acerto de tempos entre a “extensão” das narrativas e o “modo de apreensão da realidade” (Lima, 1969: 99). Quase sempre nesses seus textos se concede uma duração maior ao tempo do discurso em detrimento do tempo da história, o que se traduz num arrastamento de certos momentos e numa consequente

sensação de monotonia. Não se pense, contudo, que Clarice ficou alheia ao sentido da estrutura; pode dizer-se que na sua obra a estrutura se submete à central ideia de ritmo, factor de tal modo importante que leva a que os ritmos da prosa condicionem os ritmos de leitura: não diz algures Clarice Lispector que não gostaria que seus livros fossem lidos por leitores apressados? Quer os romances de fôlego, que continuamente pedem a releitura fragmentada, quer os textos mais pequenos propõem o desafio da leitura desperta. Talvez um dos melhores modos de aproximação seja a procura de uma leitura equivalente aos momentos epifânicos que no texto se mostram.

4) As linhas do percurso conduzem a esse ponto em que a verdade só existe sob a forma de ficção, em que a verdade é um testemunho ficcionalizado da experiência "autobiográfica". As questões levantadas em torno da identidade — a busca do nome e a revelação do rosto — implicam um incessante cuidar da imagem de si, um auto-retrato que pressupõe uma mediação. Fale-se de um relativismo constitutivo, inacabamento essencial necessário à visão mais aprofundada do eu. Numa de suas inúmeras reflexões sobre a identidade do eu, afirma Mikhail Bakhtin: "Nenhuma projecção de mim mesmo pode assegurar-me meu total acabamento, pois sendo imanente apenas à minha consciência, essa projecção se tornará um factor dos valores e do sentido na evolução subsequente de minha consciência: minha palavra sobre mim mesmo não poderia em princípio ser a última, não poderia ser a palavra que me assegura o acabamento; para mim, minha palavra é um ato, e um ato só vive no acontecimento singular e único da minha existência; e se nenhum ato pode assegurar o acabamento de minha própria vida é porque ele vincula minha vida à infinidade aberta do acontecimento existencial" (Bakhtin, 1992: 197). Olhando para a obra de Clarice no seu conjunto, pôde observar-se o desenho perspectivístico que se dá a ver: da ocultação do eu, em movimentos de denegação, que não apontam propriamente para o anular da instância da subjectivação, à assunção do eu. Do outro ao eu e do eu ao outro, estes dois movimentos direccionam-se para zonas complementares e decisivas. De um modo mais ou menos esquemático, poder dizer-se que quando, no início da sua produção, vem falar do outro, tenta compreender o eu e a escrita e, quando, em fase posterior, fala da própria escrita e do eu, tenta compreender o outro. Como se viu, contudo, não se pode pretender um esquematismo tão linear na determinação dos trânsitos.

Esfíngica, não pára de interrogar. O leitor não deixa jamais de se deparar com o reflexo da personagem, talvez a mais verdadeira, interferindo na vida da escritora, devindo a própria escrita. Ou melhor, a autora devindo personagem a partir da projecção de si na escrita. No romance, lemos: "Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro" (*UALP*). Nas crónicas, tão próximas relativamente ao resto da obra, o testemunho da

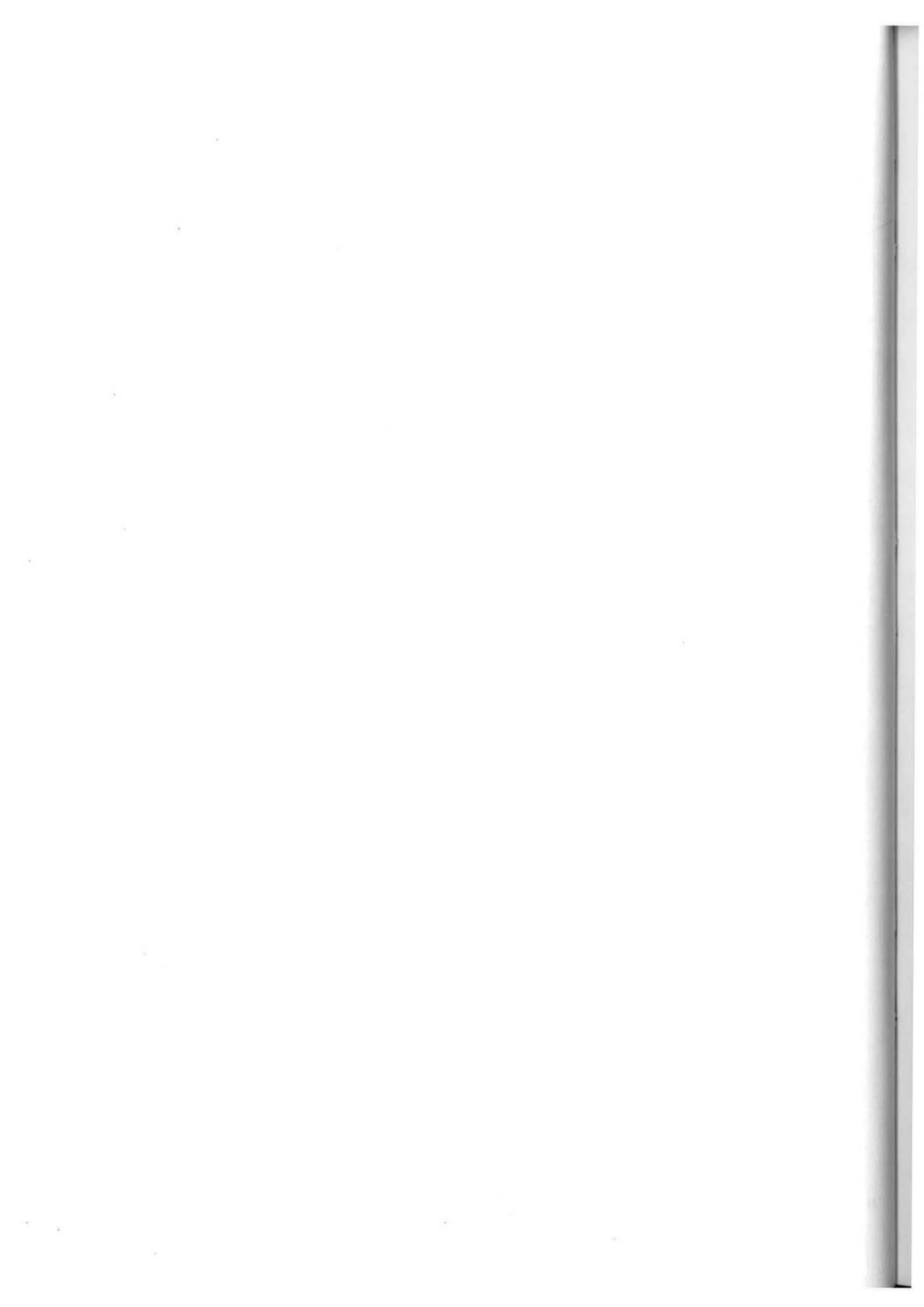
autora, ela mesma: “Vi a Esfinge. Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei. Cada uma com o seu mistério” (*DM*, 549). “A Esfinge me intrigou: quero enfrentá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça. Porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. Nem decifrar a si mesma” (*id.*, 645-646). Muito se especulou, sobretudo a partir do que a autora não disse, adensando-se o lugar do enigma que alimenta o próprio enigma, acabando por se dar acolhimento à imagem que preserva a própria estranheza consentida.

Será uma espécie de linha de destino a *incumbência* que procura aprofundar enquanto escritora: decifrar o enigma por si próprio construído. Drummond falou em mistério no poema que escreveu para a homenagear na sua morte (*in Tempo Brasileiro*, n.º 51, Outubro-Dezembro de 1977). Essa é uma palavra repetida vezes sem conta quando se fala de Clarice, palavra que começa por vir colada ao nome e se propaga com o chamar-se hermética à escrita, isto é, aquilo que em grande parte vem de os não-leitores só lhe conhecerem o nome depressa tornado lugar de mito. Mas chegam depois os leitores, e entre eles os críticos, que validam e “perpetuam” o tópico. Se muitas vezes a autora propõe uma afirmação desmistificadora de sabor caeiriano, ao mesmo tempo não deixa de alimentar uma curiosa tópica do enigma. Vemos assim a Clarice Lispector jornalista que aproveita uma ocasião enquanto entrevistadora para esclarecer o que na imprensa fôra dito acerca de “sua” prática de escrita “em transe”: “Lamento muito mas sou um pouco mais saudável do que inventam. Meu mistério é não ter mistério” (*CI*, 209). Em outra ocasião, enquanto entrevistada, deixa que se propague a imagem que circula: “Sou muito exigente comigo mesmo... Sou meio misteriosa, também. Eu escrevo uma coisa e anos depois é que vou vivenciar, realmente, aquela coisa. Aí já está escrito faz muito tempo... Não sei explicar porque... Você me acha hermética?” (*Correio da Manhã*, 5 de Março de 1972). Tendo zelosamente cuidado a sua imagem, a tentativa de se converter em si própria revela o modo como nessa imagem se expõe a apuradíssima consciência criadora. Um retrato de escritora por si forjado estará sempre interferindo na forma como nos aproximamos da sua obra — à literatura também se pode chegar por um arrolar de impressões que encenadamente apresentam a figura.

5) A pregnancy icônica da pose dá guarida a todos os lugares-comuns que alimentam a possibilidade do indecifrado. Estrangeira de si mesma, ela que se viu a lançar confusões em torno da própria origem — dissolvendo rastros e criando pistas —, no fim, revela ou oculta? A inclinação do rosto erguido para a sombra, a altivez com que cerra os olhos nos retratos enquanto jovem têm a mesma força da beleza dramatizada que marca o

rosto dos últimos anos. O mesmo fogo move o rigor da máscara — das máscaras de todas as personagens criadas —, um arder fundo e escuro, para que algum lugar encontrado dentro de nós o detecte. A travessia da noite torná-la-á parte da própria noite à medida que se identifica com as atmosferas intervalares em inesperadas descobertas da natureza humana. Acercamo-nos de um modo de reconhecer, de procurar o reconhecimento recriando um retrato a partir da fotografia inexistente, naquilo que, como a entrelinha, poderia ser a imagem da sua literatura: entre a noite e o dia, o rosto é o crepúsculo da manhã. No inconcluso livro póstumo, uma das personagens é chamada pelo nome de “Autor”. Pode-se-ia ver nessa figura uma presença hipostasiada da criação, mas *Um Sopro de Vida* não apresenta apenas um criador em diálogo com a figura criada, também a figura criada aparece enquanto ser potencialmente criador de um livro, um inacabado livro de fragmentos. Fala o “Autor”: “Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inseqüente. Só consegue anotar frases soltas” (SV, 105). Segue-se um anúncio e a tentativa de elaboração do livro por parte de Ângela. À volta desta personagem, no diálogo com o seu criador, exprimem-se importantes considerações no sentido do movimento que na obra de Clarice conduz a uma forte afirmação do nome. Não sem que nessas falas se gere, à superfície, um jogo tensivo que, mesmo quando se proclama um aparente distanciamento despersonalizador, acaba por ser dialecticamente reconduzido à referida auto-afirmação. A substantivação do nome próprio (“Nunca dei certo escrevendo. Os outros são intelectuais e eu mal sei pronunciar meu lindo nome: Ângela Pralini. Uma Ângela Pralini?”, 60) ou a coisificação do ser (“Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo”, 100) traduzem uma recusa da entidade “escritor” enquanto personalidade que está de fora, enquanto demiurgo que quer comandar e reescrever o mundo. No entanto, também não é a partir de um apagamento que, como procurámos mostrar, se escreve a obra de Clarice Lispector; ao contrário do que proclama o princípio foucauldiano, aqui o autor está do lado em que amanhece a personagem, isto é, da própria escrita e do *devoir-escrita*. Apesar de escrever dentro da noite, abrigada pelas forças nocturnas, a inquietação que a domina é ímpeto vitalista. Na última página lemos na voz de Ângela: “— Está amanhecendo: ouço galos. Eu estou amanhecendo” (167).

BIBLIOGRAFIA



I

- ABASTADO, Claude (1979) *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- ABBOT, H. Porter (1984) *Diary Fiction. Writing as Action*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- ABBOT, H. Porter (1987-88) "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for Taxonomy of Textual Categories", *New Literary History*, 19.
- AGAMBEN, Giorgio (1989) *Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones Península.
- AGAMBEN, Giorgio (1993) *A comunidade que vem*, Lisboa, Editorial Presença.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1983) *Teoria da literatura*, volume I, Coimbra, Almedina.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1990) *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1991) "A vocação da retórica", *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 1.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1993) "A teoria da desconstrução, a hermenêutica literária e a ética da leitura", *O Escritor*, n.º 1.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1995) "A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa", *Diacrítica*, n.º 10.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1996) "Modernismo e vanguarda em Fernando Pessoa", *Diacrítica*, n.º 11.
- ALEXANDRE, António Franco (1987) *As moradas/1&2*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ALLIEZ, Éric (1993) *La signature du monde ou qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, Les Éditions du CERF.
- ALLIEZ, Eric (dir.) (1998) *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo.
- AMOSSY, Ruth (1991) *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- ANDRADE, Carlos Drummond (1988) *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- ANDRADE, Marília de (1986) "Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos memórias e fantasia", *Remate de Males*, n.º 6, Junho de 1986.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991) *Obra poética III*, Lisboa, Caminho.

- ANGELIER, François et JACQUES-CHAQUIN, Nicole (org.) (1995), *La nuit*, Grenoble, Jérôme Millon.
- ASSIS, Machado de (1986) *Obra completa*, volume III, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- AUERBACH, Erich (1976) *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- AUERBACH, Erich (1993) *Figura*, Paris, Belin.
- BACHELARD, Gaston (1986) *Lautréamont*, Paris, Corti.
- BADIOU, Alain (1997) *Deleuze - «La clameur de l'être»*, Paris, Hachette.
- BAKHTIN, Mikhaïl (1992) *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes.
- BAPTISTA, Abel Barros (1991) *Em nome do apelo do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*, Lisboa, Litoral Edições.
- BARTHES, Roland (1975) *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*, Lisboa, Presença.
- BARTHES, Roland (1981) *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1987) *A aventura semiológica*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (1987b) *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70.
- BATAILLE, Georges (1994) *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de van Gogh*, Lisboa, Hiena.
- BATTISTINI, Andrea (1990) *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino.
- BAUDELAIRE, Charles (1986) *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont.
- BELO, Ruy (1981) *Obra poética*, volume 1, Lisboa, Presença.
- BENJAMIN, Walter (1987) *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense.
- BERNHARD, Thomas (1993) *Trevas*, Lisboa, Hiena.
- BERND, Zilà (1995) *Littérature brésilienne et identité nationale (dispositifs d'exclusion de l'Autre)*, Paris, L'Harmattan.
- BLANCHOT, Maurice (1980) *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1986) *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1987) *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco.
- BLUMENBERG, Hans (1984) *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino.
- BOGUE, Ronald (1993) *Deleuze and Guattari*, London and New York, Routledge.
- BORGES, Jorge Luís (s/d) *Ficções*, Lisboa, Livros do Brasil.
- BOSSEUR, Jean-Yves (s/d) (dir.) *Le sonore et le visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir.
- BOUCHINDHOMME, Christian e ROCHLITZ, Rainer (org.) (1990) *«Temps et récit» de Paul Ricoeur en débat*, Paris, Les Éditions du Cerf.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1984) *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Éditions Galilée.
- BÜRGER, Peter (1993) *Teoria da vanguarda*, Lisboa, Vega.
- BUYDENS, Mireille (1990) *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin.
- CABALLÉ, Anna (1995) *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Malaga, Megazul.
- CAPRETTINI, G. P. (1994) "Imagem", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 31 – *Signo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARDONA, Giorgio Raimondo (1981) *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher Editore.
- CHASE, Cynthia (1986) *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- COELHO, Eduardo Prado (1982) *Os universos da crítica*, Lisboa, Edições 70.
- COELHO, Eduardo Prado (1992) *Tudo o que não escrevi*, Porto, Asa.
- COELHO, Eduardo Prado (1994) *Tudo o que não escrevi. Diário II*, Porto, Asa.
- COLLINI, Stefan (dir.) (1993) *Interpretação e sobreinterpretação*, Lisboa, Presença.
- CONTAT, Michel (org.) (1991) *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CUNHA, Carlos M. Ferreira da (1993) *Voz e focalização autodiegéticas no romance de Vergílio Ferreira*, Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho (texto policopiado).
- DANTO, Arthur (1992) *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil.
- DEGUY, Michel (1987) *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris, Seuil.
- DEGUY, Michel (1992) "Rhétorique et poétique: variations" in Cornilliat, François et Shaw, Mary (org.) *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1977) *Kafka. Para uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1989) *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992) *O que é a filosofia?*, Lisboa, Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire (1977) *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DELEUZE, Gilles (1982) *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1983) *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1984) *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Editions de la différence.
- DELEUZE, Gilles (1985) *Cinéma 2. L' image-temps*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1987) *Proust e os signos*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- DELEUZE, Gilles (1987b) *Foucault*, Lisboa, Vega.
- DELEUZE, Gilles (1988) *Diferença e repetição*, Rio de Janeiro, Graal.

- DELEUZE, Gilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1990) *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1993) *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1981) *Glas*, Paris, Denoël/Gonthier.
- DERRIDA, Jacques (1984) *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1988) *Signéponge*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1989) "Cómo no hablar. Denegaciones", *Suplementos Anthropos/13*, Marzo 1989, Barcelona, Editorial Anthropos.
- DERRIDA, Jacques (1991) *Limited inc.*, Campinas, Papirus.
- DERRIDA, Jacques (1993) *Sauf le nom*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (s/d) *Margens da filosofia*, Porto, Rés.
- DESCOMBES, Vicent (1987) *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIAS, Sousa (1995) *Lógica do acontecimento. Deleuze e a filosofia*, Porto, Edições Afrontamento.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam e ZAVALA, Iris (coords.) (1993) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- DICKINSON, Emily (1975) *The Complete Poems*, London/Boston, Faber and Faber.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990) *Devant l'image*, Paris, Minuit.
- DOLEZEL, Lubomír (1985) "Pour une typologie des mondes fictionnels" in Parret, H. e Ruprecht, H.-G. (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommage pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- DOLEZEL, Lubomír (1990) *A Poética ocidental. Tradição e inovação*, Lisboa, Fundação Caloute Gulbenkian.
- DORFLES, Gillo (1988) *Elogio da desarmonia*, Lisboa, Edições 70.
- DORFLES, Gillo (1989) *L'architettura moderna*, Milano, Garzanti.
- DOUBROVSKY, Serge (1988) *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF.
- DOURADO, Autran (1973) *Uma poética de romance*, São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL.
- DUBOIS, Jacques (1992) *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan.
- DUFOURMANTELLE, Anne e DERRIDA, Jacques (1997) *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy.
- DURAND, Gilbert (1992) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- DURAS, Marguerite (1987) *A vida material*, Lisboa, Difel.
- DURAS, Marguerite (1994) *Escrever*, Lisboa, Difel.
- ECO, Umberto (1983) *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, Lisboa, Presença.
- ECO, Umberto (1992) *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel.

- ELIOT, T. S. (1981) *Poesia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira (tradução de Ivan Junqueira).
- ESCAL, François (1995) "Musiques de nuit, musiques de la nuit" in ANGELIER, François et JACQUES-CHAQUIN, Nicole (org.) *La nuit*, Grenoble, Jérôme Millon.
- FERNANDES, Maria da Penha Campos (1995) *Mimese irónica e metaficção – para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, Braga, Universidade do Minho. Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura (texto policopiado).
- FERNANDEZ, Dominique (1992) *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Grasset.
- FINK, Eugen (1983) *A filosofia de Nietzsche*, Lisboa, Editorial Presença.
- FOLKENFLIK, Robert (ed.) (1993) *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press.
- FOKKEMA, Douwe W. (s/d) *História literária: modernismo e pós-modernismo*, Lisboa, Vega.
- FOUCAULT, Michel (1979) "Nietzsche, Freud, Marx", *apud Nietzsche*, Cahiers de Royaumont, VII colloque, 4-8 Juillet 1964, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1993) *O que é um autor?*, Lisboa, Vega.
- FRANCASTEL, Pierre (1993) *A realidade figurativa*, São Paulo, Perspectiva.
- FRYE, Northrop (1988) *Anatomia da crítica*, São Paulo, Editora Cultrix.
- FRYE, Northrop (1988b) *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- FRYE, Northrop (1989) "La Bibbia di Blake", *Allegoria*, n.º 1, marzo 1989.
- FRYE, Northrop (1994) *La parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil.
- GANDELMAN, Claude (1990) *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988) *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- GENETTE, Gérard (1976) *Figures I*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1979) *Figures II*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987) *Seuils*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991) *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GIL, José (s/d) *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GIL, José (1994) *O espaço interior*, Lisboa, Presença.
- GIL, José (1994b) "A invenção das estepes", *Público*, 24 de Setembro de 1994.
- GIL, José (1996) *A Imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GIL, José (1998) "Deleuze e Pessoa: a imanência", *Elipse. Gazeta improvável*, n.º 1, Primavera 98.
- GILMORE, Leigh (1994) *Autobiographics: a Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca and London, Cornell University Press.

- GOLDWIN, Malcolm (1993) *Anjos. Uma espécie em extinção*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- GRATTON, Livio (1986) "Universo", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 9 (Matéria-Universo), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GUALANDI, Alberto (1998) *Deleuze*, Paris, Les Belles Lettres.
- GUSDORF, Georges (1991) *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- GUSDORF, Georges (1991b) *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- GUSDORF, Georges (1991b) "Condiciones y limites de la autobiografía", in Loureiro (ed), 1991.
- HANDKE, Peter (1991) "Entrevista" in *Babelia, El País*, 16 de Novembro de 1991.
- HAMON, Philippe (1991) *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre (1985) *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti.
- HELDER, Herberto (1987) *Photomaton & vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- HOFMANNSTAL, Hugo von (1990) *A carta de Lord Chandos*, Lisboa, Hiena.
- HUBERT, Renée Riese (1994) «Derrida, Dupin, Adami: 'Il faut être plusieurs pour écrire'», *Yale French Studies*, number 84.
- HUTCHEON, Linda (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen.
- HUTCHEON, Linda (1991) *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
- INGARDEN, Roman (1973) *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISER, Wolfgang (1980) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore/London, The Johns Hopkins Univ. Press.
- ISER, Wolfgang (1990) "Fictionalizing: the Anthropological Dimension of Literary Fictions", *New Literary History*, vol. 21, number 4, autumn.
- JACKSON, John E. (1990) *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France.
- JENNY, Laurent (1995) *La parole singulière*, Paris, Belin.
- JIMÉNEZ LOSANTOS (1979) "A la deriva (para reparar en la obra de Jean-François Lyotard)" in Lyotard, 1979.
- JOUE, Vincent (1992) *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- JOSEF, Bella (1980) *O jogo mágico*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- JÜNGER, Ernst (1994) "A figura enquanto um todo que engloba mais do que a soma das partes" in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 20 - "Figuras", Lisboa, Edições Cosmos.
- KOFMAN, Sara (1983) *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Galilée.

- KOTHE, Flávio R. (1986) *A alegoria*, São Paulo, Editora Ática.
- KRAUSS, Werner (1989) *Problemas fundamentais da teoria da literatura*, Lisboa, Caminho.
- KRIEGER, Murray (1992) *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- KRISTEVA, Julia (1994) *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- KRYSINSKI, Wladimir (1981) *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye/ Paris/New York, Mouton.
- KUBERSKI, Philip (1989) "Dreaming of Egypt: Philosophy, Psychoanalysis, and Cinema", *SubStance*, vol. XVIII, Number 3.
- KUNDERA, Milan (1988) *A arte do romance*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- KUNDERA, Milan (1994) *Os testamentos traídos*, Porto, Asa.
- LARA POZUELO, Antonio (ed.) (1991) *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Helvetica.
- LEJEUNE, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1985) *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- LIMA, Jorge de (1980) *Poesia Completa*, Vol. II, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- LIMA, Luiz Costa (1991) *Pensando nos trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco.
- LOPES, Óscar (1980) "Uma espécie de música", prefácio a Andrade, Eugénio de, *Poesia e Prosa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994) *A legitimação em literatura*, Lisboa, Cosmos.
- LOUREIRO, Ángel G. (ed.) (1991) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Suplementos Anthropos/29, 1991.
- LYOTARD, Jean-François (1979) *Discurso, figura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- MANGANARO, Jean-Paul (1994) *Le baroque et L'ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil.
- MARTIN, Jean-Clet (1993) *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- MAYORAL, José Antonio (1994) *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MAN, Paul de (1984) *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.
- MAN, Paul de (1989) *A resistência à teoria*, Lisboa, Edições 70.
- MAN, Paul de (1989b) *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée.
- MAN, Paul de (1989c) *Blindness and Insight*, London, Routledge.
- MCMALE, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen.
- MARCUS, Laura (1994) *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- MARIN, Louis (1981) *La voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée.
- MARIN, Louis (1994) *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard.

- MARTIN, Jean-Clet (1993) *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot & Rivages.
- MAUREL, Jean (1984) "Un sommeil songeur (la dormition Hugo)", *Revue des Sciences Humaines*, tome LXV – n.º 914/Avril-Juin, 1984.
- MENGUE, Philippe (1994) *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éditions Kimé.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1969) *La prose du monde*, Paris, Gallimard.
- MERQUIOR, José Guilherme (1991) *De Praga a Paris. Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MILLER, J. Hillis (1995) *A ética da leitura. Ensaios 1979-1989*, Rio de Janeiro, Imago.
- MIRANDA, José A. Bragança de (1994) "Algumas anotações sobre a ideia de figura", *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 20 – "Figuras", Lisboa, Edições Cosmos.
- MISCH, Georg (1950) *A History of Autobiography in Antiquity*, 2 vols., Cambridge, Harvard University Press.
- MOLINO, Jean (1991) "Interpretar a autobiografia", *apud* Lara Pozuelo, Antonio (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Helvetica.
- MORÃO, Paula (1989) *Irene Lisboa, vida e escrita*, Lisboa, Editorial Presença.
- MORÃO, Paula (1994) "O secreto e o real. Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas", *Românica*, n.º 3, 1994.
- MOURÃO, José Augusto (1994) "Apresentação" in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 20 – "Figuras", Lisboa, Edições Cosmos.
- NEPPI, Enzo (1991) *Soggetto e fantasma. Figure dell' autobiografia*, Pisa, Pacini Editore.
- NETO, João Cabral de Melo (1994) *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- OLIVEIRA, Carlos de (1979) *O aprendiz de feiticeiro*, Lisboa, Sá da Costa.
- PACHET, Pierre (1990) *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier.
- PALMIER, Jean-Michel (1977) *Lacan*, São Paulo, Melhoramentos/Ed. da Universidade de São Paulo.
- PARDO, José Luis (1990) *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Editorial Cincel.
- PAREYSON, Luigi (1989) *Os problemas da estética*, São Paulo, Martins Fontes.
- PEIXOTO, Afrânio (1921) *Noções de história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1998) *Hélade. Antologia da cultura grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos.
- PERNIOLA, Mario (1994) *Enigmas. O momento egípcio na sociedade e na arte*, Lisboa, Bertrand.

- PESSOA, Fernando (1986) *Obra poética e em prosa*, vol. 1, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.
- PLAZA, Monique (1990) *A escrita e a loucura*, Lisboa, Editorial Estampa.
- PLEBE, Armando e EMANUELE, Pietro (1992) *Manual de retórica*, São Paulo, Martins Fontes.
- POZUELO YVANCOS, José Maria (1993) *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis.
- QUINE, W. V. (1992) *Quiddités. Dictionnaire philosophique par intermittence*, Paris, Seuil.
- RAIMOND, Michel (1988) *Le roman*, Paris, Armand Colin Editeur.
- READINGS, Bill (1991) *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London and New York, Routledge.
- RECKERT, Stephen et alii (1989) *O imaginário da cidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. Lopes (1987) *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina.
- RIBEIRO, Darcy (1997) *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.
- RICARDOU, Jean (1967) *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- RICARDOU, Jean (1990) *Le nouveau roman suivi de les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil.
- RILKE, Rainer Maria (1966) *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*, Porto Alegre, Editora Globo.
- ROCHA, Clara (1992) *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- ROSSET, Clément (1993) *Lo real y su doble (Ensayo sobre la ilusión)*, Barcelona, Tusquets.
- ROVATTI, Pier Aldo, (1989) "Riflessioni sull'ombra", *Aut-Aut* n.º 229-230, Gennaio-aprile 1989.
- SANTIAGO, Silviano (1978) *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- SARTILLOT, Claudette (1993) *Citation and Modernity: Derrida, Joyce and Brecht*, Norman and London, University of Oklahoma Press.
- SEGRE, Cesare (1985) *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.
- SEGRE, Cesare (1989) "Texto", *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SHAPIRO, Marianne (1993) "Figuration" in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger and T. V. F. Brogan (co-editors). Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990) *A vanguarda na literatura portuguesa. O futurismo*. Dissertação de Mestrado. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (texto policopiado).

- SOARES, Bernardo (1982) *Livro do desassossego*, 2 volumes, Lisboa, Ática.
- SONTAG, Susan (1986) *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre, L & PM Editores Ltda.
- SONTAG, Susan (1986b) *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote.
- SONTAG, Susan (1987) *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L & PM Editores Ltda.
- STAROBINSKI, Jean (1992) *L'oeil vivant, essai*, Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI, Jean (1993) *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard.
- STEINER, George (1993) *Presenças reais*, Lisboa, Editorial Presença.
- STIERLE, Karlheinz (1987) "Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?" in MAYORAL, José Antonio (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- SÜSSEKIND, Flora (1990) *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Companhia das Letras.
- TADIÉ, Jean-Yves (1978) *Le récit poétique*, Paris, PUF.
- TOMASSINI, Giovanni Battista (1990) *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni Editore.
- VALÉRY, Paul (1938) *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1979) *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, Lisboa, Arcádia.
- VALESIO, Paolo (1986) *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino.
- VALETTE, Bernard (1993) *O Romance. Iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, Lisboa, Inquérito.
- VENTURA, Roberto (1991) *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.
- VERCELLONI, Virgilio (1996) *La Cité idéale en Occident*, Paris, Philippe Lebaud.
- VILLANI, Arnaud (1999) *La guêpe et l'orchidée. Essai sur Gilles Deleuze*, Paris, Belin.
- VILLANUEVA, Darío (1991) *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.
- VILLANUEVA, Darío (1993) "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía" in *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria y teatral*, Romera, José et alii (eds.), Madrid, Visor Libros.
- VOUILLOUX, Bernard (1994) *La peinture dans le texte. XVIII-XX siècles*, Paris, CNRS Éditions.
- WEINTRAUB, Karl J. (1991) "Autobiografía y conciencia histórica" in Loureiro (ed.) 1991.
- ZOURABICHVILI, François (1994) *Deleuze. Une philosophie de l'évènement*, Paris, PUF.

II

- ABREU, Caio Fernando (1977) "Clara Clarice crispada", *Estado de Minas*, 21 de Novembro de 1977.
- AGRÒ, Ettore Finazzi (1984) *Apocalypsis H.G.: Una lettura intertestuale della Paixão segundo G.H. e della Dissipatio H.G.*, Roma, Bulzoni.
- ALONSO, Aristides (1986) *A retórica do não (n' A Paixão segundo G.H.)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da U. F. R. J. (texto policopiado).
- ALMEIDA, Martins de (1944) "Perto do Coração Selvagem", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de Agosto de 1944.
- ARÊAS, Vilma (1997) "Com la punta de los dedos", *Anthropos. Extraordinarios* 2 (1997).
- ATHAYDE, Tristão de (1978) "Requiem para Clarice", *Jornal do Brasil*, 12 de Janeiro de 1978.
- AYALA, Walmir (1962) "A Maçã no Escuro", *Jornal do Comércio*, 13 de Fevereiro de 1962.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1972) "A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector", *Revista de Cultura Vozes*, ano LXVI, 10.
- BAIRÃO, Reynaldo (1969) "Nada existe que escape à transfiguração. Apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector", *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, 2 de Agosto de 1969.
- BORELLI, Olga (1981) *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BOSI, Alfredo (1997) *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix.
- BRASIL, Assis (1969) *Clarice Lispector. Ensaio*. Rio de Janeiro, Organização Simões Editora.
- BRITO, Mário da Silva (1986) "A revolução modernista", in *A literatura no Brasil*, vol. 5, Coutinho, Afrânio (org.), Rio de Janeiro/Niterói, José Olympio/Ed. U.F.F.
- CALEIRO, Maria da Conceição Campina (1988) *Estudo de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Lisboa, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado).
- CALLADO, Antônio (1987) "O dia em que Clarice desapareceu", in *Perto de Clarice*, Rio de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim/Oficina Literária Afrânio Coutinho.
- CAMPOS, Paulo Mendes (1987) "Perto do coração selvagem", in *Perto de Clarice*, Rio de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim/Oficina Literária Afrânio Coutinho.
- CANDIDO, Antonio (1970) *Vários escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- CANDIDO, Antonio (1980) *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- CANDIDO, Antonio (1987) *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática.

- CARDOSO, Lúcio (1970) *Diário completo*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- CASTELLO, José (1986) "Clarice na moda", *Isto É*, 4 de Junho de 1986.
- CIXOUS, Hélène (1986) *Entre l'écriture. Essai*, Paris, Éditions des Femmes.
- CIXOUS, Hélène (1987) "Extrême fidélité" *Travessia* n.º 14.
- CIXOUS, Hélène (1990) *Reading Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota.
- CIXOUS, Hélène (1990b) "De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: chemin d'une écriture" in van Rossum-Guyon, Françoise e Días-Diocarets, Myriam (dir.) *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Saint-Denis/Amsterdam, PUV/Rodopi.
- CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona/Madrid/San Juan, Anthropos/Dirección General de la Mujer/Universidad de Puerto Rico.
- COELHO, Eduardo Prado (1988) *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COELHO, Nelly Novaes (1993) *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Editora Siciliano.
- COUTINHO, Afrânio e SOUSA, José Galante de (dir.) (1989) *Enciclopédia de literatura brasileira*, 2 vols. Rio de Janeiro, F.A.E.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1978) "Clarice Lispector, a vertigem e a obsessão do infinito", *Diário de Notícias*, 5 de Janeiro de 1978.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1983) *Cruzeiro do sul, a norte. Estudos luso-brasileiros*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DESTI, Rita (1981) "Introduzione" in Lispector, Clarice, *Un apprendistato o il libro dei piaceri*, Torino, La Rosa.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1993) *Da vida das baratas. Uma leitura d'A Paixão segundo G.H. de Clarice Lispector*, Braga/Coimbra, Angelus Novus.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1997) *Cadáver supersónico. Uma leitura de A Hora da Estrela*, Braga, Cadernos do Povo.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero (1999) *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco.
- FERREIRA, Vergílio (1993) *Conta-corrente I* (nova série), Lisboa, Bertrand.
- FITZ, Earl (1978) "The Leitmotif of Darkness in Seven Novels by Clarice Lispector" in Chasqui. *Revista de Literatura latinoamericana*, 2, vol. VII.
- FITZ, Earl (1985) *Clarice Lispector*, Boston, Twayne Publisher.
- FITZ, Earl (1988) "Clarice Lispector", in Stern, Irwin (ed.) *Dictionary of Brazilian Literature*, Westport, Ct.: Greenwood Press, 1988.
- GOTLIB, Nádia Battella (1989) "Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector)", *Remate de Males*, n.º 9, Campinas, 1989.
- GOTLIB, Nádia Battella (1990) "O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector)", *Tempo Brasileiro*, n.º 101, Abril-Junho.
- GOTLIB, Nádia Battella (1995) *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo, Ática.

- HELENA, Lucia (1992) "A problematização da narrativa em Clarice Lispector, *Hispania*, vol. 75, number 5, December.
- HELENA, Lucia (1997) *Nem musa nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, Niterói, EDUFF.
- HILL, Amariles Guimarães (1971) "A construção do nome", *Cadernos da PUC*, n.º 6, Rio de Janeiro, Julho.
- HOSIASOON, Laura Janina (1988) *Imágenes de mujer en Clarice Lispector y Maria Luisa Bombal*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP (texto policopiado).
- LEÃO, Lúcia Cláudia C. de Souza (1992) *Pletóricos e fugitivos: os instantes. Clarice Lispector e William Faulkner*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UERJ (texto policopiado).
- LIMA, Luiz Costa (1969) "A mística ao revés de Clarice Lispector" in *Por que literatura*, Petrópolis, Vozes.
- LIMA, Luiz Costa (1977) "A presença decisiva", *Suplemento Literário da Tribuna da Imprensa*, 17-18 de Dezembro.
- LIMA, Luiz Costa (1986) "Clarice Lispector" in *A literatura no Brasil*, vol. 5, Coutinho, Afrânio (org.), Rio de Janeiro/Niterói, José Olympio/Ed. UFF
- LINDON, Mathieu (1989) "Clarice Lispector: mission secrète", *Libération*, Paris, 3 de Agosto de 1989.
- LISPECTOR, Clarice (1965) "Literatura de vanguarda no Brasil" in *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*. Memoria del 11.º Congreso, México, Univ. de Texas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- LOURENÇO, Eduardo (1998) "Da literatura brasileira como rasura do trágico. De Machado de Assis a Clarice Lispector", *Terceira Margem*, n.º 1.
- LUCAS, Fábio (1987) "Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea", *Travessia*, n.º 14.
- LUCCHESI, Ivo (1991) "A paixão do corpo entre os fantasmas e as fantasias do desejo", in Lispector, Clarice, *A Via Crucis do Corpo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MARGARIDO, Alfredo (1992) "A relação animais-Bíblia na obra de Clarice Lispector", *Colóquio/Letras* n.º 125/126, Julho-Dezembro.
- MARTING, Diane E. (ed.) (1993) *Clarice Lispector: a Bio-bibliography*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo (1997) "Culpa e transgressão", *Cult*, n.º 5, Dezembro de 1997.
- MARTINS, Wilson (1960) «Uma "voz"» in *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, 26 de Novembro de 1960.
- MAURA, Antonio (1995) "Una voz en el umbral del silencio", *El Urogallo*, n.º 110/111, Julio/ Agosto 1995.
- MAZZARA, Richard A. (1987) "Another Apprenticeship: Clarice's Lispector's *A Descoberta do Mundo* and *Uma Aprendizagem*", *Hispania* 70, 4 (Dec. 1987).

- MAZZARA, Richard e PARRIS, Lorri (1985) "The Practical Mysticism of Clarice Lispector's *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*", *Hispania* 68, 4 (Dec. 1985).
- MENDES, Óscar (1944) "Um romance diferente", *O Diário*, Belo Horizonte, 6 de Agosto de 1944.
- MENDONÇA, Eliane Lima de (1990) *A Bela e a Fera: uma abordagem junguiana de «O Búfalo» de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (texto policopiado).
- MERQUIOR, José Guilherme (1980) *O fantasma romântico*, Petrópolis, Vozes.
- MONTELLO, Josué (1977) "O caminho de Clarice", *Jornal do Brasil*, 27 de Dezembro de 1977.
- MOURA, Reinaldo (1944) "Clarice Lispector", *Correio do Povo*, 23 de Março de 1944.
- NASCIMENTO, Evando Batista (1987) *A interpretação, os textos, a Hora da Estrela*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (texto policopiado).
- NOVELLO, Nicolino (1987) *O ato criador de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro/Brasília, Presença/Instituto Nacional do Livro.
- NUNES, Benedito (1969) "Dos narradores brasileiros", *Revista de Cultura Brasileira*, tomo IX, Diciembre, n.º 29.
- NUNES, Benedito (1989) *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática.
- NUNES, Benedito (1994) "Depoimento" in *Jornal do Brasil* de 29 de Janeiro de 1994 (a propósito do trabalho de Nádya Gotlib: *Clarice Lispector: A vida que se conta*).
- NUNES, Aparecida Maria (1991) *Clarice Lispector "Jornalista"*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP (texto policopiado).
- OLIVEIRA, Marly de (1961) "Crítica da crítica", *Jornal do Brasil*, Novembro.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (1985) *A barata e a crisálida*, Rio de Janeiro/Brasília, José Olímpio Ed./INL.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (1989) "Rumo à Eva do futuro: A mulher no romance de Clarice Lispector", *Remate de Males* n.º 9, Campinas, Maio de 1989.
- PALEY, Grace (1989) "Introduction" in *Soulstorm. Stories by Clarice Lispector*, New York, New Directions.
- PASOLD, Bernadete (1985) *Themes and Narrative Techniques in the Novels of Virginia Woolf and Clarice Lispector*, Tese de Doutorado apresentada à U.S.P., São Paulo (texto policopiado).
- PATAL, Daphne (1983) *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian Fiction*, Cranbury, NJ, Associated University Presses, Farleigh Dickinson U. P.
- PEIXOTO, Marta (1994) *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

- PELEGRINO, Hélio (1987) "Clarice: a paixão do real", *Jornal do Brasil*, 2 de Dezembro de 1987.
- PEREIRA, Teresinha Alves (1972) *Julio Cortazar, Clarice Lispector e a nova narrativa latino americana*, Dissertation for Ph. D., Albuquerque, University of New Mexico (texto policopiado).
- PEREIRA, Teresinha Alves (1975) *Estudo sobre Clarice Lispector*, Coimbra, Edições Nova Era.
- PEREZ, Renard (1971) *Escritores brasileiros contemporâneos* (2.^a série), 2.^a ed. Revista e actualizada, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira
- PESANHA, José A. Motta (1965) "Itinerário da Paixão", *Cadernos Brasileiros*, n.º 29.
- PESANHA, José A. Motta (1989) "Clarice Lispector: O itinerário da Paixão", *Remate de Males*, n.º 9, Campinas, Maio de 1989.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1981) *Literatura brasileira. Das origens a 1945*, São Paulo, Martins Fontes.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1989) "Epifania de Clarice", *Remate de Males*, n.º 9, Campinas, Maio de 1989.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1997) *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- PINHEIRO, Samira Abrahão R. (1987) "O mundo escrito no feminino", *Seara. Revista de Literatura*, n.º 3 (ano II).
- PINTO, Cristina Ferreira (1987) "A luta pela auto-expressão em Clarice Lispector: o caso de *A Hora da Estrela*", *Mester*, vol. XVI, n.º 2 (Fall 1987).
- PINTO, Cristina Ferreira (1990) *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, São Paulo, Perspectiva.
- PONTIERO, Giovanni (1987) "O canto do cisne de uma escritora" in *O Estado de São Paulo*, 5 de Dezembro de 1987.
- PORTELLA, Eduardo (1981) *Fundamento da investigação literária*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Tempo Brasileiro/Edições UFC.
- QUINTANILHA, Dirceu (1944) "Clarice Lispector [sic] e um monumento do passado", *Dom Casmurro*, 11 de Março de 1944.
- REIS, Fernando G. (1967) "Quem tem medo de Clarice Lispector", *Revista Civilização Brasileira*, n.º 17 - Janeiro/Fevereiro.
- RIBEIRO, Leo Gilson (1978) "Clarice, num derradeiro espelho diante de si mesma", *Jornal da Tarde*, 23 de Dezembro de 1978.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (1969) "O enunciado de uma aprendizagem", *Jornal do Brasil*, 15 de Novembro de 1969.
- ROCHA, Fátima Cristina Dias (1989) *A hora do imprevisível (Uma leitura de A Hora da Estrela)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (texto policopiado)
- SÁ, Olga de (1979) *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, Faculdades Integradas Teresa d' Ávila.

- SÁ, Olga de (1984) *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica).
- SALLES, Almeida (1946) "O Lustre" in *A Manhã (Suplemento)*, 31 de Março de 1946.
- SANT' ANNA, Affonso Romano de (1986) *A mulher madura*, Rio de Janeiro, Rocco.
- SANT' ANNA, Affonso Romano de (1989) "Clarice: a epifania da escrita" prefácio a Lispector, Clarice (1989) *A Legião Estrangeira*, São Paulo, Ática, 8.^a ed.
- SANT' ANNA, Affonso Romano de (1990) *Análise estrutural de romances brasileiros*, São Paulo, Editora Ática.
- SANTIAGO, Silviano (1997) "A política em Clarice Lispector", *Jornal do Brasil*, 29 de Novembro de 1997.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos (1987) *Clarice Lispector*, São Paulo, Atual.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos (1991) "Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes", *Tempo Brasileiro*, n.º 104, Janeiro/Março de 1991.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos (1991b) "Artes de fiandeira" prefácio a LISPECTOR, Clarice (1991) *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1989) "As duas versões de *Água Viva*", *Remate de Males*, n.º 9, Campinas, Maio de 1989.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1989b) "Clarice Lispector", in *Latin American Writers*, Solé, Carlos A. and Abreu, Maria Isabel (ed.), vol. III, New York, Charles Scribner's Sons.
- SIMÕES, João Gaspar (1950) "Clarice Lispector 'existencialista' ou 'supra-realista'?", *A Manhã. Suplemento de Letras e Artes*, 1 de Outubro de 1950.
- SOUZA, Gilda Mello e (1963) "O vertiginoso relance", separata de *Comentário* – Vol. 4, n.º 1 (13), Jan. Fev. Mar. 1963.
- VARIN, Claire (1986) *Clarice Lispector et l'esprit des langues*, Montreal, Université de Montreal (texto policopiado).
- VARIN, Claire (1990) *Langues de feu: essai sur Clarice Lispector*, Laval, Éditions Trois.
- VASCONCELLOS, Eliane (1994) "O Arquivo Clarice Lispector" in *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura.
- WALDMAN, Berta (1983) *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*, São Paulo, Brasiliense.
- WALDMAN, Berta (1992) *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*, São Paulo, Escuta (2.^a edição revista e ampliada).

ÍNDICE ONOMÁSTICO



- Abdala Junior, Benjamin – 60
 Abbott, Henri Porter – 302
 Abreu, Caio Fernando – 362
 Adami, Valerio – 308
 Adkins, L. John – 130
 Adonias Filho – 67, 71, 84
 Agamben, Giorgio – 442, 443
 St.º Agostinho – 52, 395
 Agrò, Ettore Finazzi – 466, 467
 Aguiar e Silva, Vítor – 51, 94, 95, 316, 406, 452
 Alencar, Cosette de – 78
 Alencar, José de – 163
 Alexandre, António Franco – 381
 Allen, Woody – 237
 Almeida, Martins de – 66-71, 174
 d'Alkmin, Maria Antonieta – 97
 Alvarez Gardeazábal, Gustavo – 422
 Alves, Antônio Frederico de Castro – 138
 Alves, Manuel dos Santos – 247
 Amado, Jorge – 60, 63
 Andrade, Ary – 66, 68
 Andrade, Carlos Drummond de – 26
 Andrade, Eugénio de – 143
 Andrade, Mário de – 24, 96, 98
 Andrade, Marília de – 98
 Andrade, Oswald de – 24, 63, 97, 98
 Andresen, Sophia de Mello Breyner – 57, 110, 213, 319
 Angelier, François – 189
 Antonioni, Michelangelo – 188, 189
 Aranha, José Pereira da Graça – 59-62
 Araújo, Laís Corrêa de – 39, 77
 Arêas, Vilma – 358
 Assis, Machado de – 24, 54, 170, 347, 408, 409
 Athayde, Tristão de – 102
 Auerbach, Erich – 49, 50, 52, 53, 170
 Austin, J. L. – 352
 Ayala, Walmir – 77, 230
 Azevedo Filho, Leodegário A. de – 362
 Azulai, Andréa – 435
 Bach, Johann Sebastian – 125
 Bachelard, Gaston – 233-236
 Bacon, Francis – 251
 Bakhtin, Mikhail – 87, 478
 Baptista, Abel Barros – 23
 Barbosa, Francisco Assis – 63
 Barthes, Roland – 54, 271, 304, 313, 412
 Baudelaire, Charles – 94, 221, 462
 Beckett, Samuel – 102, 175, 330
 Belo, Ruy – 71
 Benjamin, Walter – 289, 320
 Berenson, Bernard – 428
 Berge, Damião – 299
 Bergman, Ingmar – 237, 462
 Bernd, Zilà – 24
 Bernhard, Thomas – 34, 430
 Bial, Pedro – 102
 Blake, William – 132, 133
 Blanchot, Maurice – 204, 216, 219, 230, 339, 363, 428
 Bloch, Pedro – 31
 Blumenberg, Hans – 271
 Bonnard, Pierre – 301, 309
 Borelli, Olga – 27-29, 79, 86, 118, 137, 191, 198, 218, 219, 286, 309, 310, 349, 351, 355, 369, 370, 385, 387, 390, 392, 402, 421, 424-427, 435, 439, 460, 473
 Borges, Jorge Luis – 30, 34
 Bosi, Alfredo – 25
 Braga, Rubem – 385
 Brasil, Assis – 22, 37, 74, 260, 384, 476
 Brito, Mário Silva – 97
 Broch, Hermann – 34, 409
 Brontë, Emily – 218

- Buci-Glucksmann, Christine – 289
 Bürger, Peter – 94
 Butor, Michel – 308
- Callado, Antônio – 27, 384
 Caleiro, Maria da Conceição – 41
 Campedelli, Samira Youssef – 60
 Campos, Álvaro de – 315
 Campos, Haroldo de – 30
 Campos, Paulo Mendes – 28, 66, 68, 70, 83
 Camus, Albert – 99, 130, 192, 439
 Cannabrava, Eurýalo – 63
 Candido, Antonio – 65, 66, 98, 100, 104, 105, 278
 Caprettini, Gian Paolo – 160
 Cardoso, Lúcio – 25, 26, 62, 63, 66-69, 71, 81, 84, 170, 229, 442, 476
 Cardoso, Margarida Vasconcelos – 347
 Cary, Joyce – 130
 Cassavetes, John – 272
 Castello, José – 188
 Cavalcanti, Valdemar – 61, 65
 Cézanne, Paul – 294
 Chagall, Bella – 287
 Chagall, Marc – 287
 Char, René – 339
 Cícero – 49, 50
 Cixous, Hélène – 99, 134, 294-296, 465
 Coelho, Eduardo Prado – 34, 40, 41, 44, 51, 275, 349, 459, 465, 466
 Coelho, Nelson – 72
 Collini, Stefan – 35, 36
 Conrad, Joseph – 438
 Cortesão, Jaime – 22
 Coutinho, Afrânio – 83, 100, 101
 Couto, Mia – 104
 Christie, Agatha – 191
 Cristóvão, Fernando – 171
 Croce, Benedetto – 95
 Cruz, Gastão – 403
- Dantas, San Thiago – 72
 Dante Alighieri – 52, 213
 Danto, Arthur – 312
 de Chirico, Giorgio – 286-290
 Degas – 277, 278
- Deguy, Michel – 51, 462
 Deleuze, Gilles – 33, 34, 40-44, 52, 111, 112, 124, 128, 129, 143, 151, 155, 156, 158, 194, 216, 236, 237, 241, 262, 266, 280, 281, 295, 313-315, 318-320, 330, 334, 336, 338-340, 342, 353, 357, 361, 379, 380, 395, 415, 424, 431
 Delgado, Luiz – 66, 67, 70, 71
 Derrida, Jacques – 36, 161, 207, 215, 352, 353, 431, 461, 463-465, 467
 Descartes, René – 411, 462
 Dickinson, Emily – 423
 Diderot, Denis – 54, 347
 Didi-Huberman, Georges – 314
 Diogo, Américo Lindeza – 197
 Dionísio Areopagita (Pseudo-Dionísio) – 207
 Donas Filho, João – 63
 Dorflès, Gillo – 50, 282
 Dostoiévski, Fyodor – 27, 190, 330, 446
 Dubois, Jacques – 188, 189
 Durand, Gilbert – 234, 235
 Duras, Marguerite – 30, 34, 41, 226
- Eco, Umberto – 35, 36, 123, 424
 Elgozy, Georges – 439
 Eliot, T. S. – 94, 137
 Empédocles – 118
 Escal, François – 174
 Escorel, Lauro – 66, 69-71
 Evans, Ifor – 218
- Faria, Otávio de – 25, 170, 432
 Fernandes, Maria da Penha Campos – 259
 Fernandes, Millôr – 446
 Fernandez, Dominique – 401
 Ferraz, Geraldo – 87
 Ferreira, Teresa Cristina Montero – 27, 28, 31, 403, 411
 Ferreira, Vergílio – 199, 229
 Figueiredo, Guilherme – 66, 274, 277, 383
 Finamour, Jurema – 72
 Fink, Eugen – 158
 Fitz, Earl – 100, 105, 176, 303

- Folkenflik, Robert – 420
 Foucault, Michel – 206, 359, 360, 379, 480
 Freitas Júnior, Otávio de – 62, 66, 68
 Freud, Sigmund – 102, 130, 250, 259, 360, 401
 Freund, Karl – 197
 Fromm, Eric – 130
 Frye, Northrop – 132, 133
 Fukelman, Clarice – 316
 Fusco, Rosário – 63
- Galilei, Galileu – 128
 Galvão, Patrícia – 97
 Genet, Jean – 233, 463
 Genette, Gérard – 432
 Giacometti, Alberto – 233
 Gide, André – 94
 Gil, José – 33, 41, 112, 228
 Gilmore, Leigh – 419
 Goldwin, Malcolm – 255
 Gómez Valderrama, Pedro – 596
 González, Simon – 422
 Goodman, Nelson – 392
 Gordon, Flash – 165
 Gotlib, Nádía Batella – 89-92, 114, 134, 209, 286, 291, 349, 385, 402, 427, 432
 Gratton, Livio – 367
 Gray, George W. – 130
 Guattari, Félix – 41, 129, 151, 236, 237, 241, 266, 334, 338-340, 424, 431
 Guimarães, João Alphonsus – 60
 Gusdorf, Georges – 266, 267, 286, 395
- Hamon, Philippe – 313
 Handke, Peter – 361, 362
 Hecker Filho, Paulo – 404
 Hegel, G.W. F. – 156
 Heidegger, Martin – 99
 Helder, Herberto – 19, 30, 41, 188, 190, 191, 323
 Helena, Lucia – 211, 420
 Hellman, Lillian – 416
 Henrique, Gastão Manoel – 288
 Heraclito – 299
 Hesse, Hermann – 173
- Heuvel, van den – 279
 Hill, Amariles G. – 433
 Hofmannstal, Hugo von – 109
 Hokusai, Katsushika – 294
 Holanda, Aurélio Buarque de – 109
 Holanda, Chico Buarque de – 369, 446
 Hosken, Gêuza Machado – 299
 Hubert, Renée Riese – 308
 Hugo, Victor – 219
 Hutcheon, Linda – 54, 105
- Ingarden, Roman – 35, 259
 Iser, Wolfgang – 259, 392
 Ivo, Lêdo – 21, 62, 64, 66, 67, 69, 71, 333
- Jacques-Chaquin, Nicole – 189
 Jeanneret, Michel – 247
 Jenny, Laurent – 129
 Jiménez Losantos, Federico – 50
 Jobim, Antônio Carlos – 429
 Jouve, Vincent – 171
 Joyce, James – 62, 65, 94, 129, 274, 275, 277
 Jung, Carl Gustav – 130, 236, 250
 Jünger, Ernst – 45
 Kafka, Franz – 30, 34, 99, 241, 330, 334, 339, 340, 387
 Karloff, Boris – 197
 Kandinsky, Vasili – 294
 Kaufman, Tania – 59, 83
 Kissinger, Henry A. – 438
 Klee, Paul – 29, 288-290, 313, 314, 358
 Klimt, Gustav – 238
 Kofman, Sara – 441
 Krauss, Werner – 95
 Kuberski, Philip – 197
 Kundera, Milan – 44
 Kusturica, Emir – 218
- Lacan, Jacques – 440
 La Fontaine – 283
 Lake, Carlton – 130, 287
 Laurentin, Emmanuel – 189
 Lautréamont – 234
 Le Corbousier – 282
 Leibniz, Gottfried Wilhelm – 111, 156, 320

- Leite, Patrícia Nogueira – 388
 Lejeune, Philippe – 432, 456
 Lima, Jorge de – 60, 64, 97, 231
 Lima, Luiz Costa – 37, 183, 477
 Lindon, Mathieu – 407
 Lins, Álvaro – 37, 60, 66, 69, 83, 190
 Lispector, Elisa – 31
 Lispector, Marieta – 402
 Llansol, Maria Gabriela – 44
 Loos, Adolf – 289
 Lopes, Ana Cristina Macário – 123, 124
 Lopes, Óscar – 143
 Lourenço, Eduardo – 359, 361
 Lucas, Fábio – 150
 Lucchesi, Ivo – 401, 455, 456
 Lucrécio – 49
 Lyotard, Jean-François – 29, 50, 52, 55, 313, 314
- McHale, Brian – 295
 MacLeish, Archibald – 132
 Machado, Edgar Mata – 63
 Mallarmé, Stéphane – 278, 428, 440
 Man, Paul de – 35-37, 40, 45, 392, 452, 457
 Mankiewicz, Joseph L. – 252
 Mann, Thomas – 94
 Mansfield, Katherine – 99
 Marco Aurélio – 439
 Margarido, Alfredo – 384
 Martin, Jean-Clet – 32
 Marting, Diane – 27, 303, 403
 Martins, Gilberto Figueiredo – 401
 Martins, Ivan Pedro de – 63
 Martins, Wilson – 365, 366
 Marx, Karl – 359
 Matisse, Henri – 301
 Maura, Antonio – 384
 Maurel, Jean – 220
 Mazzara, Richard – 335
 Meireles, Cecília – 261
 Melville, Herman – 330
 Mendes, Murilo – 60
 Mendes, Óscar – 66, 67, 69, 70, 440
 Mendonça, Eliane Lima – 250
 Merleau-Ponty, Maurice – 312
 Merquior, José Guilherme – 89, 170
- Miguez, Cristina – 125
 Miller, Henry – 304
 Miller, Hillis – 40
 Milliet, Sérgio – 21, 37, 66, 81, 383
 Miranda, José Bragança de – 50
 Miranda, Salm de – 78
 Miró, Joan – 29
 Misch, Georg – 386
 Molino, Jean – 409
 Monet, Claude – 294, 295
 Montaigne, Michel de – 408, 432, 439
 Montello, Josué – 230
 Montherland, Henry de – 439
 Moog, Viana – 60
 Morselli, Guido – 466, 467
 Moura, Reinaldo – 66, 67, 70
 Mourão, José Augusto – 50, 215
 Mozart, Wolfgang Amadeus – 255
 Muricy, Andrade – 63
 Musil, Robert – 34, 94, 99
- Nascimento, Evando Batista – 555
 Neppi, Enzo – 419
 Neto, João Cabral de Melo – 29, 104, 282, 428, 477
 Newman, Paul – 154
 Newton, Isaac – 128
 Niemeyer, Oscar – 282
 Nietzsche, Friedrich – 158, 161, 299, 359, 360, 441
 Novello, Nicolino – 119, 465
 Nunes, Benedito – 54, 60, 118, 151, 191, 197, 306, 327, 349, 415
 Nunes, Aparecida Maria – 76, 119, 415, 432
- Olbrechts-Tyteca, Lucie – 51
 Oliveira, Carlos de – 214
 Oliveira, Marly de – 189, 238
 Oliveira, Solange Ribeiro de – 39, 195, 196, 315
 Orsini, Elisabeth – 78
 Ovídio – 50
- Paley, Grace – 30
 Palmer, Helen – 76
 Palmier, Jean-Michel – 440

- Parnet, Claire – 262
Peixoto, Afrânio – 163
Pellegrino, Hélio – 63, 107, 387
Pena, Cornélio – 25, 170
Perelman, Chaïm – 51
Perez, Renard – 410
Perniola, Mario – 194, 196, 198
Pessanha, José Américo Motta – 72, 73, 75, 124, 171, 202, 209, 214, 224, 407, 412
Pessoa, Fernando – 41, 94, 131
Picchio, Luciana Stegagno – 24, 100, 101, 102, 169, 453
Pinto, Cristina Ferreira – 65
Pirandello, Luigi – 381
Placer, Xavier – 63
Plaza, Dominique – 150
Poe, Edgar A. – 150
Ponge, Francis – 463, 467
Pontiero, Giovanni – 423
Poore, Charles – 130
Portella, Eduardo – 65, 103
Proença, Edgar – 66
Proust, Marcel – 34, 94, 130, 277, 342, 357

Quadros, Teresa – 76, 77, 432, 433
Queiroz, Dinah Silveira de – 66, 67, 71, 369
Queiroz, Raquel de – 60, 69
Quintanilha, Dirceu – 66, 67
Quintiliano – 50

Raimond, Michel – 43
Ramos, Graciliano – 94, 364
Ray, Man – 427
Readings, Bill – 50
Regina, Elis – 417, 418
Rego, José Lins do – 60, 63, 94
Reis, Carlos – 123, 124
Reis, Fernando G. – 170
Reis, Ricardo – 220
Rembrandt, H. van Rijn – 294
Ribeiro, Darcy – 22, 418
Ribeiro, Leo Gilson – 351
Ricardou, Jean – 308
Rilke, Rainer Maria – 30, 99, 237

Rimbaud, Arthur – 30, 99, 204
Rodin, François-Auguste – 462
Rodrigues, Augusto – 198
Rosa, João Guimarães – 22, 97, 100-104, 170, 230, 362, 430, 433
Rousseau, Jean-Jacques – 408
Roussel, Raymond – 430
Rowlands, Gena – 198
Rubião, Murilo – 104

Sá, Olga de – 30, 65, 66, 87, 143, 144, 150, 172, 209, 210, 214, 254, 274, 315, 383, 440, 455
Sabino, Fernando – 62, 74, 83, 432, 433
Sá-Carneiro, Mário de – 94
Salles, Almeida – 83
Sant'Anna, Affonso Romano de – 90, 101, 306, 415, 427, 473
Santos, Roberto Corrêa dos – 124, 246, 248, 347, 370, 371, 477
Saramago, José – 224
Sartre, Jean Paul – 192, 386
Saussure, Ferdinand de – 457
Savary, Olga – 68, 69
Searle, John R. – 352
Segre, Cesare – 34, 123, 124
Seuphor, Michel – 304, 305
Severino, Alexandrino – 21, 73, 304
Shahn, Ben – 130
Shakespeare, William – 188, 217, 218, 221, 225
Silesius – 215
Silveira, Tasso da – 63, 119, 476
Silvestre, Osvaldo – 94
Simenon, George – 191
Simões, João Gaspar – 82, 316
Soares, Bernardo – 41, 434
Soares, Ilka – 76
Sousa, José Galante de – 100, 101
Souza, Gilda de Mello e – 315, 365
Starobinski, Jean – 408
Stern, Irwin – 100
Sterne, Laurence – 54, 347
Strauss, J. – 163
Sykes, Gerald – 130

- Taine, Hippolyte – 409
Terêncio – 49
Tertuliano – 52
Tchekov, Anton – 417
Thelamon, Françoise – 247
Thomas, Dylan – 159
Tournier, Michel – 251
- Valente, Paulo Gurgel – 394, 395, 447
Valente, Pedro Gurgel – 394, 395
Valéry, Paul – 95, 96, 277, 278
van Gogh, Vincent – 294
Van Rijckenborg, J. – 446
Vargas, Getúlio – 27
Varin, Claire – 31, 38, 117, 118, 121, 190,
202, 209, 310, 339, 341, 349-351,
374, 416, 417, 424, 425, 426, 435,
439, 460
Vasconcellos, Eliane – 309, 310
- Veríssimo, Érico – 60, 63, 428
Vermeer, Johannes – 184
Vieira, José Geraldo – 63
Vieira, Luandino – 104
Vouilloux, Bernard – 289, 290
- Waldman, Berta – 190, 353
Weintraub, Karl J. – 386
Wilde, Oscar – 287
Williams, Tennessee – 154, 252, 462
Wittgenstein, Ludwig – 110
Woolf, Virginia – 69, 94, 99, 349, 365
- Xavier, Elcio – 62
Xisto, Pedro – 176
- Yeats, Frances A. – 94
Yourcenar, Marguerite – 271

