

Clarice Lispector

Laços de família
contos

Posfácio de
Carlos Mendes de Sousa

volume onze
Curso Breve de Literatura Brasileira
Livros Cotovia

Posfácio

A ÍNTIMA DESORDEM DOS DIAS

A publicação, em 1943, de *Perto do coração selvagem* constituiu um verdadeiro acontecimento no universo literário brasileiro. É necessário ter em conta os contextos de ordem histórico-literária para se perceber, em todo o seu alcance, o lugar de Clarice Lispector 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 pode deixar de se relacionar com o movimento modernista. Se, com o Romantismo, se presenciara um grande esforço de recuperação de tópicos que pudessem fundamentar e mesmo “explicar” a literatura em função do conceito de nacionalidade, a partir de 1922, com o Modernismo, constituiu-se um momento alto no que diz respeito a uma reflexão e questionação decisivas na linha contínua da descoberta por fazer, do caminho a seguir. 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 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, “O instinto de nacionalidade na literatura brasileira” (1873), peça fundamental de impressionante lucidez projectiva na afirmação de uma literatura nova por uma via universalista.

Em plena vigência de uma prática que privilegiava os textos *bem fechados* (como aconteceu com o romance brasileiro nos anos 30), a escrita fragmentária de *Perto do coração selvagem* acolhe o exemplo autorizado de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade. 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 (Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Proust ou Kafka). Se é muito claro o distanciamento da ficção clariciana face ao chamado romance nordestino (romance de feição social), também se torna visível a diferença face a outra tendência (mais discreta) da narrativa brasileira na primeira metade do século XX: o chamado romance psicologista. Um dos enquadramentos de que muitas vezes se socorre a história literária para situar a autora de *O lustre*, na diferença reveladora com que se apresenta no início da década de 40, é justamente a aproximação dos autores ditos *intimistas* que, nos anos 30, ao lado da prevalecente focagem “neo-realista”, escrevem uma literatura de interrogação metafísica e psicológica. No entanto, mesmo estes escritores, como acontece com Lúcio Cardoso, que tão próximo esteve de Clarice, não deixam de imprimir às suas ficções uma nítida tendência territorializadora, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade.

A diferença afirmativa com que se impõe o nome de Clarice (a sua entrada na literatura) é geralmente partilhada com João Guimarães Rosa, a ponto de a tendência para “arrumar” os dois nomes lado a lado se ter convertido em tópico sedimentado na história literária. Refira-se ainda, quanto à cristalização do lugar-comum, que o emparelhamento decorre acima de tudo da ruptura que os dois estabelecem em relação a um modelo mimético do real, e sobretudo do essencial centramento na linguagem. Assinale-se a força do princípio desterritorializador, ainda que nele se não implique necessariamente uma direcção que anule a referência geográfica (a este respeito é exemplar o caso magistral de Guimarães Rosa). O modo des-

referencializador da escrita clariciana é tanto mais importante na medida em que a escritora surge num período em que a afirmação se impunha pela via do localismo, o qual, mesmo quando em articulação dialéctica com o universalismo, fazia supor necessariamente a especificação da região, no quadro de uma literatura que era, maioritariamente e em sentido forte, uma literatura do lugar.

E se hoje é absolutamente consensual o lugar de Clarice dentro da literatura brasileira, sobre a autora e sua obra perdurou durante muito tempo a visão em que o espanto se misturava à reticência. Mesmo na década de 60, no período em que é dado à estampa *Laços de família*, quando a sua produção alcançava o momento mais alto, circulava uma certa imagem feita que atingia o próprio modo de encarar a obra e que reflectia uma incomodidade perante uma obra diferente cujo impacto, de vasto alcance, era à data difícil de prever.

No entanto, a recepção crítica de *Laços de família*, quando da publicação do livro, contrasta com as reticências que foram colocadas aos romances *O lustre* e *A cidade sitiada*, publicados a seguir ao livro de estreia da autora. Tal como aconteceu com *Perto do coração selvagem*, também *Laços de família* teve um acolhimento muito favorável. Considere-se uma recensão que saiu em 26 de Novembro de 1960 no jornal *O Estado de São Paulo*. A argumentação do artigo intitulado “Uma voz”, da autoria de Wilson Martins, interessa pelo facto de tocar numa questão fundamental para o entendimento da obra de Clarice. A partir daquilo que o crítico chama de “carácter ganglionar” dos romances claricianos, abrem-se pistas de reflexão sobre a organicidade ou sobre a arbitrariedade da construção, sobre a concepção arquitectónica dos textos. Wilson Martins vem dizer que o talento da autora está na contista e não na romancista que começou por querer afirmar-se, porque no primeiro romance quem estava, por assim dizer, a ser revelada era a contista. É incontestável a arte da narrativa breve clariciana. *Laços de família* é um dos mais extraordinários livros de contos escritos em

língua portuguesa. A questão levantada por Wilson Martins não se pode resumir aos argumentos por ele apresentados, mas interessa particularmente pelo facto de apontar para um traço fundamental na trajectória definida pela obra de Lispector: a questão da tensão permanente entre a irrupção, sob a forma de excesso ou de fragmentário (transbordamento ou estilhaçamento), e o propósito totalizador. Esta questão torna-se extremamente fecunda na hermenêutica da obra clariciana: o 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, vamos deparar com largos painéis narrativos onde se delineiam quadros, mais ou menos extensos, como se se tratasse de micronarrativas independentes. 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. 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 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 estiveste de noite*, 1974). Situando-se numa zona de fronteira, a literatura de Clarice implica a exclusão de qualquer tipo de hie-

rarquizações e propõe a instauração de um espaço de errância: não ser de nenhum lugar ou amplamente existir numa gravitação que é todos os lugares. 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. Em *Laços de família*, apesar de todos os contos apresentarem um apurado equilíbrio de construção, presenciamos as mesmas tensões que ocorrem em toda a escrita clariciana, subsumidas na oscilação dialéctica entre o pendor formalizante, de que a estrutura do texto bem dá conta, e a desconcertante explosão do imprevisto.

*

Marta Peixoto, no seu livro *Passionate Fictions*, chamou a atenção para o facto de *Laços de família* raramente ser lido numa perspectiva unificadora como um conjunto de textos que interagem uns com os outros. Houve claramente da parte de Clarice um propósito ordenador nesse sentido. Antes de mais, as vicissitudes relacionadas com os sucessivos atrasos na publicação do livro (documentadas, por exemplo, na correspondência com Fernando Sabino) fizeram com que houvesse um propósito fortemente estruturador na organização de *Laços de família*. Decorrente desse facto surge outro argumento de peso: Clarice, quando se decidiu pela publicação do livro, tal como o conhecemos, já tinha prontos outros contos que, eventualmente, nele poderiam ter sido integrados (e que viriam a fazer parte de um volume editado em 1964, *A legião estrangeira*).

O título do livro, retirado do nome de um dos textos, é decisivo para a configuração macrotextual do volume. Os termos inscritos nesse título são determinantes na leitura unificadora. Os contos que decorrem no seio de universos familiares

são fortemente autocentrados em personagens que os protagonizam: temos, assim, a perspectiva da avó, da mãe, da esposa, dos filhos adolescentes... Procuraremos aqui sublinhar outras situações recorrentes, linhas de coerência que contribuem para a unidade do volume: a desordem dos dias, as cenas à mesa, os dizeres subterrâneos, a violência contida, a força animal, a busca do âmago...

*

Sob o traço polido da escrita, irrompe em todos os contos desta coletânea o pressentimento da crise, o clarão da ruptura, a crispação, o assombro. A leitura de *Laços de família* faz ressaltar um dos tópicos irrecusáveis da literatura de Clarice Lispector, traço que a crítica tem apontado com frequência: a presença das epifanias (adensamento de um universo a partir do deflagrar de coisas ínfimas). Há uma parede de vidro protectora nas casas em que se fecham as famílias — com ela se constitui uma espécie de barreira de harmonia, até que ocorram as rupturas, os estremeções, os choques. A anunciá-los, similares expressões recorrentes: “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 intencionalmente surpreendida” (“Preciosidade”); “Porque de fato sucedeu alguma coisa, seria difícil esconder: Catarina fora lançada...” (“Laços de família”); “Então era verdade: alguma coisa sucedera” (“O Mistério em S. Cristóvão”)...

A descida às mais obscuras galerias da alma pode ser entrevista nos gestos superficiais do dia-a-dia. 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. As circunstâncias com que são confrontados os seres parecem tão insignificantes que o contraste, a partir dali, se abre num lugar espanto-

so. A boca de um cego (“Amor”), boca escura a abrir e a fechar, torna-se gigantesca imagem obsessiva e perturbante.

Em “A imitação da rosa”, Laura elabora listas com que procura segurar a vida. Mansa e obscuramente ronda a ameaça: a todo o momento pode chegar a “crise”, o distúrbio que, em Clarice, está intimamente associado ao deflagrar da revelação epifânica. O mundo da ordem é uma armadura que é imposta; a sua figuração tem expressão emblemática nas listas ordenadoras recorrentes noutros livros (como se verá em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*). Aos perigos de dissolução a que se via exposta, afinal o seu núcleo, a sua mais íntima e desconhecida energia, Laura sente-se impelida a contrapor o “gosto minucioso pelo método”. É assim que Laura planeia “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”. Se as listas surgem como forma de apaziguamento, como um modo de aplacar a desordem dos dias, não vem com elas qualquer tipo de superação da “crise”, porque a existência, carregada de angústia, não se submete jamais à ordem que a enumeração procura impor à vida. (O terceiro item fica suspenso: a interrogação não solucionada.) A regulação, a disposição e o seccionamento do fluxo discreto do real não conseguem domar o lado obscuro que avança debaixo da baça luz quotidiana.

Naquele que é um dos mais extraordinários e emblemáticos contos do livro — “Amor” —, e que nos pode servir de porta de entrada no mundo clariciano, Ana, tal como acontece com Laura, tenta mentalmente alinhar o mundo como uma lista (“tudo feito de modo que um dia se seguisse a outro”). Mas existe uma linha periclitante (“parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes”; “a vida era periclitante”). Vive-se permanentemente à beira do risco, numa linha de fronteira. Ana está tão próxima de Laura como de todos os outros pro-

tagonistas que armam redes, séries ordenadas e defensivas em lares artificiais, lares-célula.

Sublinhe-se a palavra “tranquilamente”, no início de “Amor”; nela se configura o modo de marcar a ordem, opondo-se à intranquilidade, configuração que virá a ocupar um lugar chave no texto: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.” 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 efectivamente reconhecido (“sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida”).

As tentativas de calafetar o mundo, julga-as a personagem conseguidas no lar. Porém, é falso o apaziguamento produzido sobre 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”. Do ponto de vista enunciativo, a adjectivação constitui 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 estar. O jogo entre o oculto e o visível é, contudo, 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 perso-

nagem pretende ver como uma confusão, primeiro convencida 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. Começamos por vê-la entrar num universo asséptico onde não há lugar para sentimentos perigosos (ela vai abafar o seu espanto “com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido”): na *sua* família, cada membro desempenha um papel dentro de uma engrenagem cuidadosamente vigiada. As linhas periclitantes ameaçam, periga aquilo que, em sua defesa, ela convencionou chamar de *lar*: há trilhos que vacilam, há fios que se partem. 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 estilhaçado aquilo que ela protegia. 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”.

Associada ao processo de desequilíbrio destruturador, no contexto de uma rotineira ida às compras, está a figura do cego (dir-se-á 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”), o narrador se refere ao cego, o que acontece é a reemergência da desordem nocturna que se pretendia amortecer. Com o inaugurar de uma nova sequência, eis uma formulação distintiva: “Foi então” — o “de súbito” que leva à epifania — e, a seguir, 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 revelador) que ocorre, como também já vimos, em diversos contos: *alguma coisa acontece*.

Importa aqui considerar um ponto associado aos processos epifânicos: o estado de incompreensão perante aquilo que as personagens vivenciam. Se é o cego que masca chicletes quem faz com que o mundo da protagonista mergulhe na escuridão, é também o cego quem desperta na personagem uma verdade que ela não via. Ana descobre que é “cega” e, paralisada, olha “o cego profundamente, como se olha o que não nos vê”. Algumas palavras extremamente clarividentes são ditas sobre a implacável brancura da cegueira: “Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos.” A cegueira é indubitavelmente uma das importantes figuras da escrita de Clarice Lispector, tematizada em muitos dos seus livros (uma escrita de escuridões reveladoras). Recorde-se a este respeito o tom sentencioso de Martim, em *A maçã no escuro*, quando afirma que “ser cego é ter visão contínua”. Opera-se uma revisão do tradicional lugar-comum: pela via do paradoxo, a cegueira revela-se metáfora privilegiada do conhecimento.

Noutra sequência, após sair do bonde, estando já a personagem dentro do Jardim Botânico, onde fora parar sem perceber bem como, ocorre ainda uma frase-chave equivalente às supracitadas: “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.” O leitor fica a saber, mesmo quando as personagens disso ainda não tomaram plena consciência, que a vida não é imitável na perfeição de linhas retílineas: a vida é um emaranhado de torvelinhos, de linhas de sombra, de sinuosidades. No Jardim, a aparente calma, que a faz adormecer “dentro de si”, depressa deixa que se insinue a 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”). Com a sombra, chega o sobressalto, novo momento epifânico: “E, de repente, com mal estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada.” Entre o fascínio e o nojo, Ana fica alheada, como que enfeitçada, dentro do Jardim, até que se lembra dos filhos — o lar. Depois da visão do cego e da experiência no Jar-

dim, nada mais seria como dantes: “Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la.” Na chegada a casa, as imagens do dia não a largam — “o mal estava feito”. No extraordinário momento em que abraça o filho, procurando proteger-se a si mesma (e o assusta), na cena tradicional da família reunida à volta da mesa, ou, por fim, ao arrumar a cozinha, sempre o ruído trazido pelas imagens que perturbadoramente se fundem:

O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

No final do conto, Ana, que em pleno dia vivera o mais íntimo e nocturno desafio de vida, deixa-se conduzir pelo marido. Suspende-se o vertiginoso “perigo de viver”:

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

Se a apresentação dos actos epifânicos é recorrente noutros momentos da obra, pode dizer-se que, em *Laços de família*, surge tematizada de modo inaugural. A questão que se coloca é que, como afirma Marta Peixoto, “após estas crises, quando o reconhecimento das suas restrições dá às personagens um vislumbre de uma maior liberdade, muitas arrepiam caminho, regressando ao aprisionamento de que não podem ou não querem sair. A intensidade dos seus conflitos pode ser iluminadora

para o leitor, mas as personagens regressam às suas condições anteriores, que apenas questionaram por um momento”. No itinerário clariciano, a seguir a *Laços de família*, é G.H. a personagem que mais radicalmente leva às últimas consequências a explosão da conflitualidade interior. A protagonista de *A paixão segundo G.H.* atravessa o inferno das coisas vivas e não vacila, dando o passo que Ana não foi capaz de dar. O momento é simbolicamente traduzido por um gesto ritualizado, quando a personagem engole a massa branca da barata — como se fosse a hóstia. O gesto radical de G.H. leva a que o próprio leitor seja convocado a participar no embate da 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 quando interpelado pelo choque da situação protagonizada por esta personagem. 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. É a partir de *A paixão segundo G.H.* que os termos da revelação se apresentam sob a forma de particularíssimos conceitos idiolectais (o plasma, o pneuma, o *planctum*, o *pabulum vitae*, a coisa, o insosso, o neutro, o *it*) que espelham, em última instância, o próprio programa de escrita intimamente associado à questão animal. Através do plasma engolido, a personagem G.H. 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.

*

Encontramos, em *Laços de família*, três contos que giram em torno da figura animal. Dois deles explicitam essa presença no título: “Uma galinha” e “O búfalo”; o terceiro, “O crime do

professor de matemática”, não apresentando a referência ao animal no nome, é um importante texto sobre a relação homem-animal. Mas ainda há outros contos que convocam a questão, como é o caso de “A menor mulher do mundo”. Sobre a escrita deste texto é a própria autora que testemunha:

Creio que também este conto vem de meu amor por bichos; parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando.

O animal é um dos mais óbvios e indispensáveis signos numa caracterização da obra lispectoriana, cuja fundamentação originária se pode encontrar no ovo e na galinha. Podemos começar por prestar atenção a um elemento importante na leitura do conto “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 segmento 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. Esta divisão é motivada por uma acção, acontecimento tão corrente, mas decisivo (o pôr o ovo) que ocorre como algo de inesperadamente excepcional.

Daqui se podem fazer derivar algumas interpretações, concretamente as leituras que têm tido notável acolhimento, a partir dos anos 80, no âmbito da crítica feminista, e que mostram como o registo paródico está ao serviço da desmontagem da condição da mulher, na rotina da vida burguesa. A galinha representaria a mulher passiva que um dia ousou a “grande fuga”, mas que acaba por se ver confinada ao papel de dona de casa e mãe submissa, presa nas amarras do lar.

Assinalem-se outros aspectos para além desta leitura paródica. Pode ler-se aqui a dimensão exemplar que encontra paralelo nas histórias fundadoras; trata-se de uma história de salvação, por isso a frase auroral: “Foi então que aconteceu.” Para trás fica a condenação, a fuga e a perseguição que culmina no aprisionamento definitivo, até que, de repente, chega o acontecimento redentor. É interessante verificar que não existe uma caracterização dos membros da família, deles não se sabem sequer os nomes, pois 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 parodicamente caracterizada, consoante os pontos de vista, como “o almoço”, “a jovem parturiente”. Se não existe espaço para as ligações entre os membros da família é porque o que importa 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 desconhecendo-se, até que venham enfim a ser despertadas por um pequeno, mas significativo, imprevisto. Neste texto impõe-se o efeito notável da concisão, aquela mesma que faz com que um insignificante acontecimento banal de domingo se transforme num evento fundador. A fuga do animal como que vai levar a uma personalização da galinha. A consequência maior desse devir-humano (“Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser”) será o exemplo que condensa o valor filosófico de uma vida, dessa forma tão desarmante com 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”). A história é progressivamente direccionada para uma intemporalização: o tempo das vidas, o tempo que contém as vidas, mas também o tempo que prenuncia a violência da morte (num estudo das isotopias deste conto, o

que se revela, por via do inventário, é justamente a prevalência de uma oposição forte entre “vida” e “morte”).

A irrupção da violência tem uma das suas mais radicais comparências no conto “O búfalo”: a ida da mulher ao Jardim Zoológico, como uma via sacra, coloca-a em demanda da estranha aprendizagem do ódio. Já em *Perto do coração selvagem* surpreendia a força com que a maldade, associada ao animal, inesperadamente aparecia nos pensamentos de Joana, a protagonista do romance. O devir animal do homem, em “O Búfalo”, tematiza exemplarmente a tensão amor/ódio. Noutros contos, como “O crime do professor de matemática”, a relação entre humano e animal confronta-nos com uma das mais violentas percepções subterrâneas do mundo clariciano: o território da culpa.

O conto que envolve o maior disfarce (a partir da masculina figura clariciano do professor) é simultaneamente o mais autobiográfico dos textos de *Laços de família*. Em 1946, Clarice publica num jornal brasileiro um conto intitulado “O crime” (*Letras e Artes*, 25 de Agosto). O texto, segundo a autora, está associado a um episódio de ordem biográfica: o abandono de um cão. Numa carta para as irmãs, de 5 de Maio de 1946, enviada de Berna, cidade onde Clarice acabara de se instalar, fala do abandono de Dilermando, um cão que tinha adquirido em Nápoles. Fala da revelação que foi para si “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...” Escreve de Berna: “Não posso ver um cão na rua, nem gosto de olhar.” Uma semana depois, noutra carta às irmãs (12 de Maio), referindo-se à adaptação à cidade suíça, volta a tocar no assunto: “Só não tenho um cachorro aqui porque nunca mais terei cachorro, para não ter que abandonar depois.” “O crime do professor de matemática” dá a ver um exemplo de rescrita, onde actua a modalidade analítica. 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 aparece, no texto de 1960, 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.

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.” 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, um cão que virá povoar os textos da última fase. Vemos as vidas, que se transformaram em textos, imporem-se às existências fora do texto, até que estas de novo devêm escrita. 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, impõe-se um texto de louvor (o encómio que Olga Borelli integrará no livro póstumo *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”) e o pequeno texto “Para Ulisses” (expandido numa sequência de *Um sopro de vida*). Contudo, mesmo o 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 o conto sobre as perdas e os duplos. “O crime do professor de matemática” 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.”

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 de 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.

*

Voltemos à moral do fim do conto “Uma galinha”: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.” É em torno da mesa que a família se reúne, espaço que funciona como um cenário privilegiado da agregação (da confirmação dos laços), mas simultaneamente como espaço de desencontro e aprisionamento.

“Feliz aniversário” e “O jantar” são dois contos do livro que focam explicitamente esse momento. As cenas à mesa per-

mitem tratar uma das mais importantes tensões dialécticas presentes na obra de Clarice: a natureza e a convenção, o instintivo e o racionalmente imposto. De um lado, o instinto de devoção, que se consubstancia na voracidade, do outro, a regra, a conveniência. 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 comerem. 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. No conto "O jantar" (em *Laços de família*), deparamos com a intensificação desses traços; o texto foca uma cena prandial que põe em evidência a figura do comedor solitário:

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.

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:

Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer — eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e o seu sangue.

Em “Feliz aniversário”, parece haver antes de mais uma intenção de denúncia de situações familiares sufocadoras, denúncia que encaixaria no quadro de uma tradição literária, predominantemente crítica, associada à mesa, às refeições e às palavras. Encontramos a família alargada (várias gerações) reunida à volta da mesa; todo o conto se desenrola teatralmente nesse cenário. Desmontando a questão das aparências, das máscaras, e do que um acto social tem de falso, o conto 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, sintetiza o espírito do livro onde se integra. A partir da leitura do conto pode destacar-se o ruído, o grande ruído da sala, por oposição ao silêncio. Desmascara-se a situação do verniz das conveniências (encenadas ou ocultadas sob muitas e diferenciadas capas) dentro do próprio núcleo familiar. A oposição aparência *vs.* essência vai sustentar todas as denúncias implicadas no texto. Mesmo no desfechar dessas setas virulentas, um olhar que se dirige a uma reflexão centrada em questões de mais vasto alcance metafísico — debaixo da mais audível evidência do burburinho dominante, a intensidade fatal da morte:

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.

O conto mostra-nos um estimulante jogo de reversibilidades. A inversão perturbante começa por perceber-se 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 lembrando a pá que deita terra para a cova. Para suprir o paradoxo, que faz equivaler dois estados aparentemente dissemelhantes, a reforçar a ideia, surge, com o desmoronar do bolo, a visualização da queda das passas entre farelos secos, captada pelo olhar das crianças. E a vida crescendo, engrandecendo-se na cúmplice aliança de um subterrâneo silêncio avassalador. Roberto Corrêa dos Santos assinalou esse elo que une a velha, a “mãe de todos”, ao neto predilecto, Rodrigo — um nome indagado no lado do silêncio revelador de vida, por oposição aos ruídos que a assediam, vindos da morte. As cenas à mesa, observadas em momentos diversos de quase todos os contos (“Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “Preciosidade”, “Começos de uma fortuna”, “A menor mulher do mundo”, “Amor”...), associando-se a situações concretas de famílias que podem ser as famílias contingentes do Brasil dos anos 50, projectam-se num plano amplificado, para além do horizonte de “escadas e contingências”, como se diz em “Feliz aniversário”.

Na obra de Clarice Lispector, ligando-se àquilo que prende e deslumbra e que faz da escritora uma das personalidades

literárias mais fascinantes da literatura brasileira, impõe-se a obsessão pelo *âmago*, pelo *núcleo da vida*. Nada, nada é por acaso, nada é excrescência ou enfeite na literatura de Clarice: “eu não enfeito, eu escrevo simples”, diz a escritora em entrevista. A simplicidade é a fundura que levou a que o exercício fosse o da busca; reflecte-se aí o enfrentamento mais profundo do ser e da linguagem. Clarice escreve o *âmago*, escreve as figuras primordiais do impulso criador.

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, no conto “O búfalo”, com a mulher que contempla os animais na jaula. A relevância da atenção concedida ao interior tem a sua expressão mais acabada na forma como os contos e os romances vão ao mais fundo dessas personagens. Há contos que ostentam esse autocentramento no próprio título: “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “O crime do professor de matemática”, “A menor mulher do mundo”... E o nome dos contos mais emblemáticos — “Amor” e “A imitação da rosa” — bem podia ser, respectivamente: “Ana” e “Laura”. A busca do *âmago* surge figurada ainda nos textos em que claramente se apresentam as vivências dos adolescentes, matéria moldável em fase de identificação (“Começos de uma fortuna”, “Preciosidade”, “Mistério em S. Cristóvão”). Mas em todos os contos, voluntária ou involuntariamente, as personagens questionam a identidade do ser, como nesse espantoso “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.

No início do conto, o explorador, ao exercer as suas funções, pratica a anotação (a classificação, a ordenação) que, se por um lado se associa à sua profissão, surge textualmente logo após a alusão ao perigo suscitado pela ameaça da loucura, pela perda da razão. O envio dos dados para a imprensa vai abrir o espaço narrativo às sequências em que se apresenta a repercussão do acontecimento no interior dos lares. As diferentes reacções surpreendem pelo modo como parodicamente se apresenta o quadro da cruel visão. O leitor esbarra nos sentimentos estranhos, aquilo que tensivamente está contido na palavra “amor”: coisas nem sempre imediatamente perceptíveis, ou dificilmente verbalizadas. A superficialidade tranquilizadora é para sempre perturbada.

Pode dizer-se que a esta escrita, 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 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. O carácter lúdico que preside ao acumular de diferentes experiências ficcionais, como as que lemos em *Laços de família*, 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.

C. M. S.

O TEXTO

Em 1952, Clarice Lispector publicou um pequeno livro intitulado *Alguns contos*, integrado na colecção “Cadernos de Cultura” dos Serviços de Documentação do Ministério da Educação e Saúde (a primeira impressão do volume intitulava-se *Mistério em São Cristóvão*, mas teve que ser recolhida por causa de um erro na capa: o nome Clarice aparecia grafado com dois “s”). A edição de *Alguns contos* acabou por ter uma circulação muito restrita. O volume continha seis contos, posteriormente integrados em *Laços de família*: “Mistério em São Cristóvão”, “Os laços de família”, “Começos de uma fortuna”, “Amor”, “Uma galinha”, “Um jantar”. Dois contos já haviam sido publicados na imprensa, no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, em 1946 (“O crime” em 25 de Agosto, “O jantar” em 13 de Outubro), em versões que seriam sujeitas a reformulação.

Novos contos foram escritos, na década de 50, para uma outra publicação do Ministério da Educação e Saúde, a pedido do director da colecção, Simeão Leal. É neste período que Clarice procede à rescrita do conto “O crime”, o qual passará a ter como título definitivo “O crime do professor de matemática”. Novos contratemplos fizeram com que o livro não saísse nesta colecção. Entretanto, numa importante publicação periódica, lançada em 1959, a revista *Senhor*, vão ser publicados, neste ano, “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”, “Feliz aniversário” e “Uma galinha”; e em 1960 “A imitação da rosa” e “O búfalo”. A difusão dos contos nessa revista contribuirá largamente para uma maior “popularidade” do nome da autora.

Em Julho de 1960 é publicado o volume *Laços de família*, na editora Francisco Alves, de São Paulo. Para além dos onze contos acima referidos, o livro integra mais dois: “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” e “Preciosidade”.

A AUTORA

Em vida da autora, nas histórias da literatura, enciclopédias e outras obras de síntese, deparava-se com uma estranha situação: as diferenças encontradas relativamente ao ano do seu nascimento — 1925, 1926 ou 1927. Pode dizer-se que esta proliferação de datas é consequência mais ou menos directa de um jogo de ocultações e desvelamentos que a própria Clarice Lispector desde muito cedo pôs em marcha. Após a sua morte, confirmou-se que nasceu no ano de 1920, em 10 de Dezembro, numa aldeia da Ucrânia (Tchetchelnik), quando os pais, emigrantes judeus, se encontravam em viagem, tentando chegar à América. Não tendo sido possível a obtenção do visto para os Estados Unidos, a família Lispector conseguiu (no consulado russo da Roménia) um passaporte que a levará ao Brasil. Partem de Hamburgo em direcção a Maceió, onde desembarcam em Março de 1922. Três anos depois, a família muda-se para a cidade de Recife. A escritora viveu ensombrada pelo facto de a doença da mãe, que era paralítica, ter tido relação directa com o parto de que nasceu; a repercussão desta ferida, renovada na culpa e na angústia, reinscreve-se continuamente nas experiências literárias. Com a morte da mãe (em Setembro de 1930), a necessidade de adaptação do pai — até pela profissão de comerciante — abre o espaço da aculturação. Digamos que, simbolicamente, a figura paterna representa a própria assimilação. O pai e as três filhas (Clarice era a mais nova) vão viver para Rio de Janeiro, em 1935.

Sabe-se que até à morte da mãe se falava ídiche em casa, língua que Clarice compreendia apesar de a não falar. Aliás, a escritora frequentou um colégio judaico no Recife (o *Collegio Hebreo-Idische-Brasileiro*), onde terminou o terceiro ano do curso primário (aí também estudou hebraico e ídiche). É curioso que a questão judaica só seja levantada na década de 80, após a morte da escritora, quando alguns críticos passam a

procurar sinais dessa herança. A este respeito é sintomático o depoimento de um amigo de Clarice, o escritor Antonio Callado, que lembra o espanto e a perplexidade por subitamente se encontrar num cemitério judaico, quando do funeral da escritora. A questão deverá ser enquadrada no âmbito das derivas que levam à compreensão da obra de Clarice.

Situando-se numa zona de fronteira, a obra 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 faz-se sentir profundamente nos domínios essenciais: da situação que biogrficamente 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 própria voz um enquadramento mitificador. Vive os primeiros anos no Nordeste do Brasil, 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, segue-se, bastante cedo, o trânsito por países estrangeiros, e o regresso será um retorno ao assumido "exílio interior".

Em 1936, instalada na cidade do Rio, a jovem Clarice passa a ler voraz e indiscriminadamente livros escolhidos pelos títulos, requisitados numa biblioteca do bairro onde mora. É neste período que descobre Herman Hesse e Dostoievski (que a impressionam muito). Lê também ficcionistas portugueses e brasileiros (Eça de Queirós, Machado de Assis, Graciliano Ramos, entre outros). Inicia o curso de Direito no ano de 1937, e começa a publicar na imprensa os primeiros contos no ano de 1940 (no semanário *Pan* e na revista *Vamos ler!*). Alguns dos contos escritos no início da década de 40 só serão publicados postumamente em 1979, no livro *A Bela e a Fera*. É também em 1940 que começa a trabalhar como repórter da Agência Nacional; neste meio, passa a conviver com algumas figuras

ligadas à literatura, que trabalhavam também no jornalismo, como Antonio Callado, Francisco Assis Barbosa e Lúcio Cardoso. Através deste, com quem manterá uma relação de grande proximidade, entra em contacto com outros autores como Otávio de Faria, Adonias Filho e Paulo Mendes Campos.

No ano de 1943 casa com um colega de Faculdade, Maury Gurgel Valente. Neste mesmo ano obtém a nacionalidade brasileira, assim como a carteira profissional de jornalista, e termina o curso de Direito. Em Dezembro publica o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, sob a chancela da Editora A Noite (empresa onde Clarice trabalhava como jornalista).

No início de 1944, sai do Rio de Janeiro com o marido, que ingressara na carreira diplomática (só quinze anos depois, em 1959, após a separação, regressará definitivamente ao Brasil com os dois filhos). A primeira estada fora do Rio é ainda no Brasil, em Belém, e aí permanecerá por um período de seis meses. Vai depois para Nápoles, onde o marido havia sido nomeado vice-cônsul. Neste ano, recebe o Prémio Graça Aranha pelo seu primeiro romance. Após uma breve estada de três meses no Rio de Janeiro, no início do ano de 1946, que coincide com o lançamento de *O lustre*, parte para a Suíça; o marido fora agora colocado em Berna. É nesta cidade que escreve o terceiro romance, *A cidade sitiada*, terminado em 1948, ano de nascimento do primeiro filho. Surgem algumas dificuldades para publicar o livro, que sairá em 1949, na editora A Noite. Ainda em 1949, virá para o Rio de Janeiro (Maury Gurgel Valente ficará a trabalhar na Secretaria de Estado). Em 1951, acompanha de novo o marido, agora para Inglaterra (Torquay) onde permanecerá por um período de seis meses. No ano de 1952, ocorre nova deslocação, desta vez para Washington, onde a escritora residirá até ao regresso definitivo ao Brasil, em 1959. É em Washington que nasce o segundo filho, em 1953. Neste período "americano", releve-se a amizade que estreitou com o escritor Érico Veríssimo e família, assim como com Fernando Sabino e Rubem Braga. Em 1956, termina o romance

A maçã no escuro, um dos seus livros mais ambiciosos. Contudo, dificuldades sucessivas nos contactos com as editoras farão com que o livro apenas seja editado em 1961. A fixação no Rio coincide com um período de grande maturidade na prosa clariciana, em concreto com a publicação dos livros de contos (*Laços de família*, 1960 e *A legião estrangeira*, 1964) e daquele livro que por muitos é considerado a sua obra-prima: *A paixão segundo G.H.*

Um acontecimento trágico marca a biografia de Clarice: no dia 14 de Setembro de 1966, de madrugada, deflagra um incêndio no seu apartamento. Clarice tinha adormecido a fumar. As consequências deste acontecimento serão incalculáveis. Assinale-se o facto de ter havido mesmo a necessidade de uma literal reaprendizagem da escrita, uma vez que a mão direita foi a parte mais afectada do corpo. A importância do acidente deve, pois, ser sublinhada pelo impacto violentíssimo na vida (sabe-se das depressões contínuas que se seguiram) e pelo modo como as sequelas acabaram por deixar marcas na obra. A partir daqui desencadeia-se, pelo menos aparentemente, um certo deslaçamento de tensões temáticas e expressivas, uma atitude nova perante a escrita.

Refira-se um acontecimento biográfico singular: no ano de 1975, vai à Colômbia para participar do *I Congresso Mundial de Bruxaria* (que decorreu na cidade de Bogotá de 24 a 28 de Agosto); este dado é geralmente enfatizado pela estranheza e, pela singularidade, tornou-se um traço obrigatório em muitos dos perfis biográficos, mesmo quando se trata de pequenas sínteses divulgadoras. 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. Clarice acabou por não ler o texto que preparara para anteceder a leitura de “O ovo e a galinha” (uma espécie de poética, um dos seus textos mais indecifráveis).

Importa atentar na sua actividade profissional enquanto jornalista. Clarice Lispector 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 revista *Senhor*. Refira-se ainda, no que diz respeito à produção jornalística de Clarice, as páginas femininas de jornais que assinou com o nome de Teresa Quadros, nos anos 50, e, após o regresso ao Brasil, com os nomes de Helen Palmer e Ilka Soares (neste caso como *ghost writer*). É bastante evidente que esta colaboração se demarcava, em intenção e concretização, dos textos literários — aos quais eram reservadas outras águas (nesta série de textos, só em Teresa Quadros encontramos manifestações mais próximas da sua escrita). A partir de 1967, a convite de Alberto Dines, passa a escrever semanalmente numa coluna do *Jornal do Brasil*, colaboração que manterá até ao ano de 1973 (a quase totalidade destas “crónicas” será reunida pelo filho, Paulo Gurgel Valente, e publicada postumamente, em 1984, num grosso volume, sob o título *A descoberta do mundo*). Terá sido esta a produção literária que aproximou Clarice de um número mais alargado de leitores. Recorde-se ainda a actividade de entrevistadora que desenvolveu, entre 1968 e 1969, na revista *Manchete* (os “Diálogos possíveis com Clarice Lispector”), e ainda, em 1976, para a revista *Fatos e Fotos*.

Clarice Lispector morreu no dia 9 de Dezembro de 1977, véspera do seu aniversário, com um cancro fulminante.

BIBLIOGRAFIA

Obras em livro:

ROMANCE: *Perto do coração selvagem*, 1943; *O lustre*, 1946; *A cidade sitiada*, 1949; *A maçã no escuro*, 1961; *A paixão segundo G.H.*, 1964; *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1969; *Água viva*, 1973; *A hora da estrela*, 1977; *Um sopro de vida (Pulsações)*, 1978.

CONTO: *Alguns contos*, 1952; *Laços de família*, 1960; *A legião estrangeira*, 1964; *Felicidade clandestina*, 1971; *Onde estivestes de noite*, 1974; *A via crucis do corpo*, 1974; *A bela e a fera*, 1979.

CRÓNICA: *Visão do esplendor (impressões leves)*, 1975; *Para não esquecer*, 1978; *A descoberta do mundo*, 1984.

INFANTIL: *O mistério do coelho pensante*, 1967; *A mulher que matou os peixes*, 1968; *A vida íntima de Laura*, 1974; *Quase de verdade*, 1978; *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras*, 1987.

ENTREVISTA: *De corpo inteiro*, 1975.

Edições portuguesas:

Em Portugal, contrariamente ao que sucedeu com a regular difusão das obras de outros ficcionistas, apenas em 1961 o primeiro romance de Clarice é publicado na editora Livros do Brasil. Seria necessário esperar quase trinta anos para que se alterasse essa situação. Em 1988, esse mesmo livro é editado no Círculo de Leitores; no ano seguinte, a Relógio d'Água publica os livros *Laços de família* e *Onde estivestes de noite*; em 1999, saiu sob a chancela da mesma editora o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. A partir daqui, a Relógio d'Água prosseguiu com a edição de alguns dos títulos mais importantes de Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.*, *A maçã no escuro* e *Perto do coração selvagem*, em 2000, e *A hora da estrela*, em 2002.

A editora Índícios de Oiro publicou, no ano de 2004, uma selecção de crónicas e contos com o título *A descoberta do mundo*.

Alguns estudos críticos e biográficos:

Cláudia Pazos Alonso e Claire Williams (ed.) *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector*, Oxford, European Humanities Research Centre/ University of Oxford, 2002.

Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

Olga Borelli, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

Hélène Cixous, *Reading Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota, 1990.

Teresa Cristina Montero Ferreira, *Eu sou uma pergunta — Uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Earl E. Fitz, *Clarice Lispector*, Boston, Twayne Publisher, 1985.

Earl E. Fitz, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector*, Texas, University of Texas Press, 2001.

Nádia Battella Gotlib, *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo, Ática, 1995.

Lucia Helena, *Nem musa nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, Niterói, EDUFF, 1997.

Diane E. Marting (ed.), *Clarice Lispector: a Bio-bibliography*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1993.

Benedito Nunes, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.

Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1994.

Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, EdUSP/Fapesp, 1999.

Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, Faculdades Integradas Teresa d' Ávila, 1979.

Olga de Sá, *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume, 1993.

Roberto Corrêa dos Santos, *Clarice Lispector*, São Paulo, Atual, 1987.

Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2000.

Berta Waldman, *Clarice Lispector. A paixão segundo C. L.*, São Paulo, Escuta, 1992.

Clarice Lispector. Cadernos de Literatura Brasileira, números 17 e 18 — Dezembro de 2004, São Paulo, Instituto Moreira Salles.