

A revelação do nome*

Carlos Mendes de Sousa

Começou por ser estranho o aparecimento do nome e falou-se logo da estranheza dessa aparição – “nome desagradável, certamente um pseudónimo”.¹ É sobretudo pelo primeiro livro, *Perto do coração selvagem*², 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”.³ 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.

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 ‘estranheiro’, 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”.⁴ Essa 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. Isso é tão importante pelo facto de a escritora aparecer

* O presente trabalho sintetiza as reflexões do autor aparecidas originalmente em *Clarice Lispector – Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000. Conservou-se aqui a grafia adotada em Portugal.

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 dessa 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.

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 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, deserto) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. Assinale-se a alusão a lugares abstractos, topónimos mais ou menos motivados, numa direcção alegórica, como a Granja Quieta de *O lustre*⁵, terras sem nome (*Perto do coração selvagem*), espaços intensivamente desérticos em *A maçã no escuro*⁶ que figuram a própria abstracção. Das vagas alusões a cidades com existência empírica, com uma função lateral, como acontece nesse romance, passa-se a encontrar as personagens, nos livros 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). Se a novidade de Clarice Lispector advém em grande medida da 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.

Numa entrevista que em 1949 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”.⁷ A apurada autoconsciência do ofício, para quem a incumbência não significa facilidade, vem assinalar a insistência na idéia 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.

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 igual. Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive 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 este desejo, não ficará nada. Enfim é isso mesmo”.⁸ 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 sobrevivinha o mau humor. Uma espécie de loucura, um pressentimento tão cedo 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”.⁹ 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.¹⁰ Em rela-

ção à escritora brasileira, tem sido repetidamente assinalada a sua condição de “escritora que interiorizou o escrever como destino absoluto”.¹¹ 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 essa escritora um epifenómeno da literatura, como acontece no exemplo 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 compartípe 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. Essa mesma idéia 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”.¹²

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 iídiche? 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”.¹³ Não deixará de se reconhecer alguma empatia (que leva ao *transfert*) da parte de quem apresenta essas 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 esse encontro do russo com o português que produziu o tom, os ritmos que, até mesmo na tradução (provavelmente difícil), são tão surpreendentes e adequados”.¹⁴ Se nesse 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 da língua ouvida na casa da infância? O que pode ficar como exemplo, como marca desse recinto da diferença?

Claire Varin, no livro *Línguas de fogo*¹⁵, 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 iídiche em casa e que Clarice compreendia essa língua apesar de a não falar. Varin irá insistir no facto de o iídiche ter sido falado até a morte da mãe da escritora.¹⁶ Sabe-se também que Clarice frequentou um colégio judaico no Recife (o Collegio Hebreo-Idisch-Brasileiro) “onde passou a ter aulas de iídiche, hebraico e religião”.¹⁷ 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 se afastar do Recife e a se dirigir para o Rio de Janeiro com as três filhas. A leitura de Claire Varin apóia-se na importância que concede à relação com a língua da mãe e às conseqüências 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’”.¹⁸ O corpo revela essa tensão justamente num dos lugares simbólicos que permitem sustentar a figura da estrangeira: “Esconde sob a língua presa um conflito psíquico convertido em sintoma físico. Já que não assume a língua de sua mãe, encarrega-se parcialmente de sua paralisia. A língua iídiche semeia a desordem em sua língua falada mais secretamente, pois o ‘r’ francês nos conduz a uma falsa pista. A linguagem do corpo materno ressoa na boca da filha”.¹⁹ Nas entrevistas desconstruía facilmente a situação referindo-se à razão de ordem física desse sotaque – a língua presa – sempre para sublinhar sua pertença ao território; mas simultaneamente continuará a lançar dados que geram confusão, que vêm baralhar. 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 fato de Clarice, em pequena, ter imitado a maneira de os seus pais falarem.²⁰ 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 dessa atitude, segundo Clarice, devia-se a seu receio de perder suas características, pois sua maneira de falar era um traço da personalidade”.²¹

O território da literatura passará a ser para Clarice Lispector um horizonte de busca nascido da tensão entre o efeito desterritorializador e a instau-

ração de um espaço nos próprios limites da língua a que deseja, de facto, pertencer. Na tensão entre a existência do espaço da confinção 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. 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”²² 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”.²³ Tudo o que se diz nessa reflexão é acompanhado da função testemunhal – a sua relação com a língua –, o que leva a que, evidentemente, esse 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. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo”.²⁴ 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 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”.²⁵ 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 in-

terior. Fazê-lo cantar ou sussurrar na planura de uma exterioridade agressivamente diferenciadora.

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 as mais fundas conseqüências 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. Eis a singular gravidade que encerra a obra: do lado da imanência está a cidade onde o nome há de ser revelado.

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 estréia – 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*, em 13 de outubro de 1944). Mas o facto de a autora se encontrar longe do país não significou, de modo nenhum, 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 à crítica, ela exclama pernambucanamente: “Virgem Maria, se causou”, para acrescentar que sua irmã (Tania Kaufman) lhe recortava as críticas que se acumularam numa espécie de “livro grosso”.²⁶

Compulsando e analisando o modo como na imprensa repercutiram as notícias da atribuição desse 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 estados.²⁷ Notem-se seguidamente os termos enfáticos com que essas notícias são transmitidas. O prémio faz aceder a autora ao processo de canonização que fica em aberto e que verdadeiramente se efectuará anos depois, na década de 60 (após a publicação de dois volumes excepcionais: um livro de contos, *Laços de família*²⁸, e um romance, *A paixão segundo G.H.*²⁹). 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 nesses anos: a chamada crítica feminista.

Quanto ao impacto do Prémio Graça Aranha, 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 contemplados³⁰, 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. 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 Rachel de Queiroz, a outra mulher que também fora premiada com o mesmo galardão (cf. *A Manhã* de 13 de 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 cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre outras notícias, lê-se a dada altura, em termos verdadeiramente encomiásticos: “Enquanto isso acontece, a Fundação Graça Aranha concede o prêmio tão ambicionado à maior estréia 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 desse 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 Prêmio Graça Aranha, que nos dias anteriores já tinha vindo a ser destacada pelo jornal. E, tal como nos artigos anteriormente publicados nesse veículo, os elogios não são regateados – “Trata-se de um livro magnífico de estréia”, pode ler-se. Para além de se insistir no aspecto antes 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 idéias avançadas em literatura e arte”. Alia-se a essa idéia do “espírito moderno” o sentido de novidade, de surpresa, que esse texto de Clarice Lispector suscitou:

Chegou uma força nova da nossa ficção – Clarice Lispector. Não houve melhor estréia 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 essas palavras constituem uma brevíssima síntese que, de certo modo, condensa aquilo

que nos outros artigos 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 anteriormente referidos (ou sublinhados) nos pontos que trata, se distingue 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”.

Se outubro foi mês de consagração, pode ver-se como posteriormente à atribuição do prêmio se impõe a consolidação do nome no campo literário. Entre as notícias desse final de ano de 44, merecerá destaque um texto de autoria de Jorge de Lima com o título “Romances de mulher”, publicado na *Gazeta de Notícias* (1º de novembro de 1944). Há uma afirmação extremamente importante nesse artigo, que é aquela que diz literalmente que o livro de Clarice veio “deslocar o centro de gravitação em que [...] estava girando por uns 20 anos o romance brasileiro”. Sublinha-se o estatuto da diferença instaurado com o aparecimento do romance de estréia 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, destaque) 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 obrigatórios.³¹ 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 o referido deslocamento: “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 se encontrar 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 *Dom 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 à aceitabilidade na recepção do romance premiado 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 estréia à atribuição de um prémio), mais do que um simples traçado descritivo importa lançar 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 conseqüências) do aparecimento desse livro. Aquele que, nas palavras de Antonio Candido, era um livro que faltava. 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 estréia tão sensacional que colocasse em lugar de tanto destaque um nome, há pouco, completamente desconhecido”.

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 cau-

ção 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 efectivamente deve ser concedido ao impacto decorrente dos juízos propostos por esses críticos, 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, desse 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 o mês de outubro de 1944. Refira-se que não houve um único mês em que nos jornais brasileiros não tivesse saído algum texto sobre o livro da novel autora.³²

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 1944), 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 (total adesão). O primeiro lugar que vemos ser repetido, à saciedade, em quase todos os textos é o da novidade em si; a novidade, 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 1943), seja pela pura manifestação do entusiasmo ou aberta adesão e louvor (Lêdo Ivo, janeiro de 1944). 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 *Dom 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 1944) vai falar no “caso da estréia” de Lispector e vai afirmar se tratar de uma “contribuição tão original” para a literatura brasileira; na sua leitura a novidade acentua-se como algo muito forte e perturbador: 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 1944). 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, novidade 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 o “cor-de-rosa” reenviava, isto é, ao próprio “romance cor-de-rosa”), passa a sinalizar os efeitos da surpresa também num plano, digamos, propriamente técnico: da perspectivização, 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 1944), 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 1944); 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 Otávio de Freitas Júnior (maio de 1944); 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 agrupa-

das 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 1944): “Nessa 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 jovem escritora, dá seguidamente conta do testemunho pessoal aludindo à existência de poemas de Clarice. Esse dado pode, de algum modo, ser condicionante, pois outro crítico, Ary Andrade (setembro de 1944), 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”). Releve-se no conjunto das primeiras críticas a associação que se estabelece entre o lirismo e a prevalência da intuição, da sensibilidade, dos sentidos. Essa indissociabilidade, apresentada através da imagem dos relâmpagos ou da inundação, pretende assinalar uma força anímica, 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.³³

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, esse 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 esse dado, nem sequer o primeiro). Lúcio Cardoso (março de 1944), após um enquadramento geracional, centra-se nos nomes femininos fazendo um paralelo, quanto à importância, com o nome de Rachel de Queiroz. 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 estréia, Lúcio Cardoso

fala de “um mundo essencialmente feminino”. Devem contudo destacar-se, a esse respeito, as palavras decididas de Óscar Mendes em agosto de 1944:

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.

Uma paisagem de sensações: assim nos poderíamos referir à obra de Clarice Lispector. É mais ou menos isso o que, à época da saída do primeiro livro, já vem dizendo Martins de Almeida (agosto de 1944), quando se reporta a uma “vegetação espessa de sensações” aí encontrada. Segundo o crítico, o método, que se impõe pela diferença, está nesse livro ao serviço de uma certa forma de despojamento, de alheamento, que serve, por seu turno, à 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. 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 desses 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 constituirá 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 do 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 1944, refira-se ainda ao 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 nessa leitura um ponto particularmente interessante: como que em *mise en abyme*, aquilo que viria a ser o impacto do livro – a sua estranheza – é 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 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 fogueira estilizada. Isso, 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 estilização observado. É 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 e o da sensibilidade (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”.

Os gladiadores

O terceiro romance de Clarice, *A cidade sitiada*³⁴, impõe-se veementemente 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 crónicas 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, que 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 mi-

lhares 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 poderia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos.³⁵

Como 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 (Lucrecia) 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 – sutil, irônica. 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 sutil de os atingir. E de profundamente atingir a escola de gladiadores. Mostrar-se-ia, assim, como àquilo que eles aparentam (detentores de gládio) se lhes 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.

Convém recordar que *A cidade sitiada* será o único livro com edição revista. O testemunho da autora já chamara a atenção para o facto de ter sido essa a sua primeira obra mais vigiada na oficina literária (três anos para a acabar e mais de 20 versões redigidas).³⁶ Assinale-se ainda da parte de Clarice a inusual

insistência na interpretação, como não acontecerá com nenhum outro texto seu – observem-se os contínuos reenvios em entrevistas, e vejam-se as crônicas 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 trilhão, 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”.³⁷

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 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 à 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”.³⁸ Antes da publicação, os anseios³⁹ 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 sentindo⁴⁰), 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 a Lúcio Cardoso datada de Nápoles, 26 de março de 1945).

Em *A cidade sitiada* os eqüinos, erguendo-se ativos sobre as ruínas, surgem como uma das figuras mais emblemáticas que reaparecerão sempre associadas à origem da cidade. É com eles que a cidade ganha um nome. Do ponto de vista da história, a nomeação: “este era o primeiro nome claro em S. Geraldo” (p. 16). Conduz-nos à fábula fundadora onde o primeiro nome se liga a um episódio protagonizado por esses animais que figuram a exaltação da força originante. Crianças e cavalos na representação do excesso: da energia incontida provoca-se o acidente. Como um acto sacrificial que interdita a sua nomeação da parte das pessoas (os outros/os leitores/os críticos?). Até que também, como por acaso, ao ser referido o episódio pela notícia do jornal (crítica?) a cidade passa a ser nomeada. Dir-se-á que, do mesmo modo, a obra passará 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 vai constituir um dos fragmentos do “Seco estudo de cavalos” em *Onde estives-tes de noite*⁴¹. 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, crônicas) 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 2ª edição, o fito evidenciado fora a clarificação (que por vezes parece levar à perda do poder sugestivo) 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 do povoado, 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’”.⁴²

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: pode aí encontrar-se uma poética implícita da escrita intencional que é a que preside à elaboração desse romance – talvez não da escrita clariciana, mas do modo intencional de erguer esse texto concreto. Há um primeiro reenvio para a 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 esse, mas que ela faz para poder mandar o recado, como se quisesse dizer: “Olhem meus senhores que eu também sei fazer isso, mas não é isso o meu método, porque o que eu faço está para além do método. No entanto eu posso aprender alguma coisa com esse método, sem contudo o assumir” (pp. 76-7). 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 ufanis-

mo, 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.

Há nesse 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, desse modo, blocos de sentido cifrado com base nessas referências textuais disseminadas – assim pensamos que funciona no romance o universo cultural e mitológico da Antigüidade 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”); depois, já noutra capítulo – no seguinte precisamente (“No jardim”) – ler-se-á: “Mas agora, no sonho pôde recuar até encontrar enfim: que era grega”. Parece ser intencional a utilização 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 O livro dos prazeres*⁴³; 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 dissesse que também sabe fazer livros “inteligentes”; contudo, 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 figurial. 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 capítulo 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 desse 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! movia a cabeça de um lado para outro com paciência.

Enfim recolheu-se para dormir (p. 102).

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 cavalaria. 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. Esse cavalo alado permite-nos unir alguns fios de interpretação: Perseu está associado ao olhar indirecto, tão significativo na leitura que se vem apresentando (Perseu é justamente o nome de uma personagem em *A cidade sitiada*); 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 à fonte. Justamente ao golpear com os seus cascos o monte Hélicon provocou o nascimento da fonte Hipocrene (a fonte 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.

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 interpretações que lhe são atribuídas. Clarice Lispector viaja logo após a saída de *Perto do coração selvagem* (primeiro Belém e logo a seguir o exterior). 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 estréia. Ver-se-á numa entrevista de setembro de 1960 como Clarice está atenta e reconhecida por uma crítica generosa a *Laços de família*. 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...”⁴⁴

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 seqüência 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.

Pode se observar 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 es-

se respeito são fundamentais os depoimentos de José Américo Motta Pessanha (a carta com que responde a Clarice após a leitura de “Objeto gritante”, “Arquivo de Clarice Lispector”, Fundação Casa de Rui Barbosa) e de Alexandrino Severino sobre as versões de “Água viva” (artigo publicado na revista *Remate de Males*, n. 9, 1989). Clarice situa-se entre aquele conjunto de autores que tomam a obra como um meio de pesquisa (veja-se essa 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 seguir. 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* retomadas 26 anos depois, no texto acima referido (“Seco estudo de cavalos”).

A literatura, o nome

A questão da origem é tão obsessiva que em torno dela pode dizer-se que se enreda toda a escrita de Clarice Lispector. 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 (procedimentos 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.

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”.⁴⁵

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 interrogação da 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 plano 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, 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*⁴⁶: a hora da morte e a criação da obra... Poderíamos assim enunciar uma síntese que daria a idéia 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 rela-

ção 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”.⁴⁷

A obra de Clarice 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.

Na obra delinear-se-á o percurso que vai ter ao nome. O nome próprio, que está latente e disseminado, quando começa a emergir e a querer parecer separar-se da obra, devém escrita. Clarice Lispector pretendeu inscrever o nome na escrita – dissolvendo-o para o afirmar, impregnando a escrita, enfim, com a sua marca.

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 (Fundação Casa de Rui Barbosa). 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 nessas 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 livros sobre a autora⁴⁸ 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 pseudônimo, recurso esse 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 pseudônimo 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 gênero, estaríamos perante o que se poderia designar por crônica – registo que afinal, alguns anos mais tarde, a autora iria pôr em prática, com a regularidade semanal, nas páginas de um jornal (no *Jornal do Brasil*). 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 crônicas, lê-se:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. 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)⁴⁹

No livro *Um sopro de vida*⁵⁰, 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.⁵¹

Num conhecido texto de Clarice sobre Brasília a dada altura deparamos 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?”⁵² Essa frase-flash é citada por Claire Varin num breve capítulo de *Línguas de fogo*⁵³ intitulado “O lírio”. Seguidamente, a estudiosa apresenta a passagem de uma carta de Clarice a Andréa Azulay (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. Estranho sonho da despos-

sessão; 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 ampliar-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 o escritor pode cair. Significará o pesadelo a angústia de não mais conseguir escrever? Alguém, então, passaria a “não-escrever” por nós. Essa preocupação em torno da despossessão 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 o valor” por estar sendo “muito imitada” sobretudo nos seus “cacoetes” (cf. *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1977).

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”⁵⁴). O maior perigo vem de que esse dizer é lá dentro que se diz. Um dizer para dentro onde exista o nome, palavra plena. A palavra plena, que dificilmente se atinge no nome falado, 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’”.

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 narradores 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.⁵⁵

Os sentidos porventura contraditórios, os manifestos paradoxo e antítese, são-no por via dessa obstinada procura e insofrida incapacidade de encontrar um nome. Martim aproximara-se “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”. A indeterminação 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 (veja-se a carga semântica que pode suscitar uma interpretação ao nível da conotação social e vejam-se ainda as implicações dos códigos dos romances de cavalaria etc.); o que está em causa é justamente a questão da denominação. A “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, então, uma figuração da escrita? “Escrita do homem”. A referência a um novo deus, clara referência a uma criação (“Parecia clamar por um novo deus que, entendendo, concluisse desse modo a obra do outro Deus”) e a um renascer (“Emergiu totalmente e como homem”), pode ser lida como equivalente ao acto de escrever. Está subjacente a questão da metáfora: como chegar à coisa? Como chegar ao nome da coisa?

Atente-se ao emblematismo entrevisto num pequeno texto intitulado “Aproximação gradativa”: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa”.⁵⁶ Aqui se contém, como máxima, o princípio que pode definir a obra. Na sua indeterminação a coisa é a própria matéria viva. Outro fragmento do mesmo volume apresenta no título a questionação do nome: “Como se chama”. Conclui-se com a impossibilidade de encontrar o nome. A nomeação vem no interior do próprio processo interrogante: “Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome” (p. 21).

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 segundo G.H.* que profundamente se questiona a linguagem no quadro das impossibilidades nas quais se funda a mística. 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?”, p. 58; “A dor não é o nome verdadeiro disso que a gente chama de dor. Ouve: estou tendo a certeza disso”, p. 117). 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”, pp. 87-8). O “it”, o neutro, o insosso equivaleriam àquilo que está próximo do nome de Deus na tradição mística. 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”, pp. 25-6). 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”, p. 27), 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’” (p. 60). O choque da experiência dos limites advinda do encontro com a barata e de um processo de reidentificação (“Eu, corpo neutro de barata”, p. 65) conduz à zona onde se olha a própria identidade – simultaneamente origem e dissolução do eu, isto é, o lugar onde as coisas não precisam 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”, p. 92). Em *A paixão segundo G.H.* (momento al-

to da maturação reflexiva), a radicalização da experiência tem o máximo sinal no ponto em que esse processo atinge o sujeito enunciador. O romance de 1964 é, pois, um celebrado ponto de chegada.

O nome oculto

Desde o início, as personagens interrogam os seus nomes ou os nomes do outro. Nessas primeiras interrogações pode querer parecer que pouca importância é dada ao facto de o nome próprio constituir uma forma específica de nomeação. Veja-se um exemplo em *O lustre*: o nome como que é desinvestido dessa função e passa a ser entrevisto como mera palavra, mas a minúscula do nome, que no quadro de uma cena onírica devém coisa, é afinal o modo de o sublinhar:

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 voltando a cauda serenamente resplandecente. Sim, Vicente.⁵⁷

No primeiro romance, 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 preenche no texto: “pai”, “papai”. Um pouco mais à frente, relembra a esposa que já morreu: “Chamava-se... – olhou para Joana – chamava-se Elza. Me lembro que até lhe disse: Elza é um nome como um saco vazio”.⁵⁸ 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 (p. 13). À medida que se avança no romance, vai

confirmar-se a atenção cada vez mais tematizada. O capítulo “O abrigo no homem” (na 2ª parte) inicia-se 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 eloqüentes como as de um cego” (p. 159). 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. É isso 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 se articula 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). 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, 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 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.

A partir desse 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 ou O livro dos prazeres*, a vasta mancha tipográfica dá conta da chegada de Lóri a casa: sem respiração, as tarefas que

executa são acompanhadas (atravessadas) pelo pensamento. Há uma interrupção que foca 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”, p. 10). 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” (p. 11). O que é esse nome secreto? Não é, codificado, o nome Clarice? Nesse mesmo “faz de conta” fala-se de uma Lóri lunar. Atente-se ao 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” (p. 11).

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” (p. 53). 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 Morte 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-á. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (p. 23). É sobretudo aos nomes próprios que cabe serem preenchidos de significado. Contrariamente a Macabéa, Olímpico procurará encontrar o seu nome: “Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu” (p. 59). 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...” (p. 55), “não sei o que está dentro do meu nome” (p. 68). No final, estendida no chão, “parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (p. 98). O gesto baptismal chegara com atraso: há um longo período (um ano) em que a personagem vive sem ter nome. Essa 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” (p. 15). A vida mais verdadeira é como em todas as experiências mais profundas, como na literatura, o inominável, o informulável. A tarefa dos narradores será a de se aproximarem o mais possível do que pela palavra pode ser dito. 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. 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” (p. 98).

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 Lucrécia 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 noutros textos, o nome pronunciado faz “ressaltar um destino”:

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 (p. 83).

A esse exemplo, que no romance é uma ocasional referência, irão juntar-se casos similares de conseqüências maiores nos livros da fase final. Veja-se em

relação aos primeiros livros o esforço hermenêutico da crítica e as aporias em que esta freqüentemente 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.

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 metadiscursivo, 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” (p. 25). O nome tem que se parecer com o nome – nele simbolicamente se reflectirá o trajecto da autora. A idéia de que na própria nomeação se precipitaria um destino é entrevista, no interior dessa 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 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 acesse 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. Em *A mulher que matou os peixes*⁵⁹, o sujeito que fala é o mesmo de que se fala: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” (p. 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” (p. 9). 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” (*Jornal do Brasil*, 21 de agosto de 1971).⁶⁰ 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. 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 O livro dos prazeres*. As letras mais repetidas (Lispector/Clarice) levam-nos a LO-RI. Loreley ou Lóri pode ser lido como um anagrama. Quando a personagem escreve, aquilo que escreve é o que a autora em outros lugares assinou ou vai assinar.⁶¹ Ao olhar-se ao espelho, Lóri, no início do romance, 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. Num final de capítulo, o momento em que ela 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 (pp. 161-162).

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 Ângela tornavam-na anônima”.⁶²

O trabalho sobre a letra (muitas vezes escondida) é profundamente actuate 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” (p. 127).

Na “Explicação” que Clarice faz anteceder aos contos publicados em *A via crucis do corpo*⁶³ 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 uma notória 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 o narrador e a autora é muito evidente. Trata-se do conto “O homem que apareceu”. Aí, logo no início, no primeiro con-

fronto, 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 apóia-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: por que 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 lacrimar piegas”, p. 18). 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 masculino/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 dialógante, 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”.⁶⁴ 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 faz da criatura e do criador um único ser. A idéia de totalização implícita acaba por reenviar para a figura da escrita.

Assinatura

Talvez só se possa reencontrar o nome próprio na 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. Se as tentativas conduzem à inominável presença, no próprio plano discursivo, são persistentes as 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 onipotente, chamando-o de o Deus e assim como uma criança via o pai como a figura de um rei”, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 68); ou através de outros procedimentos, como a transferência de propriedades conducente à divinização de entidades abstractas, que se manifesta em 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” (*Água viva*, p. 114); ou é ainda através de simulacros denominativos (reinvenção despistante do propósito adâmico de uma nomeação absolutamente a-referencializada) que se procura atingir esse fim: “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”. (*idem*, p. 54)

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”.⁶⁵ 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” (p. 39). 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: 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 a impossibilidade de dizer o que é Deus, também se há-de ler indicação para a impossibilidade de encontrar um fim para o texto:

- 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.

Num texto inédito, coligido por Olga Borelli, destaque-se um fragmento sobre o nome:

Sou um objeto 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.⁶⁶

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

te 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.

Mas não será que toda a experiência poética ou toda a experiência literária em sua essencialidade não diz senão a incessante procura e a impossibilidade de contornar essa face?

Eu tinha medo da face do 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. (*A paixão segundo G.H.*, p. 97).

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.⁶⁷ 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”. Essas palavras lembram a escultura de Rodin *A mão de Deus ou a criação*; 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. É assim em abismo que em Clarice Lispector se precipita 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)

Tal como Jacques Derrida escreveu sobre Francis Ponge,⁶⁸ 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”⁶⁹ –, 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 no 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 minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus porque não existes dentro de mim? (p. 194).

Mais tarde outros sinais anunciadores serão disseminados. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (p. 65), Lóri deixa-se cair na cama de 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 (p. 65).

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 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. Nessa avulta o código técnico-formal, no modo como se acumulam e se dispõem os 13 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 nesse livro graficamente destaca a assinatura faz com que o nome adquira uma ressonância reveladora. Se, por um lado, se pode aí descortinar uma função testemunhal, por outro, supõe-se nessa presença uma função decifradora que vem corroborar o gesto desmitificador inscrito nos parênteses da “Dedicatória do autor”. Talvez seja esse 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 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 facto. Hélène Cixous, que num ensaio sobre esse 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.⁷⁰

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 apon-

tando 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 desse livro, Eduardo Prado Coelho faz notar a discrição de uma invisibilidade reveladora: “Um sismo silencioso, que produz uma radical viagem sem regresso [...]. Tudo o que veio depois estava já antes, desde *Perto do coração selvagem*. Mas esse antes só se tornou visível no pleno jogo das suas implicações porque um depois o veio re-citar numa voz arriscadamente inaudita”.⁷¹ Essas implicações vão passar pelos mínimos sinais referidos e que, por exemplo, no paratexto parecem estar antes da “re-citação”. Os livros de contos (excetuando *A 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*. Nesse 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*, uma “Explicação” em *A via crucis do corpo* e ainda, num livro infantil, *O mistério do coelho pensante*⁷², 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 dessa 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 nomação. 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 (p. 24).

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 Gênero Humano – o que se sustentaria pelo marcado “desejo de abstracção do ‘particular’” manifestado pela personagem G.H. logo no início do romance.⁷³ 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”.⁷⁴ 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 gênero humano” (p. 100). Mas Finazzi Agrò vai mais longe ao 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. O estudioso italiano 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 “Gênero Humano”.⁷⁵ Dir-se-á que, se G.H. é Clarice, Clarice é G.H. A análise “criptográfica” do diagrama confirma, na opinião de Finazzi Agrò, “a dupla projecção (do *nomen* ao *genus* e vice-versa) nele ocultada”. A nuclearidade das letras contíguas G.H. aparece confirmada pela posição que ocu-

pam 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.⁷⁶ “É preciso que ao mesmo tempo a assinatura permaneça e desapareça...”⁷⁷

Revelação

As linhas do percurso conduzem ao lugar 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 e a revelação do nome – implicam um incessante cuidar da imagem de si, um auto-retrato que pressupõe uma mediação. Fale-se de um relativismo constitutivo, incapamento essencial à visão mais aprofundada do eu. Olhando para a obra de Clarice no seu conjunto, pode 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, esses dois movimentos direccionam-se para zonas complementares e decisivas. De um modo mais ou menos esquemático, dir-se-á 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.

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” (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*). 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”.⁷⁸ “A Esfinge me intrigou: quero defrontá-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.”⁷⁹ 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. 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 herméctica 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 fora 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”.⁸⁰ 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?”⁸¹ 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.

A pregnância 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 rastos 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 mes-

ma 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”. Poder-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 inconseqüente. Só consegue anotar frases soltas”.⁸² Segue-se um anúncio e a tentativa de elaboração do livro por parte de Ângela. À volta dessa 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?”, p. 54) 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”, p. 94) 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 se escreve a obra de Clarice Lispector; o autor está do lado em que amanhece a personagem, isto é, da própria escrita e do “devir-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 os galos. Eu estou amanhecendo” (p. 162).

Carlos Mendes de Sousa é professor de literatura brasileira na Universidade do Minho. Seu livro Clarice Lispector – Figuras da escrita recebeu, em 2000, o “Grande Prémio de Ensaio Literário” da Associação Portuguesa de Escritores/Portugal Telecom. Co-diretor da revista de poesia Relâmpago, escreveu também A metáfora em Eugénio de Andrade (Coimbra: Almedina, 1992).

NOTAS

- 1 Assim se lhe referiu Sérgio Milliet, e é a própria Clarice quem o lembra em entrevista à TV Cultura de São Paulo, realizada em fevereiro de 1977 e transmitida em dezembro desse ano.
- 2 Rio de Janeiro: A Noite, 1943.
- 3 SEVERINO, Alexandrino E. “Clarice Lispector”. In: SOLÉ, Carlos A. e ABREU, Maria Isabel (ed.). *Latin american writers*. Nova York: Charles Scribner’s Sons, v. 3, 1989, p. 1.304.
- 4 BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969, p. 58.
- 5 Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- 6 Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- 7 Apud FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 165.
- 8 In: BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 119.
- 9 *Escrever*. Lisboa: Difel, 1994, p. 39.
- 10 Cf. RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Porto Alegre: Globo, 1953, p. 22.
- 11 CAMPOS, Haroldo de. “Prefácio”. In: SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena: Vozes/Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 3. ed., 2000, p. 17.
- 12 LISPECTOR, Clarice. “Literatura de vanguarda no Brasil”. In *Movimientos literários de vanguardia en Iberoamérica*. México: Memoria del 11.º Congreso/Univ. de Texas/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1965.
- 13 PALEY, Grace. “Introduction”. In *Soulstorm. Stories by Clarice Lispector*. Nova York: New Directions, 1989, p. ix.
- 14 *Ibidem*.
- 15 São Paulo: Limiar, 2002, p. 27.
- 16 *Ibidem*, p. 60.
- 17 FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Op. cit.*, p. 43.
- 18 VARIN, Claire. *Linguas de fogo. Ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002, p. 27.
- 19 *Ibidem*, pp. 57-8.
- 20 Cf. FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Op. cit.*, p. 229.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Belo Horizonte: *Estado de Minas*, 11.05.68.
- 23 In *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 134.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*, p. 135.
- 26 Cf. entrevista gravada para o Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1976.
- 27 Assinale-se o registo de 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 Commercio* (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*, 19 de outubro de 1944; *Diário* (Belo Horizonte), 21 de outubro de 1944.
- 28 Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- 29 Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- 30 Cf. *A Manhã* de 13 e de 15 de outubro e ainda *A Folha Carioca* de 18 de outubro.
- 31 Atente-se a esse propósito no que dissera Lêdo Ivo no 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”.
- 32 Veja-se uma espécie de mapa das datas de publicação dos textos rastreados, para além dos textos de Sérgio Milliet, de Álvaro Lins e de Antonio Candido (em relação às leituras feitas por esses críticos ver a excelente síntese apresentada por Olga de Sá. In *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena: Vozes/Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 3. ed., 2000). 1943 – Adonias Filho (“Pertinho 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”, *Diário de Notícias*, 23.01) Breno Accioly (“Um romance selvagem”, *O Jornal*, 30.01); 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...”, *Estado do Pará*, 20.02); Lauro Escorel (“Pertinho do coração selvagem”, *Diário da Bahia*, 9.02); março – Reinaldo Moura (“Clarice Lispector”, *Correio do Povo*, 23.03); Dirceu Quintanilha (“Clarice Lispector [sic] e um monumento do passado”, *Dom Casmurro*, 11.03); Lúcio Cardoso (“Pertinho do coração selvagem”, *Diário Carioca*, 12.03) Eliezer Burlá (“Pertinho do coração selvagem”, *O Jornal*, 31.03); abril – Luiz Delgado (“Uma alma diante da vida”, *Jornal do Commercio*, Recife, 22.04); maio – Otávio de

- Freitas Júnior (“Perto do coração selvagem”, *A Manhã*, 13.05); agosto – Martins de Almeida (“Perto do coração selvagem”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06.08); Óscar Mendes (“Um romance diferente”, *O Diário*, Belo Horizonte, 06.08); setembro – Ary Andrade (set. 44).
- 33 Cf. textos de Óscar Mendes, “Um romance diferente”, *O Diário*, Belo Horizonte, 6 de agosto; de Lauro Escorel, “Perto do coração selvagem”, *Diário da Bahia*, 9 de fevereiro; Martins de Almeida, “Perto do coração selvagem”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de agosto.
- 34 Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1964.
- 35 *Ibidem*, p. 139.
- 36 Cf. as declarações em entrevista ao *Diário Carioca*, no ano de 1950, citadas por Paulo Mendes Campos (*Perto de Clarice*. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim/Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1987).
- 37 A esse respeito vejam-se as cartas enviadas por Fernando Sabino a Clarice datadas de 6 de maio de 1946 e de 6 de julho de 1946 (Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa).
- 38 In Arquivo de Clarice Lispector. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- 39 Noutras carta dirigidas a Lúcio Cardoso podem ler-se esses anseios. Veja-se em especial a carta enviada de Nápoles a 7 de fevereiro de 1945.
- 40 Cf. entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, em 5 e 6 de março de 1972.
- 41 Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- 42 In: BORELLI, Olga. *Op. cit.*, p. 136.
- 43 Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.
- 44 “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.
- 45 Entrevista a *O Pasquim*, 03.07.74.
- 46 Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- 47 *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 44.
- 48 Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. Ver o subcapítulo com o nome “Clarice quase na Manchete”, pp. 294-298; ver também NUNES, Aparecida Maria. Clarice Lispector “jornalista” (dissertação de mestrado). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991 (texto policopiado); ver o subcapítulo intitulado “A questão do pseudônimo”, pp. 235-240.
- 49 In *A Descoberta do Mundo*, p. 20.
- 50 Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- 51 *Ibidem*, pp. 32-3.
- 52 In *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 58.
- 53 São Paulo: Limiar, 2002, p. 68.
- 54 Conto incluído em *Laços de família*, pp. 43-62.
- 55 In *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961, p. 127.
- 56 In *Para não esquecer*, p. 97.
- 57 Rio de Janeiro: Paz e Terra, 4. ed., 1976, p. 125.
- 58 In *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Sabiá, 3. ed., 1969, p. 23.
- 59 Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- 60 In *A descoberta do mundo*, pp. 579-580.
- 61 As palavras que Lóri escreve sobre a noite, durante a noite, correspondem a um dos primeiros textos da produção jornalística de Clarice, publicado no jornal *Letras e Artes* de 22.01.50, e que aí recebia o título de “Noite na montanha”.
- 62 “A partida do trem”. In *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974, p. 48.
- 63 Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- 64 In *Um sopro de vida (pulsões)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 102.
- 65 Esse fragmento encontra-se nos manuscritos reproduzidos em VARIN, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Montreal: Université de Montreal (texto policopiado), 1986; anexos, p. 206; Olga Borelli coligiu-o em *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, omitindo a partícula “de”.
- 66 In *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, p. 61.
- 67 Cf. *O lustre*, p. 128; “Brasília”, *Para não esquecer*, pp. 41-2; “O homem que apareceu”, *A via crucis do corpo*, p. 51; “O relatório da coisa”. *Onde estivestes de noite*, p. 86; ver também entrevistas: *O Globo*, 24 de abril de 1976 e entrevista à TV Cultura de São Paulo.
- 68 In *Signéponge*. Paris: Seuil, 1988.
- 69 DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Denoël/Gonthier, 1981, p. 17.
- 70 In *Reading Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota, 1990, p. 146.
- 71 In *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 210.
- 72 Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.
- 73 In *Apocalypsis H.G.: Una lettura intertestuale della Paixão segundo G.H. e della Dissipatio H.G.* Roma: Bulzoni, 1984, p. 16.
- 74 *Ibidem*, p. 21.
- 75 *Ibidem*, p. 22.
- 76 In *Signéponge*. Paris: Seuil, 1988, p. 27.
- 77 *Ibidem*, pp. 48-9.
- 78 In *A descoberta do mundo*, p. 549.
- 79 *Ibidem*, pp. 645-646.
- 80 In *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 199.
- 81 In *Correio da Manhã*, 05.03.72.
- 82 Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 99.