

Clarice Lispector

e o substrato vibrante da palavra



Org. Sandro Adriano da Silva

**CLARICE LISPECTOR E O SUBSTRATO VIBRANTE DA
PALAVRA**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)
Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)
Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)
Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)
Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)
Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)
Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)
Dr. Washington Drummond (UNEB*)

*Vínculo Institucional (docentes).

Sandro Adriano da Silva
Organizador

**CLARICE LISPECTOR E O SUBSTRATO VIBRANTE DA
PALAVRA**



Catu, 2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com
Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Desenho da capa: Carla Diacov
Capa: Keila Lima de Assis
Ilustrações: (01) Matheus Gaudard de Azevedo; (02) Ludmila Vitória Soares
Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

DADOS INERTACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

L771

Clarice Lispector e o substrato vibrante da palavra: [Recurso eletrônico]: / Organizador Sandro Adriano da Silva.
– Catu: Bordô-Grená, 2021.

6775kb, 182fls. il:

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web
<www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-35-2 (e-book)

1. Literatura brasileira. 2. Lispector, Clarice. 1925-1977. 3.
Análise clariciana. I. Título.

CDD B869.109
CDU 087.5

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

A MISTERIOSA EXPERIÊNCIA DE LER CLARICE <i>Carola Saavedra</i>	13
“O NOME DO NOME”: LIRICIZAÇÃO DO TÍTULO A PAIXÃO SE- GUNDO G. H <i>Sandro Adriano da Silva</i>	15
“A DESCOBERTA DO MUNDO DE CLARICE LISPECTOR”: DA ALMA EXPOSTA NAS CRÔNICAS À MITOLOGIA CLARICEANA NOS TEMPOS ATUAIS <i>Alessandra Pajolla</i>	37
O TEMPO-PARA-A-MORTE EM OBRAS FINAIS DE CLARICE LIS- PECTOR <i>Edson Ribeiro da Silva</i>	56
REPUDIANDO E AMANDO MIL VEZES AS MESMAS COISAS: A INSUSTENTABILIDADE DO LAÇO AMOROSO EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i> , DE CLARICE LISPECTOR <i>Gilson Antunes da Silva</i>	75
“ACEITO TUDO O QUE VEM DE MIM”: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM CLARICE LISPECTOR E EM GUIMARÃES ROSA <i>Gabriela da Silva Almeida</i> <i>Everton Luís Teixeira</i>	93
CLARICE LISPECTOR: MODOS DE NÃO DIZER <i>Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro</i>	110
DA PALAVRA AO IT: ATRÁS DO PENSAMENTO DE <i>ÁGUA VIVA</i> <i>Patrícia Ferreira Alexandre de Lima</i>	120
A EXPERIÊNCIA DO REFLEXO <i>Julia Araujo Borges</i>	139
G.H. E A PAIXÃO DO EXISTIR <i>Marco Antonio Hruschka Teles</i>	146
PERGUNTAS A UMA PERGUNTA: CLARICE LISPECTOR ENTRE- VISTA COM TERESA CRISTINA MONTERO FERREIRA <i>Sandro Adriano da Silva</i>	160

CLARICE LISPECTOR RECONTADA: ENTREVISTA COM NÁDIA BATTELLA GOTLIB <i>Sandro Adriano da Silva</i>	168
SOBRE O ORGANIZADOR	176
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	177

Agradecimentos

À escritora Carola Saavedra, pelas palavras que aqui evocam Clarice.

À escritora Nádya Battella Gotlib, pela partilha, mais uma vez, *dessa vida que se conta*.

À escritora Teresa Cristina Montero Ferreira, pela permanência da interrogação da esfinge.

Ao Cleber Luz, pelas *andanças* e ofício de ouvir.

À minha mãe, Terezinha, ardor sob os olhos.

À todas e a todos que acreditaram nesse trabalho-tributo, clariceanos e clariceanas, na medida íntima do coração selvagem neste tempo hostil.

Sandro Adriano da Silva

À memória de Clarice Lispector.



Em Clarice, o humano era diferente
para o bicho que nela dormitava.
À guisa de dublar-se. A esquivar-se.
Crivada de aderências, como o cactus.

Fosse Simptar, a célula que implode.
Talvez Amptala, como quem ilude.
(Mas em Aperibé dei com seu rosto
de argamassa: - e era puro Nolde!

Uma gata lambendo sua cria
é toda compaixão – cada palavra
percebe o seu quinhão, anda à deriva.

Assim: esbororar. Chega-te, Deus:
pela via do corpo, tergiverso.
Baldado o coração, que bate em cheio.

Maria Lúcia Alvim, *Batendo pasto* (2020).

A MISTERIOSA EXPERIÊNCIA DE LER CLARICE

Carola Saavedra

A primeira vez que li Clarice eu tinha dezessete anos. Foi por acaso. Um dia, passeando pelas estantes da biblioteca da escola, me deparei com *A paixão segundo G.H.* Eu não sabia quem era Clarice Lispector, eu não sabia quem era G. H., eu não sabia nada. Lembro como se fosse hoje, do livro, da textura do livro, uma edição antiga, e lembro de ter aberto na primeira página e do choque que foi para mim, aos dezessete anos, esse primeiro parágrafo:

” — — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?”

Pra começar, como alguém começa um romance com uma série de travessões, se eu fizesse isso numa redação, o professor me daria zero, pensei. Pode isso? E como alguém começa um romance com algo já começado. Lembro que terminei o primeiro parágrafo sem entender nada, li o segundo e o terceiro, continuei não entendendo, do que esta mulher está falando? mas mesmo assim levei o livro para casa. Curiosamente, apesar do incômodo, eu não desisti, ao contrário, algo ali me atraía. Passei a semana imersa naquilo, naquele texto que eu não entendia, mas que era uma espécie de revelação. Eu sublinhava quase tudo, anotava nas margens sabe-se lá o quê. Quando terminei a leitura, eu não saberia dizer nem do que se tratava o livro, se fosse a questão de uma prova tiraria zero, mas algo em mim havia se transformado. Não num sentido racional, mensurável, mas uma transformação da alma (chamemos assim). E hoje, 20 anos depois, penso que aquela foi uma das experiências mais transformadoras que já tive, foi ali, naquele instante, que eu compreendi, pela primeira vez, que nem todo o saber passa pela razão, e que há momentos em que as coisas se dão pelo

mistério, pelo que não sabemos ou não sabemos que sabemos. Suportar o que não controlamos (porque a certeza é sempre uma forma de controle) nem sempre é fácil, por isso essa tendência de querer compreender tudo num livro, a famosa pergunta, o que o autor quis dizer? Mas na arte às vezes o que não compreendemos é o que mais valor tem. Aquilo que nem o autor sabia o que era. Aquilo que fica reverberando e não sabemos por quê. Há alguns meses reli novamente *A paixão segundo G.H.*, uma das várias releituras que já fiz, e pensei no quanto certas frases fazem parte de mim, da minha vida, e quando a narradora se pergunta “Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” é como se a narradora fosse eu e a frase fosse minha.

A literatura brasileira permitiu o surgimento de alguém como Clarice. É um privilégio imenso tê-la entre nós. Celebremos.

“O NOME DO NOME”: LIRICIZAÇÃO DO TÍTULO A *PAIXÃO SEGUNDO G. H*

Sandro Adriano da Silva

Um nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa.
(A paixão segundo G.H.)

INTRODUÇÃO

À guisa de uma introdução ao conceito de rizoma, e justificando a escrita a duas mãos e suas implicações autorais de *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari, no primeiro volume de *Mil Platôs* (1995), sinalizam para uma radicalização do conceito de livro como *agenciamento*.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. [...] Tudo isso, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12, *grifo do autor*)

Leitura concebida como *agenciamento*, conceito caro à filosofia deleuze-guattariana, e cujo valor, na síntese de Zourabichvili (2009) reporta “a instituições fortemente territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar etc.), a formações íntimas desterritorializantes (devir-animal etc.), enfim, ao campo de experiências em que se elaboram essas formações [...]” (p. 9). Aventaríamos tomar a leitura como um duplo agenciamento: um que corresponderia a um “dispositivo de poder”, observação de uma hermenêutica que prevê a experimentação estável de horizontes de expectativa de configuração da obra e, por conseguinte, a manutenção de sentidos – o que equivaleria, na linguagem dos filósofos francês, ao “agenciamento molar”; outro, o investimento e participação de “agenciamentos moleculares”, nos

quais se introduz uma “pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9). Nesse sentido, num jogo retórico provocativo, o livro evoca na mesma medida em que projeta um campo de intensidades:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpo sem órgãos ele faz emergir o seu. O livro existe apenas pelo fora e no fora. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12)

O livro como “máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. [...] A literatura é um agenciamento”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Como agenciamento, o texto apresenta-se marcado de “multiplicidades, linhas, estratos e segmentaridades, linha de fuga e intensidades [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Em *A paixão segundo G.H.*, primeiro romance com um narrador homodiegético, sem diálogos, embora com um interlocutor imaginário, o gesto criador reverbera a intencionalidade de Clarice Lispector em propor uma cena literária de recusa a uma camisa de força do gênero, mas, abrindo-se a esse múltiplo, às linhas de fuga e à intensidade da procura da linguagem, ao composto de *perceptos e afectos* que surgem do encontro com a palavra, e que pode, no limite, levar ao encontro oposto, ao encontro da palavra como falta e ausência, da *não-palavra*, facultando a experiência de uma criação em fuga que apelará a uma leitura *desterritorializada* já a partir do título. Lúcio Cardoso (2012) também já havia identificado essa metáfora em Clarice Lispector:

¹ Doravante, será utilizada a abreviatura APSGH, para *A paixão segundo G.H.*, da edição de 2009, pela editora Rocco.

[...] toda a obra, repito, é um longo, exaustivo e minucioso arrolamento de sensações. [...] Clarice devora-se a si mesma, procurando incorporar ao seu dom de descoberta, essa novidade da sensação. Não situa seres: arrola máquinas de sentir. [...] suas sensações, todas de alto talento, repousam numa mecânica única – a da surpresa. Ela nos atinge por esse novo, que fâisca à base de seu engelho. (p. 498-499)

Os títulos clariceanos merecem um tratamento à parte, dados os jogos metafóricos, sinedóticos e simbólicos com que imprimem sentidos à arquitetônica dos contos e romances. Desde as primeiras incursões na literatura, Clarice Lispector vale-se do recurso da personagem-título, como se vê em “Eu e Jimmy” e “Gertrudes pede um conselho”, escritos na década de 1940 e publicados no livro póstumo, *A bela e a fera* (1979). *A legião estrangeira*, de 1964, traz “Os desastres de Sofia” e “Mineirinho”; “As magnâncias de dona Frozina”, de *Onde estivestes de noite* e “Miss Algrave”, de *A via crucis do corpo*, ambos publicados em 1974, encerram os exemplos na contística.

No romance, além de *A paixão segundo G.H.*, destaca-se o infantil, *A vida íntima de Laura*. Há, também, vários exemplos de personagens-título que operam por sinédoque, em que um determinado índice de construção da personagem e/ou da diétese sofre uma condensação, como nos títulos: “Mais dois bêbados”; “Devaneios de uma rapariga”; “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”; “O búfalo”; “Macacos”; “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”; “Perfil de seres eleitos”; “A criada”; “Menino a bico de pena”; “O morto no mar da Urca”; “O corpo”; “O homem que apareceu”. Alguns títulos condensam a sinédoque da personagem por meio de intensa liricização: *Perto do coração selvagem* (1943) remete-se à experiência subjetiva de desencantamento de mundo de Joana; *O lustre* (1946), apesar da imagem referencial do objeto que adorna a casa de Virgínia, funciona como símbolo de sentido duplo: a interioridade da protagonista, sobretudo quando retomado pela memória, como imagem iluminadora; por outro lado, seu formado faz Virgínia identificá-lo com uma aranha, o que figura um conteúdo de estranhamento e reforça a constante imagem de sombra que percorre todo o romance. Em *A mação no*

escuro (1961), título sugerido pelo amigo Lúcio Cardoso, em substituição a *A veia no pulso* (CARDOSO, 2012, p. 621), a metáfora poder ser lida em chave intertextual com o texto bíblico, dado aludir ao crime abstrato e à ascese de Martim. A metáfora irônica e hiperbólica em *A hora da estrela* materializa-se tragicamente no epílogo narrativo da experiência de Macabea, no triplo sentido: o símbolo do automóvel que a atropela (uma Mercedes) e ilusão da personagem frente ao destino previsto e, por fim, pelo eu-femismo da expressão a hora da morte; “Feliz aniversário” engendra também uma sinédoque e uma ironia.

A PAIXÃO DE UM TÍTULO

A maquinação inicia-se já no enigmático título da obra, que se condensa liricamente em duas figuras: a metáfora da *paixão* e o enigma *G.H.*, da personagem-título, como forma de um estilo de desterritorializar a linguagem, de gaguejar a sua própria linguagem. Estilo, lembram Deleuze e Parnet (1980), “é chegar a gaguejar na sua própria língua” (p. 10); assim, o primeiro exemplo de não-palavra, de ausência e de desterritorialização manifesta-se no enigma das iniciais e se espraia no recurso gráfico-visual dos travessões que iniciam e terminam a *paixão*: “----- estou procurando, estou procurando, estou tentando entender. [...] E então adoro. (LISPECTOR, 2009, p. 9;179). Há, portanto, nessa *paixão*, duas dimensões: uma *paixão* do e no gesto criador e uma *paixão* como “força de leitura”, constituindo-se um estilo até então inédito na “história patética do romance”, como aponta Nunes (2009, p. 307). Sobre o termo *paixão*, lembra o crítico que

O curso histórico da palavra “*paixão*” atesta a perda da riqueza cumulativa dos significados distintos e correlatos que se constelaram no termo grego *pathos*, do qual se originou. Filosoficamente, a avaliação do conceito respectivo – passividade do sujeito, experiência infligida, sofrida, dominadora, irracional, por oposição a *logos* ou a *phronesis*, que significam pensamento lúcido e conduta esclarecida [...] (NUNES, 2009, p. 308)

Nessa perspectiva, Nunes (2009) aponta que a obra de Clarice Lispector orbita em torno da experiência interior, em consonância com a esté-

tica da narrativa moderna, a exemplo de Proust, Joyce ou Virgínia Woolf (p. 312). Esses representantes, cada um à sua maneira, reclama a expressão subjetiva dos personagens, tendo como manifestação da penetração passional sentimentos fortes – a cólera, a ira, raiva, ódio, nojo, náusea, o amor, a melancolia, a compaixão. Para tal, basta lembrar o conto “O jantar”, cuja ira da narradora é despertada pelo espetáculo grotesco de um velho comendo à sua frente; o ódio e nojo de Ana, no conto “Amor”, diante de um cego mascarando chicletes; a ira de Lucrecia, em *Cidade sitiada*, a melancolia infensa de Macabea, de *A hora da estrela...* Nunes (2009) ressalta que o *pathos* também é marcado pela “sofreguidão do desejo, espécie de *hybris*, de insaciabilidade, que expõe ao risco do excesso e da desmesura, levando à transgressão da ordem estabelecida” (p. 313). Em *Perto do coração selvagem* e *n’O lustre* a transgressão se dá no seio familiar; em *A maçã no escuro*, pelos valores sociais e morais; n’*A hora da estrela*, por um determinismo social e ontológico, diante da angústia da liberdade. Essa passionalidade, segundo Nunes (2009) manifesta-se sob a forma de uma “inquietação [que] acompanha a introspecção em que vivem mergulhadas as personagens femininas, subjungendo-as a uma constante *acuidade reflexiva sobre seus próprios desejos e intenções, o que as torna constantes espectadoras de si mesmas*” (p. 313, *grifos nossos*). Esse posicionamento e condição de espectadora de G. H., explica, em alguma medida, o tensão sugerida na relação entre uma narrativa narrada em primeira pessoa e um título apresentado em terceira pessoa, como metáfora de uma identidade fraturada para o enigma.

Agamben (2016) lembra que “a essência do enigma no fato de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada [...] Mas o verdadeiro ensinamento do enigma só começa para além da solução e da desilusão que ele parece inevitavelmente trazer consigo. (p. 105). Perniola (2009) inquire que, diferentemente do segredo, que se revela e dissolve na enunciação, o “enigma obtém a sua força da tensão interrogativa que suscita” [...] (p. 30). O enigma conota sentidos múltiplos, fugazes, todos igualmente válidos, e, como linhas de fuga, “abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido” (p. 31). O enigma – que gostaríamos de designar de “estético” – faz de *APSGH* um romance matizado não apenas de uma arte de *narrar* a experiência, mas de *criá-la*; e, nisso, a obra

claricena conota, a exemplo de seus antecessores (e a despeito de influências passivas ou angustiantes), Woolf, Proust, Joyce, uma extremada consciência literária. Essa marca do reticente e da *desrealização* de determinadas obras romanescas a partir do modernismo (ROSENFELD, 1973, p. 76), sobretudo no romance de *introversão narrativa*, que, “ao colocar os meios e as modalidades da arte no centro da obra, elas requerem o envolvimento do leitor em sua ordem de significações; assim, põem limites ao nível realista do funcionamento do romance e exigem que compreendamos esta ordem e esta estrutura particulares como uma totalidade articulada”. (BRADBURY; FLETCHER, 1989, p. 323).

Não por nada, as letras *G.H.* que nomeiam a personagem-narradora e comparecem simbolicamente nas valises deixadas no quarto da empregada que havia se demitido e cujo quarto a protagonista terá de limpar – e operar o sacrificial rito *epifânico* – colocam-se inopinadamente como uma nova imediatidade à interpretação, mas cujo caráter enigmático sobrevive a ela, tal como reclama Adorno (2012), para uma teoria da estética artística:

As obras de arte partilham com os enigmas a ambiguidade do determinado e do indeterminado. São pontos de interrogação, nem sequer unívocos através da síntese. [...] Como nos enigmas, a resposta é silenciada e constrangida pela estrutura. [...] A experiência das obras de arte é constantemente ameaçada pelo caráter enigmático. (p. 192;193;194)

A inscrição onomástica, e especialmente o antropônimo sintetizado na abreviatura *G.H.*, nos mantém diante de um *enigma* também em face da aparência impenetrável de uma estética de seu silêncio, como “a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental para arte moderna, com seu infatigável compromisso como o “novo” e/ou exotérico”, como propõe Sontag (2015, p. 13). O silêncio é um gesto estético derradeiro, através do qual o artista “se liberta do cativo servil face o mundo, que aparece como [...] árbitro desvirtuador de sua obra”. (SONTAG, 2015, p. 13). A titulologia de “*A paixão segundo G.H.*” constituir-se um oxímoro

incontornável e um exercício de busca com o emblema do *pathos* recoberto de rastros intertextuais.

O silêncio, ainda com Sontag, “nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: [...] é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio”. (2015, p. 18). Portanto, reverbera do título à imagem de um testemunho solene, que pressupõe um ângulo sinóptico através do qual a enigmática autoria interpreta um rito sacrificial como voz de autoridade. Eliminada a palavra, lembra Sá (1979), resta o silêncio. O silêncio como raiz do ser:

O silêncio que se instaura depois de G. H. suportar a experiência de comer da massa branca da barata e a paixão de descrevê-la, está do lado da imanência [...]. G.H. chegara ao irredutível, ao inexpressivo e acabou por sentir no “hieroglito da brata lenta a grafa do Extremo Oriente. A desistência, o não-ser, o nada. (SÁ, 1979, p. 203)

E, ademais, *G.H.* como índice onomástico corrobora o sentido de um

[...] o repertório lexical da língua, além de armazenar o léxico comum que resulta da nomeação de elementos físicos, humanos e intelectuais cotidianos de uma sociedade que, por sua vez, traduz a forma de percepção e representação da realidade, reúne os nomes próprios de pessoas e de lugares, com toda a carga cultural, ideológica, mitológica e referencial neles impregnada. Nesse contexto, não pode ser desconsiderada a função referencial, denotativa dos nomes próprios, a par do seu valor simbólico e representativo de uma realidade emotiva. (ISQUIERDO, 2020, p. 10)

Assim, constitui também um índice típico da figuração da personagem do que Sábato (2003) entende como “obscuridade do romance”, em que “personagens não são referidos, mas atuam em nossa presença, se revelam por palavras e atos [...] opacos e ambíguos” (p. 139). Posto que “o próprio enigma não consiga captar o ser, a um tempo perfeitamente manifesto e absolutamente indizível” (AGAMBEN, 2016, p. 106), o título ainda orbita em torno de outro componente: a *paixão*, como signo duplo, vicário/expiatório, remetendo ao imaginário judaico-cristão; e transgressor, em seu sentido de inquietação moral, metáfora de seu “alheamento na contemplação extática da barata, como se possuída por um agente exterior, demo-

níaco, conduz ao desapossamento sacrificial da identidade da personagem narrador – à perda o Eu” (NUNES, 2009, p. 315). Paixão nomeada, escritural, poética, fazendo-se rastro de metamorfose e encontro com a ancestralidade, o primitivo, o abjeto, desterritorializações da linguagem e do eu: “É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que eu sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi” (LISPECTOR, 2009, p. 66).

Gotlib (2013) lembra que Clarice Lispector, em entrevista ao Instituto Moreira Sales, em 1976, informava que “G.H. era ela falando sobre ela mesma, quer dizer, não se chamava a si mesma, mas tendo um pedaço que diz assim: que ela conseguia um nome que até na valise tinha, na mala, G. H., com iniciais. Então ficou sendo: Paixão segundo G.H.” (p. 446). Para a biógrafa de Clarice, trata-se de um romance

que tem personagem de nome desconhecido, indiciado pelas primeiras letras, que, como frequentemente acontece nos textos de Clarice, representa a questão do “nomear” e do percurso que se experimenta nessa procura do “nome”, ou da própria identidade. Esse percurso doloroso e prazeroso, espécie de via-sacra que se chama paixão, estende-se até um ponto máximo, na união temporária entre o “eu” e o “outro”. (GOTLIB, 2013, p. 446)

Diríamos que tal união opera uma ontologização do nome, numa liricização complexa que aciona metáforas e sinédoques que provem sentidos diversos. A liricização constitui-se como elemento essencial do *romance lírico*, conforme Tofalini (2013):

O romance moderno, ao modalizar a sociedade dividida e desagregada, abalada nas suas bases, nas suas estruturas, acaba caracterizando-se por uma tendência à decomposição, ao estilhaçamento. No romance lírico, porém, o processo de fragmentação da narrativa é detido pela poesia. E é exatamente a poesia, na qualidade de instrumento mais importante de universalização e de unificação das partes, que torna uno o que se encontra dividido. Essa unidade não destrói a natureza das partes, mas preserva as diferenças, de modo que as partes continuam evidentes. (p. 96)

Freedman (1972), ao teorizar sobre o romance lírico, aponta sua natureza híbrida, cuja essência é “aproximarse a la función del poema.” (p. 13), daí que o estranhamento provocado por *APSGH* encontre ressonância no que o teórico define como frustração da expectativa de um leitor acostumado a estilos tradicionais de romance, posto que “las pautas simbólicas que encuentra le parecen antitéticas al método mismo con que se contruye la narrativa.” (p. 13). A personagem do romance lírico, definida por Freedman como “herói simbólico”, aspira “la completa auto-revelación, el héroe evalúa los poderes latentes del subconsciente” (p. 86), como uma “búsqueda alegórica es también un tour de force em la auto-revelación, abarcando peculiares conceptos de lo inconsciente y del yo como un símbolo” (p. 87). O romance lírico, caracterizado por uma “estrutura alegórica” (p. 88), em todos os seus elementos narratológicos, reserva à personagem “un retrato correspondiente del yo como una textura de imágenes individuales, percepciones y motivos cuya precisa constelación completa el diseño lírico de la novela” (FREEDMAN, 1972, p. 92). Assim, todos os índices de construção da personagem, incluindo, evidentemente o nome, apontam para

la textura poética [que] puede ser claramente discernida como un mundo de imágenes creadas por el héroe simbólico. La ilustración y el retrato, asociados con las imágenes subconscientes, están entre sus características más determinantes. “los objetos familiares de su casa [...], este papel de os objetos en la consciencia del héroe es enfocado como un acto de auto-encuentro simbólico” [...] Los objetos no sólo representan temas y experiencias, sino que actúan también como motivos, como símbolos heráldicos [...] para crear imágenes por medio de las cuales se define el yo. (FRIEDMAN, 1972, p. 93)

Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 641) registram que “conhecer o nome [...] é poder exercer um domínio sobre o ser ou sobre o objeto. Aventamos que abreviatura “G.H.” opera como uma tentativa de apreensão do nome e da metáfora que condensa a matéria existencial da personagem, este *leitmotiv* clariceano, no que concerne ao que Nunes definiu como “a confissão de uma experiência tormentosa” (1995, p. 58). O nome “G.H.”, além de condensar por metáforas, também projeta por sinédoques

os contrastes inconciliáveis da existência – amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso. (NUNES, 1995, p. 59)

Personagem lírica, G.H figura-se “a voz que narra, justamente por direcionar o olhar para a profundidade do ser humano – e, nesses casos, geralmente não se trata de seres humanos diferenciados, mas do fundo comum do homem na qualidade de “ser-da-presença”, cercado por imensas dores e mistérios – é extremamente interiorizada e, portanto, impregnada de um tom altamente emotivo (TOFALINI, 2013, p.121). A paixão de G.H. metaforiza “o sofrimento para alcançar a despersonalização da mudez; [...] o sofrimento de narrar essa experiência vital” (SÁ, 1979, p. 200). Nesse sentido, a liricização do nome corrobora também o recurso intensivo do *fluxo de consciência*. Convém ressaltar que Humphrey (1976)² aponta três importantes artifícios desse recurso, a saber, a “associação psicológica”, a representação de descontinuidade e condensação por figuras de retórica” e a “sugestão de níveis de significado múltiplos e extremos através de imagens e símbolos” (p. 58). Para o teórico, o uso extremo de linguagem figurada, como se constata ao longo de *APSG*, tem uma função, que “consiste em aumentar o senso de descontinuidade na intimidade dos processos psíquicos” (HUMPHREY, 1976, p. 67).

² Do ponto de vista das técnicas empregadas no fluxo de consciência, remetemos o/a leitor/a aos conceitos de Humphrey (1976), apenas enumerando-as e descrevendo superficialmente aqui: 1) *monólogo interior direto* constitui-se da fala do próprio personagem, do seu ponto de vista, sem interferência do narrador; 2) *monólogo interior indireto*: ocorre quando há intervenção do narrador; 3) *descrição onisciente*: o narrador acessa os pensamentos dos personagens; 4) *solilóquio*: o personagem fala sozinho, prevendo um público interlocutor. Os dois últimos exemplos constituem a base narratológica do fluxo de consciência.

G.H., como um romance de fluxo de consciência, tem por *título temático* (GENETTE, 2009, p. 120) a vida psíquica de sua protagonista, e como tal, “a ação principal e a narrativa fundamental realmente se passam na mente da personagem. [...] E sobretudo, servem como elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência” (HUMPHREY, 1976, p. 8; 82). A questão do que se passa na consciência está, todavia, intrinsecamente ligada ao confessionalismo, que em termos narratológicos designa-se pela técnica do *monólogo interior*, e, mais especificamente, do *monólogo interior orientado*³. Por esse recurso, o autor onisciente orienta “o leitor para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem que está sendo mostrada. Deve apresentar marcas estilísticas que caracterizam o pensamento desse personagem” (CARVALHO, 2012, p. 62).

O nome abreviado, *G.H.*, portanto, operando como um título liricizado, espalha-se por um conjunto de metáforas e sinédoques ao longo do romance, que endossam as marcas de estilo da personagem, e que podem ser sintetizadas nas linhas temáticas apontadas anteriormente por Nunes (1995). O nome “G.H”, aventamos, condensa a própria experiência da epifania clariceana com sua conotação moral e arquitetônica da revelação, e, assim, correspondendo a uma consciência do eu como fonte do sentido. A epifania, como se sabe, vem da tradição grega e cristã “revelação” religiosa; revelação banal, cotidiana, transformação cotidiana; efeito de epifania individual, como recurso associativo que permite e endossa o caminho para o emprego constante do fluxo de consciência (LOBO, 1981, p. 45). A maior parte dos textos, incluindo os contos iniciais de Clarice Lispector, apresen-

³ O fluxo de consciência trata-se de uma especialização de um determinado foco narrativo. A teoria narratológica apropriou-se dos conceitos da psicologia *stream of consciousness*, *stream of thought* e *stream of subjective life*, propostos por Willim James, para representar a continuidade dos processos mentais, como recurso narratológico presente sobretudo a partir da narrativa modernista. Para James, a consciência não apresenta uma estrutura fragmentada em partes sucessivas, mas num fluxo contínuo sem ligações lógico-formais. (CARVALHO, 2012, p. 57 apud JAMES, 1955).

tam essa epifania (SÁ, 1979; SANT'ANNA, 2012). As personagens sofrem uma “fuga”, um “estranhamento” que só é traduzido depois, em memória imaginativa, pelo recurso da técnica temporal *in ultima res*, com ocorre em APSSG.

Vejamos, em ordem narrativa, as metáforas e sinédoques que recuperam e reverberam a abreviatura G.H., em diferentes orientações de sentido: “desorganização” (p. 9); “novo modo de ser” (p. 9); “minhas visões fragmentadas” (p. 9); “o mundo inteiro” (p. 9); “essencial” (p. 9); “uma terceira perna” (p. 9); “um tripé estável” (p. 10); “duas pernas” (p. 10); “uma coisa encontrável” (p. 10); “um campo tão amplo” (p. 10); “a mentira de que vivo” (p. 10); “eu me encarnava” (p. 10); “o grande esforço de construção” (p. 10); “um meio de saída” (p. 10); “um meio de entrada” (p. 10); “essa entrada” (p. 10); “minha montagem” (p. 11); “a ser” (p. 11); “uma desilusão” (p. 11); “um sistema” (p. 11); “sagrado risco do acaso” (p. 11); “aterradora liberdade” (p. 11); “aquela coisa latejando” (p. 12); “uma nova terceira perna” (p. 12); “uma verdade” (p. 12); “uma grande e lenta dissolução” (p. 12); essa desintegração” (p. 12); “uma forma” (p. 12); “uma substância amorfa” (p. 12); “carne infinita” (p. 12); “cortar em pedaços” (p. 12); “a vida humanizada” (p. 12); “pedaços assimiláveis” (p. 13); “boca selada” (p. 14); “fragmentos incompreensíveis de um ritual” (p. 15); “minhas previsões me fecharam no mundo” (p. 15); “[...] vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (p. 16); “não sou uma pessoa inteira” (p. 16); “célula-ovo” (p. 18); “terceira perna” (p. 18); “eu sempre preferi o menos ao mais por medo também do ridículo” (p. 18); “vagalhões de mudez” (p. 18); “traduzir o desconhecido” (p. 19); “será mais um grafismo que uma escrita” (p. 19); “mudez dos sinais” (p. 20); “um triângulo incompreensível” (p. 20); “sinais de telégrafo” (p. 20); “transcrição fonética” (p. 20); “um canyon” (p. 22); “esforço de pelo menos me dar uma forma” (p. 23); “bolinha de miolo de pão” (p. 23); “instantâneo tirado na praia” (p. 23); “fragmento hieróglifo” (p. 23); “o mistério” (p. 23); “na minha fotografia eu via O Mistério” (p. 23); “o resto” (p. 24); “eu acabei sendo o meu nome” (p. 24); “é suficiente ver [...] as iniciais G.H.” (p. 24); “destino humano menor” (p. 24); “vida interior” (p. 25); “retratos [...] que fotografavam um abismo” (p. 25); “abismo de nada” (p. 25); “zona que socialmente fica entre mulher e homem” (p. 25); “escultura

imaneante” (p. 25); “fotografia mal-assombrada” (p. 26); “retrato de Mona Lisa” (p. 26); “isenta de mim” (p. 26); “minha existência [...] – a incógnita e anônima” (p. 27); “catálogo” (p. 27); “espelho” (p. 27); “muito menos do que eu era” (p. 28); “o apartamento me reflete” (p. 29); “nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro” (g...h); “réplica elegante, irônica e espirituosa” de uma vida” (p. 29); “cópia” (p. 29); “decalcar uma vida” (p. 29); “uma aspa à esquerda e outra à direita de mim” (p. 30); “fotografia” (p. 30); “ectoplasma” (p. 30); “retrato de um côncavo” (p. 30); “réplica bonita” (p. 30); “avesso” (p. 31); “detalhe do não” (p. 31); “G.H.” (p. 31 – 3ª ocorrência); “ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo” (g...h...? p. 32); “arrumar é achar a melhor forma” (p. 32); “prazer interdito de arrumar uma casa” (p. 32); “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido” (p. 34); “corredor escuro” (p. 36); “*bas-fond*” (p. 36); “escuridões” (p. 36); “um quarto que tinha uma ordem calma e vazia” (p. 37); “hospital de loucos” (p. 37); “minarete” (p. 37); “ilusão de ótica” (p. 37); “um sol permanente havia empenado o guarda-sol” (p. 37); “nudez vazia” (p. 38); “Um tremor seco de carvão seco” (p. 38); “O desenho não era um ornamento: era uma escrita” (p. 39); “desenho hierático” (p. 39); “traços” (p. 40); “contorno” (p. 40); “figura na parede” (p. 40); “marca quase morta de um G.H.” (p. 41); “O quarto era o retrato de um estômago vazio” (p. 42); “um G.H. no couro da valise” (p. 43). (5ocorrência); “um bafo” (p. 45); “sarcófago” (p. 48); “estava eu sem passagem livre, encurralada” (p. 49); “forno seco” (p. 50); “clausura” (p. 50); “cariátide viva” (p. 53); “era uma cara sem contorno” (p. 54); “raízes de minha identidade” (p. 56); “cisterna seca” (p. 57); “inferno da matéria viva” (p. 58); “fenda formava como uma cave um amplo salão natural” (p. 59); “núcleo da vida” (p. 59); “eu protozoária” (p. 59); “proteína pura” (p. 60); “hieróglifo da barata” (p. 60); “nada, e o nada era vivo e úmido” (p. 60); “escombros” (p. 62); “areias movediças” (p. 63); “medula de meus ossos” (p. 63); “estava tão nua que não fazia sombra” (p. 63); “caverna” (p. 64); “eu, corpo neutro de barata” (p. 64); “silêncio gravado” (p. 64); “matéria viva” (p. 65); “susto” (p. 66); “desertos e desertos” (p. 66); “rocha” (p. 66); “supercamadas das areias do mundo” (6ª ocorrência); “abelhas tecem a vida no ar” (p. 67); “construção” (p. 67); “edifício” (p. 67); “deglutidos pelas areias” (p. 68); “silêncio dos ventos” (p. 68); “estanho e

cobre” (p. 68); “o inumano é o melhor nosso” (p. 68); “a parte coisa” (p. 68); “castigo neutro da vida” (p. 69); “dique rebenta” (p. 69); “o imundo é a raiz” (p. 71); “a águia, o grifo, e o esmerilhão” (p. 71); “a coruja”, “cisne”, “morcego”, “cegonha”, “corvos” (p. 71); “deserto” (p. 71); “minhas podres roupas de múmia” (p. 74); “avesso ignorado” (p. 76); “uma máscara” (p. 76); “máscara de escafandrista” (p. 76); “fertilidade morta” (p. 76); “répteis” (p. 76); “pequeno crocodilo lento” (p. 76); “quarto seco e vibrante” (p. 76); “crosta seca de um vulcão extinto” (p. 76); “sal” (p. 76); “minhas próprias entranhas” (p. 77); “meu escuro” (p. 77); “vida secreta da noite” (p. 77); “soterradas numa mina” (p. 77); “a hora de viver não tem palavra” (p. 78); “rangido de portas” (p. 78); “Dois portões se abriam” (p. 78); “um copo cheio” (p. 79); “superficialidade madura” (p. 79); “brutalidade” (p. 79); “os portões que estão sempre abertos” (p. 80); “paraíso”, “inferno”, “núcleo” (p. 80); “vibração de um oratório cantado” (p. 81); “cântico de boca fechada” (p. 81); “cântico de Ação de Graças” (p. 81); “vastidão dentro do quarto pequeno” (p. 81); “mudo oratório” (p. 81); “as paixões em forma de oratório” (p. 81); “transcender a vida” (p. 81); “alguma coisa que precisa ser dita” (p. 82); “hálito” (p. 82); “miasma” (p. 82); “o meu de dentro” (p. 82); “o infernal” (p. 83); “a antiga beleza humana: sal” (p. 83); “anterior ao humano” (p. 83); “o sal era a transcendência” (p. 84); “a barata bipartida” (p. 84); “sal seria o sentimento e a palavra e o gosto” (p. 85); “matéria branca” (p. 85); “essa coisa cujo nome desconheço” (p. 85); “sem nome” (p. 85); “essa coisa sem qualidade e atributos” (p. 85); “repugnante coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (p. 85); “insipidez” (p. 85); “meu próprio travo” (p. 85); “ínfima parte divina” (p. 86); “culpa humana” (p. 86); “um precisar novo” (p. 86); “medo e dilaceramento” (p. 87); “neutro artesanato da vida” (p. 88); “sangue inosso” (p. 89); “não escuro mas apenas sem luz” (p. 89); “alta monotonia de uma eternidade que respira” (p. 90); “dois ovários neutros e férteis” (p. 90); “os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera” (p. 90); “milhares de cílios de protozoário neutro” (p. 91); “milhares de olhos facetados” (p. 91); “o neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva” (p. 91); “sem nome de dor ou de amor” (p. 92); “rouquidão de muda” (p. 93); “um inferno manso” (p. 93); “restos humanos” (p. 94); “um bicho sem beleza” (p. 94); “irredutível” (p. 95); “inexpressivo” (p.

97); “entre o número um e o número dois” (p. 97); “entre duas notas de música existe uma nota” (p. 97); “a identidade” (p. 98); “primeira inerência” (p. 98); “a identidade me era proibida” (p. 98); “neutro do sêmen” (p. 98); “tecido monstruoso” (p. 98); “plasma” (p. 98); “o plasma do Deus” (p. 99); “mil mantos” (p. 99); “sonho inelutável” (p. 99); “elemento vital” (p. 99); “demoníaco” (p. 100); “o inexpressivo é diabólico” (p. 100); “maná caído do céu” (p. 102); “deserto nu” (p. 105); “lago salgado e azul” (p. 105); “lagartixa” (p. 106); “castelo no ar” (p. 106); “cálice de ouro” (p. 107); “brechas do cascalho” (p. 108); “trabalho de cartografia” (p. 108); “duas baratas” (p. 113); “invólucros de lagosta” (p. 115); “segredo no deserto” (p. 116); “amor era então o que eu entendesse de uma palavra” (p. 116); “alguma coisa que é precisa ser dita” (p. 116); “mudez de barata” (p. 117); “palavra [...] leve e vazia como uma borboleta” (p. 118); “boca que morde e come a carne viva” (p. 120); “orgânica infernalidade” (p. 120); “horror meu” (p. 121); “gozo de dor supremo” (p. 121); “uma larva” (p. 121); “profunda inumanidade” (p. 121); “máscara ritual” (p. 120); “sou inalcançável” (p. 122); “como um astro” (p. 120); “atenção-vida” (p. 123); “reino-vida” (p. 123); “fome” (p. 123); “fome apenas do menos” (p. 123); “festa de ciganos” (p. 124); “pequeno chacais” (p. 124); “mistério do destino” (p. 124); “meu máximo” (p. 125); “orgasmo da natureza” (p. 126); “grandeza” (p. 127); “espasmo” (p. 127); “exultação demoníaca” (p. 127); “trote” (p. 128); “a noite é a minha vida” (p. 129); “entardece” (p. 129); “matéria viva do sabá” (p. 129); “solução” (p. 131); “minha vida se partindo para me procriar” (p. 131); “dentro do meu inferno” (p. 131); “fulgor do silêncio” (p. 131); “flor do meu próprio deserto” (p. 131); “Deus” (p. 132); “obscuramente como me és” (p. 132); “quero ser apenas uma semente” (p. 132); “identidade mais última” (p. 133); “cabala” (p. 134); “capacidade da pergunta” (p. 134); “labirinto” (p. 135); “como uma pessoa tendo nascida cega” (p. 135); “pedaço de coisa” (p. 136); “o segredo de minha trajetória milenar” (p. 137); “chego a parecer simbólica” (p. 137); “não havia encontrado resposta humana ao enigma” (p. 137); “a coisa santa” (p. 137); “nó vital” (p. 137); “a coisa nunca pode ser realmente tocada” (p. 138); “grilos molhados” (p. 138); “o escuro é um modo de ser” (p. 138); “nunca se toca no vital de uma coisa” (p. 138); “és Coisa e Tu” (p. 138); “além do invólucro, o próprio enigma” (p. 138); “grão inquebrantável que

sou” (p. 139); “abismos de vagalhões tranquilos de existência” (p. 139); “grão-semente” (p. 139); “sou eu a semente?” (p. 139); “semente de coisa” (p. 139); “semente de existência” (p. 139); “semente desses mesmos vagalhões de amor-neutro” (p. 139); “germe sensível” (p. 139); “germe dói” (p. 139); “pura” (p. 139); “ávida” (p. 139); “germe que sou” (p. 139); “esta matéria alegre” (p. 139); “esse pedaço de coisa dentro do escrutínio” (p. 139); “a joia do mundo” (p. 139); “toda ampliada dentro de mim” (p. 139); “a coisa é viva como ervas” (p. 139); “é o próprio paraíso” (p. 139); “demoníaca” (p. 139); “anjo” (p. 139); “minha humanidade” (p. 139); “minha incompreensão” (p. 139); “o pedaço da coisa” (p. 139); “um meteorito” (p. 140); “um pedaço de coisa” (p. 140); “um pedaço de ferro ou de vidro” (p. 140); “um acréscimo” (p. 140); “a coisa” (p. 140); “um intervalo para a coisa” (p. 140); “a coisa nua” (p. 140); “supersom do atonal” (p. 140); “minhas antigas construções” (p. 140); “dividir o infinito numa série de finitos” (p. 140); “qualidade residual do infinito” (p. 140); “o atonal” (p. 141); “subproduto fatal” (p. 142); “meu tema secreto o inexpressivo” (p. 142); “seu inexpressivo vibrante” (p. 142); “um silêncio quando acerto” (p. 142); “a verdadeira tragédia” (p. 142); “inexorabilidade do seu inexpressivo” (p. 142); “identidade nua” (p. 142); “em arte se faz isso, em amor de corpo” (p. 142); “inexpressivo é criar” (p. 142); “as formas negativas, as dolorosas, inclusive as quase impossíveis” (p. 142); “a exasperação do atonal” (p. 142); “o atonal exasperado” (p. 142); “as folhas [...] verdes e pesadas” (p. 142); “tudo tem um peso” (p. 142); “todo ausente” (p. 142); “todo absorto” (p. 142); “o peso das coisas” (p. 142); “o meteorito celeste” (p. 142); “o gozo das palavras das coisas” (p. 143); “o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto de amor” (p. 143); “meu próprio sangue” (p. 143); “o olho esculpido de estátua” (p. 143); “o pedaço de ferro e o pedaço de vidro” (p. 143); “o sorriso e o grito” (p. 143); “matéria divina” (p. 143); “a outra margem” (p. 143); “margem oposta” (p. 144); “loucura” (p. 144); “minha humanidade” (p. 144); “pedaços cortados de uma lagartixa” (p. 144); “minha humanização anterior” (p. 144); “semente verdadeira e oculta” (p. 144); “a humanização por dentro” (p. 144); “tão fatal” (p. 145); “nosso fundamento” (p. 145); “um nome sem palavra” (p. 145); “minha formação humana” (p. 145); “a vida no seu plasma” (p. 146); “somos feitos desse plasma” (p. 146); “o abismo de que sou feita”

(p. 146); “estado de graça” (p. 146); “arma destruidora” (p. 147); “arma utilitária de destruição” (p. 147); “agonia da morte” (p. 147); “alquimia profunda” (p. 147); “nós somos carentes” (p. 147); “perto do demoníaco” (p. 148); “uma promessa” (p. 148); “o minério” (p. 151); “violência” (p. 151); “raiz do precisar” (p. 152); “meu vazio é a minha medida” (p. 152); “dilacerante reino da vida” (p. 153); “minha carência” (p. 153); “fome maior” (p. 153); “minha luta fraudulenta” (p. 153); “o gosto do vivo” (p. 153); “um gosto quase nulo” (p. 154); “a hóstia” (p. 154); “a coisa tão delicada” (p. 154); “ter um rosto” (p. 154); “o mais delicado material de coisa” (p. 154); “o material vivo é muito inocente” (p. 155); “mais primitivo e feito e mais seco e mais difícil” (p. 157); “uma criança-semente” (p. 157); “o inumano dentro da pessoa” (p. 158); “uma coisa mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita” (p. 158); “”pureza”” (p. 158); “a identidade” (p. 159); “inferno” (p. 160); “uma verdade”; “vida e amores de G.H.” (p. 160); “sistema” (p. 160); “dor de estômago” (p. 160); “uma descoberta” (p. 160); “superficialidade medrosa” (p. 161); “esse êxtase” (p. 161); “condimento da palavra” (p. 161); “a mudez” (p. 161); “uma destituição” (p. 161); “um murmúrio” (p. 161); “sílabas desconexas” (p. 161); “mudo oratório humano” (p. 161); “a parte humana mais difícil” (p. 161); “germe do amor neutro” (p. 161); “núcleo ficou sufocado pelo acréscimo de riquezas” (p. 161); “pata humana” (p. 162); “carne que se transforma em parto” (p. 162); “relato de mim mesma” (p. 162); “massa branca amarelecida” (p. 163); “a minha matéria” (p. 163); “a própria coisa” (p. 164); “minhas entranhas” (p. 164); “minha massa” (p. 164); “meu nojo” (p. 164); “amor” (p. 164); “o antipecado” (p. 164); “meu suor novo” (p. 165); “meu mais antigo caldo de cultura” (p. 165); “plâncton e pneuma e *pabulum vitae* (p. 165); “minha raiz” (p. 165); “bata-tubérculo” (p. 165); “estranha graça” (p. 165); “reunir meu corpo à minha alma” (p. 165); “desmaio” (p. 165); “vertigem” (p. 165); “um sonâmbulo” (p. 166); “uma transcendência” (p. 166); “a coisa” (p. 166); “um horror” (p. 166); “um nada” (p. 166); “gosto de mim mesma” (p. 167); “a coisa neutra” (p. 167); “transmutação de mim” (p. 167); “a massa branca da barata” (p. 167); “o real” (p. 167); “autovida” (p. 168); “desejo de descontinuidade e de interrupção” (p. 169); “uma anomalia” (p. 169); “milagre” (p. 169); “milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o

número um e o número dois” (p. 169); “um sentido “máximo”” (p. 169); “a vida é dividida” (p. 169); “o acréscimo” (p. 170); “o golpe da graça” (p. 170); “ser vivo é um estágio muito alto” (p. 171); “alto equilíbrio instável” (p. 171); “centro irradiante de um amor neutro” (p. 171); “matéria viva” (p. 172); “ser é ser além do humano” (p. 172); “o desconhecido” (p. 172) “uma totalização” (p. 172); “verdadeira humanização” (p. 172); “um estado de contato” (p. 172); “dois atributos de se ser” (p. 172); “o desespero” (p. 172); “a coisa” (p. 172); “a barata” (p. 172); “o pedaço de ferro e o pedaço de vidro” (p. 172); “a promessa” (p. 172); “necessidade sempre nascente” (p.173); “a glória simples” (p. 173); “um dos acréscimos” (p. 173); “uma experiência de glória” (p. 173); “o viver” (p. 173); “insipidez pungente” (p. 173); “destruição do que construí” (p. 173); “a despersonalização” (p. 173); “a destituição do individual inútil” (p. 174); “a perda de tudo” (p. 174); “ser” (p. 174); “própria pele” (p. 174); “características” (p. 174); “o modo como sou” (p. 174); “a mulher” (p. 174); “objetivação de si” (p. 174); “despersonalização” (p. 174); “o outro sob qualquer disfarce” (p. 174); o homem de todos os homens” (p. 174); “o ponto de, em nós, se reconhecerem” (p. 174); “aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia” (p. 174); “o nome do nome” (p. 174); “o impalpável” (p. 174); “o sopro” (p. 174); “a chama de uma vela” (p. 174); “deseroização de si mesmo” (p. 175); “missão secreta” (p. 174); “o segredo” (p. 174); “deseroização de mim mesma” (p. 175); “meu edifício” (p. 17); “vocação ignorada” (p. 175); “a vida em mim não tem o meu nome” (p. 175); “não tenho nome” (p. 175); “este é o meu nome” (p. 175); “me despersonalizo a ponto de ter o meu nome” (p. 175); “fracasso de uma vida” (p. 175); “despersonalidade da mudez” (p. 175); “uma voz” (p. 175); “malogro da voz” (p. 175); “própria mudez” (p. 175); “a possível linguagem” (p. 175); “minha natureza” (p. 175); “o que somos” (p. 175); “nossa condição” (p. 175); “nossa paixão” (p. 175); “ a condição humana” (p. 175); “mudez” “esforço da voz”; (p. 175); “minha voz” (p. 175); “antes de minha linguagem” (p. 175); “um pensamento que não se pensa” (p. 175-176); “a posse do silêncio” (p. 176); “à medida que designo” (p. 176); “a matéria-prima” (p. 176); “o que eu não conhecia” (p. 176); “esforço humano” (p. 176); “mãos vazias” (p. 176); “o indizível” (p. 176); “o fracasso de minha linguagem” (p. 176); “a construção” (p. 176); “a voz diz pouco” (p.

176); “despessoal” (p. 176); “a trajetória” (p. 176); “a via-crúcis” (p. 176); “a passagem única” (p. 176); “a insistência” (p. 176); “a desistência” (p. 176); “instante humano” (p. 176); “uma revelação” (p. 176); “a pessoa humana” (p. 177); “o meu destino” (p. 176); “o grande sacrifício” (p. 177); “a minha pobreza humana” (p. 177); “a alegria humana” (p. 177); “minha queda, despessoal” (p. 177); “quanto mais perco meu nome mais me chamam” (p. 177); “minha missão secreta” (p. 177); “minha condição” (p. 177); “a doçura do abismo” (p. 177); “meu destino” (p. 177); “um fio de capim” (p. 178); “angustiada idolatria de alguma coisa” (p. 178); “a coisa mais forte que já me aconteceu” (p. 178); “confiança” (p. 178); “Talvez seja este o nome” (p. 178); “a minha raiz” (p. 178); “eu me sentia batizada pelo mundo” (p. 178); “o ato ínfimo” (p. 178); “eu me havia deseroizado” (p. 178); “meu invólucro” (p. 178); “o que não sou eu sou” (p. 178); “um dos espasmos instantâneos do mundo” (p. 178); “desorganização geral” (p. 179); “fragmentos” (p. 179); “muito menos que humana” (p. 179); “inumano” (p. 179); “desconhecido” (p. 179); “evidência desconhecida das coisas” (p. 179); “só posso me agregar ao que desconheço” (p. 179); “uma entrega real” (p. 179); “ultrapassamento” (p. 179); “uma paisagem ao longe” (p. 179); “atualidade simultânea” (p. 179); “última extremidade” (p. 179); “a vida se me é” (p. 179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomou-se nessa breve incursão sobre *APSGH* o romance como “máquina literária”, “máquina de amor”, sentido deleuziano e guattariano, como um agenciamento de paixão. Nela a obra apresenta-se marcado de linha de fuga e intensidades, a tal ponto que se assume como um romance marcado pela liricização. A obra Clarice Lispector coloca em cena uma abertura se a esse múltiplo, às linhas de fuga e à intensidade da procura da linguagem, ao composto de perceptos e afectos que surgem do encontro com a palavra, e que pode, no limite, levar ao encontro oposto, ao encontro da palavra como falta e ausência, da não-palavra, facultando a experiência de uma criação em fuga que apelará a uma leitura desterritorializada já a partir do título.

Os títulos clariceanos merecem um tratamento à parte, dados os jogos metafóricos, sinedóticos e simbólicos com que imprimem sentidos à arquitetônica dos contos e romances. Desde as primeiras incursões na literatura, Clarice Lispector vale-se do recurso da personagem-título, e em *G. H.* alcança o clímax dessa experiência. A maquinação inicia-se já no enigmático título da obra, que se condensa liricamente em duas figuras: a metáfora da paixão e o enigma *G.H.*, da personagem-título, como forma de um estilo de desterritorializar a linguagem, de gaguejar a sua própria linguagem.

G.H. orbita em torno da experiência interior, em consonância com a estética da narrativa moderna, constitui também um índice típico da figuração da personagem cujo enigma aponta em torno de outro componente: a paixão, como signo duplo, vicário/expiatório, remetendo ao imaginário judaico-cristão; e transgressor, em seu sentido de inquietação moral, metáfora de uma ontologização do nome, numa liricização complexa que aciona metáforas e sinédoques que provem sentidos diversos, revelando uma interrogação e uma confissão sobre a consciência de busca, de uma linguagem capaz de traduzir a experiência epifânica, mas também de uma crítica indelevel sobre si mesma.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Reimpr. Lisboa/Portugal, 2012. (Arte & Comunicação; 14).
- AGAMBEN, G. A ideia do enigma. In: *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. 1.ed. 2. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 104-106.
- BRADBURY, M.; McFARLANE, J. *Modernismo*: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARDOSO, L. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.] 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

- CURI, S. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. J. V. Valência: PreTextos, 1980.
- FREEDMAN, R. *La novela lírica: Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf*. Trad. José Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.
- GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Falerios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta*. 7.ed.rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- ISQUERDO, A. N. Prefácio. In: AMARAL, E. T. R.; SAIDE, M. S. *Nomes próprios de*.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOBO, M. “Virgínia Woolf e Clarice Lispector: uma comparação. *Anais... VI Congresso Nacional de estudos de Linguística*. Rio de Janeiro, SUAM/Conselho Fed. De Cultura, Editora Três, 1981, p. 38-50.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, B. A paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 307-321.
- PERNIOLA, M. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ROSENFELD, A. Aspectos sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-98.
- SÁ, O de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979.
- SÁBATO, E. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 1.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

TOFALINI, L. A. B. *Romance lírico: o processo de "liricização" do romance de Raul Brandão*. Maringá: Ed. da Eduem, 2013.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.

“A DESCOBERTA DO MUNDO DE CLARICE LISPECTOR”: DA ALMA EXPOSTA NAS CRÔNICAS À MITOLOGIA CLARICEANA NOS TEMPOS ATUAIS

Alessandra Pajolla

“GÊNEROS NÃO ME INTERESSAM MAIS”

As redes sociais potencializaram a aura mítica em torno de Clarice Lispector. No ano em que completaria 100 anos, é inegável que a escritora permanece viva não apenas por sua obra, mas também através do culto à sua imagem. A escritora é uma das mais citadas nas redes sociais, por uma geração nascida muito tempo depois de sua morte.

Em tempos digitais, a mítica do escritor é reforçada pela ilusão do leitor em participar da vida cotidiana dos escritores. Mas, ao levarmos em consideração que Clarice Lispector morreu há mais de 40 anos, sua presença marcante nas redes sociais não deixa de ser surpreendente.

Apesar de parecer um fenômeno deflagrado pelas redes sociais, o processo de mitificação da escritora começou muito tempo atrás. A ideia de mistério foi associando-se a imagem de Clarice Lispector, aguçada por elementos controversos de sua biografia, como a origem ucraniana, combinados com sua personalidade singular. A natureza transgressora de sua obra e o esforço de escritora em dizer o indizível, tem renovado o interesse dos leitores em decifrá-la, ao longo do tempo.

Roland Barthes (1980) refletiu sobre o fenômeno de mitificação do escritor em *Mitologias*, publicado originalmente em 1957. Ao analisar o processo naturalização de mitos da vida cotidiana pequeno-burguesa, o teórico francês observou que o escritor era retratado pela imprensa como alguém dotado de uma natureza especial. O ato de escrever seria uma condição natural, como uma “secreção involuntária”, corroborando com a ideia de “um escritor super-homem, uma espécie de ser diferencial que a socieda-

de pôe na vitrina para tirar a melhor parte da singularidade fictícia que lhe concede” (2001, p. 24).

Na contemporaneidade, o *retorno do autor*, a profusão das escritas de si e a popularização da autoficção, bem como as noções de sujeito e performance, têm sido um terreno fértil de estudos e ajudam a compor o mosaico que fomenta a mitificação do escritor. Antes mesmo da difusão desses conceitos, no entanto, eles já estavam presentes na complexa obra de Clarice.

Traçando um paralelo entre esses elementos e a popularização nas redes sociais, destaco um ponto de convergência: as crônicas escritas por Clarice Lispector. Elas são a fonte de muitos fragmentos viralizados na internet. A crônica foi o gênero em que a escritora exerceu com mais liberdade a *escrita de si*, assumindo, muitas vezes, um tom de conversa com os leitores/as da época. Um tom de intimidade que, ainda que descontextualizado, continua gerando conexão com quem lê.

Clarice Lispector explorou ao extremo a possibilidade de levar o “eu” para dentro do jornal – coisa terminantemente proibida aos jornalistas. Enquanto estes, de um lado, lutam para apagar as digitais do texto, e os escritores, por sua vez, tentam despregar o real de suas ficções – Clarice era o que escrevia. Não narrava fatos. Narrava impressões, sentimentos, conforme observa a pesquisadora Vera Queiroz:

A crônica de Clarice é uma forma inescapável de relacionar o EU com o mundo. Escritas em primeira pessoa, revelam um sujeito que por mais que se queira um mero observador do espetáculo da vida, não escapa a uma participação integral com o que lhe rodeia, reconstituindo toda sua história pessoal a partir do que percebe exteriormente. (1991, p. 116)

A trajetória de Clarice cronista não aconteceu naturalmente. Divorciada e precisando de um emprego, a escritora assumiu a empreitada de escrever semanalmente para o Jornal do Brasil. Durante sete anos, de 1967 a 1973, a escritora publicou 244 textos. Um volume grande, que exigiu esforço de adaptação por parte de Clarice. Um processo que ela compartilhou com os leitores.

Crônica é um relato? É uma conversa? O resumo de um estado de espírito? Não sei, porque antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil* eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu (....) No entanto, por uma questão de honestidade com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, imagino quantas, foi por acidente. (1999, p. 112)

É importante ressaltar que Clarice Lispector ainda hoje é um dos poucos nomes femininos nas antologias do gênero. Embora outras mulheres tenham exercido a atividade de cronista, foi ela quem talvez tenha obtido maior reconhecimento. Mas, isso não ocorreu de imediato. A escritora sentiu certa rejeição quando assumiu a atividade de cronista.

Benjamin Moser (2009) ressalta que quando a autora escreveu crônicas para o *Jornal do Brasil*, era uma “rara mulher” em um campo quase exclusivamente masculino. Os homens, a exemplo de Rubem Braga, possuíam uma “grandiloqüência” que faltava a Clarice, cujas crônicas eram “desbragadamente pessoais” e com temas metafísicos. “Seu estilo de conversa íntima de sábado desagradou alguns dos cardeais do gênero”, observa o biógrafo (2009, p. 416).

Moser (2009) cita como exemplo um fragmento extraído de *A descoberta do mundo* (1999), em que Clarice rebate a suposta crítica feita por Rubem Braga, de que não seria boa cronista: “faço crônicas humildemente e sem pretensões”. A autora respondeu com o definitivo argumento de que os leitores gostavam do que ela escrevia, manifestando a aprovação por meio de cartas (LISPECTOR, 1999, p. 416). Se Braga fosse vivo, poderia certificar-se que o crivo do tempo foi favorável à Clarice-cronista.

A escritora tinha consciência da importância de uma mulher ocupar a posição de cronista em um veículo de grande circulação nacional: “escrever essa espécie de crônica aos sábados tem me trazido maior amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê (...). Só me ocorre o nome de três ou quatro cronistas mulheres: Elsie Lessa, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, eu” (LISPECTOR, 1999, p. 93).

A CRÔNICA, SEGUNDO C.L.

Nos toques de sua Olivetti¹, as crônicas escritas pela autora jamais seriam efêmeras. A despeito de terem sido publicadas originalmente na imprensa, seria o caso de chamá-las de “literatura de jornal”. Reunidas posteriormente em livros, elas deleitam os leitores sem que o aspecto temporal seja relevante, como ocorre em grande parte das crônicas jornalísticas: este, por sinal, mais um rótulo que não cabe nos textos que Clarice escreveu para o Jornal do Brasil.

As crônicas trouxeram mais popularidade à autora. No começo, Clarice sentiu falta do anonimato e lutou contra o impulso de revelar-se aos leitores. Quando um escritor transita do universo ficcional dos livros para o jornal, ainda que crie um personagem sobre si mesmo, terá de lidar com algumas questões próprias da comunicação de massa as quais podem, em maior ou menor grau, resultar em dilemas. Escrever por encomenda, cumprir prazos, simplificar a linguagem, tornar-se popular, revelar-se mais ao leitor – a exposição é inevitável.

Para Clarice Lispector, foi uma difícil adaptação, compartilhada abertamente com os leitores: “sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo” (1999, p. 113).

Ainda que desejasse manter-se inatingível, Clarice vai modulando o discurso e, com o passar tempo, chega a admitir certo gosto pela proximidade com o/a leitor/a do jornal. Essa perspectiva se reflete em muitas crônicas, que têm certo ar de conversa, até mesmo de confiança. A autora experimenta um aspecto que Antonio Candido (2003) considera característico da crônica: uma linguagem que fala de perto ao modo de ser mais natural, uma despreensão que humaniza.

¹ Clarice costumava escrever com a máquina no colo, cena que está registrada em várias fotografias.

Em se tratando de uma personalidade complexa como Clarice Lispector, todas as questões relacionadas a escrever crônicas – gênero que ela acreditava não dominar – e a escrever por dinheiro, foram potencializadas. “Ainda hoje continuo um pouco sem jeito com minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro” (1999, p. 29).

Nos sete anos em que escreveu crônicas semanais para o Jornal do Brasil, a escritora não escondeu a angústia de ter de escrever “*pouco* para muitos”, ela que fazia exatamente o contrário: escrevia “*muito* para poucos” (LISPECTOR, 1999, p. 399, *grifo meu*). Clarice referia-se à profundidade, uma vez que nas crônicas tentava escrever com mais leveza. Em relação à quantidade, ela também sofria o dilema e o medo de “corromper” a palavra ao escrever com tamanha frequência.

Não demorou, no entanto, para que as inquietações de Clarice Lispector em relação às crônicas fossem convertidas em prazer. Aos poucos o desassossego deu lugar a um encantamento pela intimidade com o leitor. Passada a relutância inicial, Clarice encontrou na crônica um terreno fértil para sua escritura impregnada de impressões, de recortes fragmentários do real.

Os textos de Clarice publicados no Jornal do Brasil ilustram o que Antonio Candido (1993) diz sobre a capacidade da crônica de transformar a literatura em algo íntimo, com relação à vida de cada um. Disse ele que, ao passar do jornal para o livro, “nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do ela própria pensava” (p. 24). Só a literatura – e boa literatura – poderia desprender-se de seu contexto e sobreviver ao migrar do jornal para o livro, conquistando leitores de outros tempos.

Por mais que Clarice tentasse ser “leve” como ela própria declarou, suas crônicas transbordam em densidade literária. A exemplo dos romances e contos, as crônicas publicadas no jornal são marcadas pelo fluxo de consciência, linguagem transgressora, personagens ambíguas e traço filosófico-existencial, quebrando os paradigmas em mais esse gênero literário.

Elas não seguem o padrão comum da crônica publicada na imprensa, incluindo o tom marcadamente político ou a estreita ligação com os fatos

noticiados pelos jornais. Observo nessa tessitura um distanciamento em relação ao modo ‘masculino’ de fazer crônicas, notadamente satírico-político-factual. Os textos da escritora não tinham relação com os acontecimentos, com as notícias que alimentavam o *Jornal do Brasil*.

No jornal, Clarice continuou fazendo da escrita uma jornada existencial, enredando os leitores de suas crônicas em seu eterno questionar. E o fazia a partir de sutilezas, imagens que só ela parecia captar. Um exemplo é o texto *Ritual*, publicado no dia 27 de julho de 1968. De sua janela na praia do Leme, no Rio de Janeiro, a escritora observa um amanhecer e descreve três personagens: o mar, “a mais ininteligível das existências não humanas”; a mulher, “o mais ininteligível dos seres vivos” um cão, um ser “livre”.

O que poderia ser apenas um banho de mar testemunhado por um cachorro, aos olhos de Clarice é um pretexto para sondar o mistério existencial. A escritora vê nesse mergulho um ato de coragem. A crônica ilustra as inquietações presentes em sua obra: o mistério existencial, representado pelo mar; a liberdade, pelo cão e a mulher, ser humano aprisionado na impossibilidade de compreender a si próprio e desvendar a vida. No texto, apesar de reconhecer a sua própria exiguidade, a mulher entrega-se corajosamente ao mar, vasto e desconhecido, metáfora da vida.

O corpo da mulher se consola com sua exiguidade em relação à vastidão do mar. É essa exiguidade que o permite manter-se quente, que o torna “livre e pobre gente”. O contraste entre o calor de seu corpo e o gélido mergulho às seis horas da manhã provoca na personagem uma epifania, recurso da escritura clariceana que também é utilizado nas crônicas. No mar, o corpo da mulher entrará em um frio ilimitado que lhe dará uma “alegria fatal”, o sal a deixará “cega” por uns instantes e, depois, “espantada”, “fertilizada”.

Quase cinco anos depois, Clarice retoma a mesma cena em uma de suas últimas crônicas para o *Jornal do Brasil*. Publicada em 13 de outubro de 1973, com o título *As águas do mar*, o texto está praticamente intacto. As poucas alterações dizem respeito mais ao estilo do que ao conteúdo. Observo que a linguagem é mais direta, como se Clarice tivesse absorvido um pouco da concisão jornalística.

Nas crônicas de Clarice, as personagens não são pitorescas e a narradora não apenas as observa; ela as descreve de forma onisciente, revela seus pontos de vista internos. Com isso, a autora traz para as crônicas o fluxo de consciência, o “eu” do narrador ou da personagem em sua luta para atingir o âmago do sentimento. Para a pesquisadora Luiza Lobo (1993), as crônicas reunidas em *A descoberta do mundo* (1999) oferecem um caminho “diferente e iluminador” sobre como a filosofia pode servir de libertação para a ficção (p. 70).

Em sua abordagem filosófica do mundo, Clarice Lispector não está longe da definição de Cixous sobre o método de a mulher se afirmar no mundo masculino: através de um texto subversivo, vulcânico, desconstrutor de investimentos masculinos, de um riso demoníaco que rompe as leis e a “verdade”. (LOBO, 1993, p. 70)

Os temas, muito variados, parecem apenas pretextos para Clarice empreender uma jornada existencial por meio da escrita, um contínuo questionamento sobre sua própria identidade. Essa, por sinal, consiste na característica principal da crônica clariceana. As inquietações emergem nas crônicas a partir de uma lembrança, uma imagem, como um inseto que pousa no quadro da sala ou a carta de uma leitora.

O boato de uma baleia agonizante na praia, por exemplo, foi pretexto para a escritora escrever uma crônica sobre a finitude humana. “Não fui vê-la, detesto a morte. Deus, o que nos prometei em troca de morrer? Pois o céu e o inferno nós já conhecemos – cada um de nós em segredo quase de sonho já viveu um pouco o próprio apocalipse” (LISPECTOR, 1999, p. 125).

A MULHER NAS CRÔNICAS

Do ponto de vista das questões de gênero, Clarice leva para as crônicas de jornal outra perspectiva. A mulher observada por Clarice em seu

banho de mar difere da personagem representada por Rubem Braga (2005)², em uma das crônicas mais famosas daquele que é considerado o mestre do gênero. A mulher de Braga está na praia com o filho, acaba de ficar viúva, tem cerca de 30 anos e é bonita. Já a banhista da crônica clariceana, não tem passado, identidade ou descrição física. Eis uma diferença entre as duas concepções de crônica: enquanto Braga detém-se no fitar masculino, Clarice interioriza.

A distinção também se dá em relação ao discurso. A mulher retratada por Braga é objeto de desejo do observador. Ele chega a se questionar se a viúva deveria frequentar a praia, de acordo com ideia de recato que convém a alguém que perdeu o marido, de acordo com o pensamento patriarcal. Como ela tem “ar decente”, usa maiô preto e está acompanhada do filho, o narrador a absolve e se põe a admirá-la sem culpa. Por sua vez, a mulher retratada por Clarice não tem qualquer alusão a sua feminilidade, estado civil ou moralidade. Ela é o mais “ininteligível” dos seres vivos, entregando-se com coragem ao mistério, à vida.

Escritas no turbulento período de 1967 a 1973, as crônicas em questão refletem a crise de identidade que se instala a partir das mudanças sociais deflagradas pelo feminismo, sobretudo a sensação de deslocamento compartilhada pelas mulheres. Nesse contexto, já não é possível representar as mulheres a partir de uma categoria estável. Judith Butler (2008) observa que é muito pequena a concordância quanto ao que constitui, ou deveria constituir, uma categoria das mulheres, seja para os domínios da representação política, seja para a linguagem.

As personagens confrontam suas escolhas, medos, desejos, deixando sempre latente uma inconformidade, uma vontade de assumir outros papéis, trilhar caminhos diferentes sem os estereótipos fomentados pelo patriarcalismo.

No jornal, os textos de Clarice se tornam mais acessíveis e atingem um público maior. Apesar de mais “leves”, as crônicas preservavam a agu-

² A crônica ‘A viúva na praia’ foi publicada originalmente em 1958.

çada percepção da autora sob a condição feminina, agora em um espectro maior. Desfilam como personagens não apenas as donas de casa em meio aos conflitos familiares, mas mulheres de diferentes meios culturais e sociais, rompendo as limitações essencialistas.

Observo nas crônicas um pensamento desconstrutor, que rompe com paradigmas, se traduz em sua relutância em demarcar fronteiras nos seus textos. “Vamos falar a verdade: isso aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério (1999, p. 347). Estavam, dessa forma, resolvidos bem ao modo clariceano os dilemas iniciais em relação às crônicas.

PROBLEMATIZANDO O “EU”

Muitas crônicas têm uma profunda ligação com a infância, com o passado e com a memória afetiva de Clarice. Vejo no caráter memorialístico uma característica recorrente na crônica clariceana. Não é possível deixar de relacionar a cena descrita na crônica *Ritual* aos banhos de mar que ela, as irmãs e o pai tomavam ao amanhecer. Trata-se de uma experiência que marcou profundamente a vida da autora, relatada com destaque em suas mais importantes biografias – *Clarice uma vida que se conta* (1995), de Nádya Batella Gotlib e *Clarice*, (2009)³, de Benjamim Moser.

A família costumava tomar o bonde de Recife para Olinda, ainda de madrugada, cumprindo um ritual: tinha que ser em jejum, antes do sol nascer, o mar deveria permanecer na pele por algumas horas. Clarice afirma nunca ter sido tão feliz e relata a experiência na crônica *Banhos de mar*:

O cheiro do mar me invadia e embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol de levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. O mar de Olinda era muito iodado e salgado. E eu fazia o que

³ O título do livro é grafado dessa forma, com vírgula no final.

no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas, e trazia um pouco do mar até a minha boca: eu bebia diretamente o mar, de tal modo que queria me unir a ele. (1999, p. 169)

Gotlib (1995) observa que apesar de sua indisponibilidade para escrever coisas pessoais, a escritora não escapa de suas memórias. A pesquisadora identifica um paradoxo ao afirmar que Clarice escreve textos autobiográficos justamente quando afirma não querer desempenhar esse papel. Ela analisa que, nas crônicas, o narrador é a própria Clarice, tratando diretamente de si mesma: dos filhos, da casa, da cidade, das empregadas, do passado, dos amigos, dos bichos, da escrita, entre outros temas.

Do ponto de vista de Gotlib (1995), Clarice problematizava o “eu” que escrevia e tecia indagações a respeito de sua identidade. Apesar de concordar, acredito que a identidade de Clarice/cronista não se fixa em uma essência: ora parece autobiográfica, ora engajada (quando focaliza questões de gênero), ora estética (quando a crônica serve de laboratório ficcional para contos ou romances), ora filosófica (quando tece indagações existenciais).

Por sua natureza não ficcional, Elódia Xavier (1999) observa que a crônica expõe abertamente o autor ao conhecimento do leitor: “não havendo, como ocorre geralmente, a interferência do personagem narrador, as ideias presentes no texto são autenticadas pela autoria” (p. 463). O tom intimista e a provável dificuldade em refrear seus impulsos confessionais nas crônicas são decisivos para o surgimento de uma mitologia clariceana, que apenas se atualizou com o advento da internet.

Outro aspecto relevante no farto material publicado no Jornal do Brasil é o trânsito entre um meio e outro. É possível encontrar fragmentos de romances e contos, impressões, recordações, cartas e poesias. Um caldeirão em que Clarice formatava a crônica no mesmo molde transgressor do restante de sua obra, quebrando paradigmas também neste gênero literário.

É como se Clarice Lispector literalmente houvesse plagiado a si mesma. Com essa estratégia, amenizou, ao menos em parte, o dilema de ter de escrever semanalmente, tendo ou não inspiração. Talvez por essa razão, nem sempre os textos publicados no Jornal do Brasil sejam propriamente crônicas, ao menos conforme as acepções correntes do gênero. Às vezes,

eram trechos de romances ou de contos já publicados ou ainda em processo criativo. Em alguns casos, as mudanças foram sutis, ocorreram apenas nos títulos – mais formais e elaborados nos contos – e mais prosaicos nas crônicas.

Parte das crônicas, com pequenas mudanças, foi publicada posteriormente no livro *Felicidade Clandestina* (1971) - uma coletânea de contos. O texto que dá nome ao livro, por exemplo, havia sido publicado originariamente no JB sob o título *Tortura e Glória*. Os livros também forneciam material para a coluna. O conto *Repartição de pães*, por exemplo, publicado originariamente no livro *A Legião Estrangeira* (1964), foi renomeado *Olha-va longe, sem rancor* em sua versão para o jornal.

CLARICE E A LEITORAS

A escritora tinha consciência de que era melhor compreendida no JB do que nos livros e tinha uma explicação interessante: o leitor de jornal está predisposto a entender tudo, porque “jornal é para ser entendido”. Essa afirmação é mais um indício da importância do leitor na produção das crônicas, que tem como consequência a abertura da autora a diferentes perspectivas, sobretudo identidades femininas.

As crônicas podem ser consideradas um extenso laboratório criativo de Clarice Lispector, resultando textos bastante significativos para a compreensão do olhar da escritora sobre o mundo. Sem filtros, Clarice publicou no jornal tudo o que lhe era conveniente. O resultado foi um saboroso diálogo com os romances e contos, com a Clarice escritora, com a Clarice mãe, com o mito e com a mulher, com dilemas diferentes e em outros momentos muito parecidos com os de suas leitoras.

É possível que o contato com as leitoras – Clarice recebia muitas cartas e mesmo presentes – tenha contribuído para a inclusão de mais perspectivas nas crônicas. A saída forçosa do anonimato dos livros leva à escritora a uma espécie de humanização. Em seu contínuo desafio de desvendar a existência, Clarice se vale das múltiplas identidades femininas para compreender a si mesmo e à vida.

Para Moser (2009), dentro da “alma exposta” de Clarice, encontra-se a gama da experiência humana.

Eis porque Clarice Lispector já foi descrita como quase tudo: nativa e estrangeira, judia e cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, ela podia ser convincentemente tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontravam em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. (2009, p. 17)

Esse espelho da alma forneceu uma interface entre Clarice Lispector e as leitoras. A cronista reflete sua imagem nelas e estas, por sua vez, projetam para as crônicas (e para sua autora), inquietações, angústias, desejos. Elas sonham com Clarice, lhe mandam presentes curiosos e exteriorizam os sentimentos despertados pelas crônicas. Mesmo não se tratando de autoajuda (gênero em que esse tipo de reação é mais comum) e nem de páginas femininas (o que justificaria o interesse específico das mulheres), as crônicas estabelecem uma forte relação de identificação entre autora e leitoras.

Se nos primeiros passos como cronista a exposição incomodava Clarice Lispector, aos poucos a autora se deixa envolver pelos leitores agora tão próximos, sobretudo as leitoras. Ela classifica como “agradável” a experiência de escrever para muitos e se sente cada vez mais confortável com o tom inevitavelmente pessoal das crônicas. “Tenho me convivido muito ultimamente e descobri com surpresa que sou até suportável”, disse a autora, admitindo que revirar as memórias ou transformar o próprio cotidiano em material para a coluna semanal já não era um fardo tão pesado.

O/a leitor/a e Clarice estabelecem uma conexão mais íntima, por vezes afetiva, por vezes simbiótica, a ponto de a autora comentar: “o personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo em que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que, na verdade, o leitor é o escritor” (1999, p. 79).

O anonimato que ela prezava quando escrevia somente livros torna-se impossível. Quanto mais ela escreve para o *Jornal do Brasil*, mais se torna popular. Clarice amplia a base de leitores, já que muitos não haviam lido seus livros, mas têm acesso às crônicas por meio do jornal. A escritora recebe cartas com relatos sinceros do impacto causado pela leitura de seus tex-

tos, telefonemas e presentes. Sente-se tocada e transforma em personagens de crônicas algumas leitoras.

Contrariando orientações do editor do jornal, que aconselhava o distanciamento, a escritora respondia diretamente aos leitores, sobretudo leitoras, por meio de sua coluna a ponto de dizer: “sinto-me tão perto de quem me lê” (1999, p. 123). Destaco sua reação diante de uma carta enviada por uma leitora anônima, desejando felicidade para a escritora. Em resposta, Clarice publica na coluna o curioso apelo para que a leitora não leia tudo o que escreve: “muitas vezes sou áspera e não quero que você receba minha aspereza” (1999, p. 73).

Essa não foi a única vez em que a escritora definiu a si própria desta maneira. “Sou inquieta, ciumenta, áspera, desesperançosa. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor: às vezes parecem farpas” (1999, p. 75). Como em um espelho que reflete sua interioridade, Clarice enxerga na docilidade da leitora o contraste com sua agressividade, a ponto de não querer que uma leitora tão delicada seja arrebatada pelo furor de alguns de seus textos. A moça, por outro lado, vê na escritora a coragem que lhe falta, a voz que ela não tem, e deseja-lhe felicidade. Ela quer ler Clarice, áspera, inquieta, profunda. Deseja ouvir essa voz feminina, que desperta a sua própria voz.

Vejo nessa aspereza, nesse amor que parece farpa, uma conduta maternal em relação às leitoras. Clarice sentia o peso de uma maternidade que só sabe dar amor através de palavras. “Não dou pão a ninguém. Só sei dar palavras. E dói ser tão pobre”. Ela dizia sentir a maior solidão que um ser humano pode sentir. “Como explicar que me sinto mãe do mundo? Mas dizer ‘eu vos amo’ é quase mais do que posso suportar. Dói. Dói muito ter um amor impotente” (1999, p. 96).

Não é difícil concluir que no imaginário das leitoras daquela época, Clarice aparecia como um símbolo de liberdade. Mas não por ser um ícone de transgressão e rebeldia. Ela não rompeu tabus, como o fizera Leila Diniz ao ostentar a barriga de grávida na praia. Clarice tinha um espaço semanal em um dos maiores jornais do Brasil, ela podia escrever, ela tinha liberdade de expressão.

Muito mais impactante do que uma crônica social, uma crônica de costumes ou uma crônica política, Clarice escrevia sobre a vida, sobre os paradoxos e dilemas existenciais, ambiguidades. Era isso o que tocava as leitoras e se prolonga, como um fio que se conecta aos internautas atualmente, quando estes compartilham suas citações enigmáticas e frase atordoantes. Sem problematizar a descontextualização, a curiosidade despertada por essa popularização pode ser uma isca para novos leitores.

Quando passou a escrever a coluna, Clarice deparou-se com um sentimento que lhe fez bem: descobre-se útil. Ela dedicou uma crônica a esse assunto, respondendo a uma leitora que se disse “fortalecida em sua capacidade de amar” por causa da “beleza de suas contribuições literárias”. Apesar do elogio, Clarice manifesta desconforto com a expressão “beleza literária”, porque soa como “enfeite”, mas agradeceu à leitora. “Então eu dei isso a você? Muito obrigada. Obrigada também pela adolescente que eu já fui e que desejava ser útil ao Brasil, às pessoas, à humanidade (LISPECTOR, 1999, p. 76).

A crônica *Ana Luísa, Luciana e um polvo* é uma das mais emblemáticas sobre a relação cronista-leitora. O texto relata a visita de uma leitora, Ana Luiza, dizendo-se “tímida, mas com direito a impulsos”. Ela conta que mora no prédio em frente, que assistiu ao incêndio⁴ e que sabia, pela luz acesa, quando a escritora tinha insônia. A visitante inesperada lhe traz um presente ainda mais inesperado: um polvo.

Em sua ânsia de compreender o sentido das coisas, a escritora abre o dicionário e encontra a seguinte definição para polvo: “molusco cefalópode, que possui oito tentáculos, cheio de ventosas”. Clarice interpreta essa imagem como “pavor de viver”. Um polvo cheio de ventosas procurando uma superfície firme para se agarrar pode, realmente, sugerir esse medo.

Maria, outra leitora, descrita como mulher de voz “estranhíssima”, telefona para Clarice para dizer que está triste porque ela teria dito que não escreveria mais romances. A escritora tranquilizou-a, respondeu que talvez

⁴ Clarice refere-se ao incêndio que ocorreu em seu apartamento.

ainda escreveria mais dois ou três, mas que era preciso “saber parar”. E ofereceu à leitora alguns livros autografados, que foram retribuídos por Maria com rosas vermelhas e o bilhete: “Obrigada, Clarice Lispector. No momento só preciso que você me sobreviva. Obrigada também pela minha convicção quanto ao seu amor por rosas. Agradeço-lhe ainda a certeza que me vem dando de que existo” (1999, p. 88).

Há nessa afirmação uma possível crise de identidade, uma leitora que chega a duvidar da própria existência. Alguém aparentemente perdido em relação ao seu próprio eu. Noto nas crônicas a formação de um espelho, em que tanto as leitoras quanto a autora projetam suas imagens e tentam reconstituir suas identidades fragmentadas.

Em outra crônica, “Frase misteriosa, sonho estranho”, a escritora/narradora confessa ser acometida frequentemente por pensamentos retardados, frases que de repente lhe surgem à mente e que ela não consegue ligar à fonte. Estava inquieta com uma dessas frases surgidas, aparentemente, do nada: “Eu queria te dar o pão para tua fome, mas tu querias o ouro. No entanto tua fome é grande como tua alma que apequenaste a altura do outro”.

Intrigada, Clarice conclui que a frase misteriosa só pode ter relação com o sonho relatado em uma carta, dias antes, por uma leitora chamada Azalea. No sonho, várias pessoas revolviam a terra em um imenso jardim, procurando ouro. Entre elas estava Clarice. Todas encontravam ouro, menos a escritora, que só retirava cabelos sujos, horríveis. A leitora diz que em todos os momentos se sentia aflita, “desesperada e doente, como se eu fosse a própria Clarice Lispector”.

Há uma evidente projeção nesse sonho. Acredito que as crônicas publicadas no JB possibilitaram tanto para a escritora quanto para as leitoras, enxergar os múltiplos reflexos de uma interioridade que se revela na superfície espelhada que miram. Clarice reconhece a importância desse processo de projeção e identificação mútua. “Às vezes o encontro consigo mesmo se consegue através de um encontro com esse ser” (1999, p. 201).

Xavier (1991) observa em narrativas de autoria feminina que o tom confessional chega a confundir o leitor: “narradora ou autora? ficção ou autobiografia?” (p. 12). Nas crônicas, pela característica deste gênero literá-

rio já analisado neste artigo, as dúvidas são potencializadas. Embora a autora não estivesse escrevendo um diário público, a forte carga memorialística e pessoal faz com que o leitor, especialmente as leitoras, estabeleçam uma relação de cumplicidade e de identificação com a escritora.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Depois de muito refletir sobre o material reunido em *A descoberta do mundo* (1999), não consigo deixar de ouvir Clarice Lispector dizendo “vamos falar a verdade: isso aqui não é crônica coisa nenhuma”. Imagino-a, taxativa, afirmando: “isso apenas é”. Sem a intenção de rotular textos que apenas ‘são’, acredito que ao dizer tais palavras a autora não havia percebido que estava reinventando esse gênero literário e tampouco que estaria deixando um farto material que forneceria tantas citações compartilhadas exaustivamente nas redes sociais.

Considero as crônicas indissociáveis da luta de Clarice Lispector em seus papéis de mulher e de escritora, em sua intersecção com o público e com o privado, em sua angústia para compreender a vida. Clarice buscava o êxtase de sentir a palavra fluir junto ao pensamento e ao sentimento. Ela transfere esse projeto literário para a coluna do *Jornal do Brasil*, transformando-a em uma extensão pública de sua escritura conflitiva e fragmentada, uma espécie de laboratório ficcional compartilhado abertamente com os (as) leitores/as e, também, alimentado por eles/as.

A pesquisadora canadense Claire Varin (2002) defende que só é possível ler Clarice tomando seu lugar, ligando-se a autora. “Parece-me impossível falar de um modo cerebral de seus textos, quando o que ela deseja não é a explicação, mas a receptividade e uma forma de compreensão empírica” (p. 25). Talvez a própria Clarice acreditasse nessa tese, já que afirmou que o leitor é tão intimamente ligado ao escritor, que “na verdade o leitor é o próprio escritor” (LISPECTOR, 1999, p. 76).

Observo que as crônicas, ainda que de forma não intencional, transformaram-se em um meio sob medida para o exercício da escrita fragmentada, a escrita do eu. Clarice estava livre para penetrar diretamente no âma-

go de suas personagens, por meio de um único instante, um dia como qualquer outro, uma viagem de avião ou uma conversa despreocupada entre duas amigas.

Apesar de algumas análises apontarem as crônicas como um extenso diário de sua vida pessoal e, embora eu reconheça o forte conteúdo autobiográfico, prefiro a hipótese de que o trânsito livre entre os livros e crônicas, somado ao desprendimento da autora em relação às convenções literárias transformaram a coluna no *Jornal do Brasil* em um laboratório criativo e reflexivo. É como se o leitor pudesse acompanhar não um diário, mas o pensamento da escritora, o fluxo analítico intenso e fragmentado que dava origem aos romances e contos.

Refletindo agora sobre estilo, ainda que um termo controverso e um tanto ambíguo, Clarice Lispector certamente integra o raro time de escritores/as cuja autoria é marcante, que abre um capítulo à parte na literatura, estendendo sua influência por gerações. Ao ler Clarice, não há dúvida quanto à autoria, tal a força de seu estilo. Mas, ressalto que nas crônicas ele não é soberano, rendendo-se à figura do leitor, especialmente leitora, para que a união profunda entre pensamento e linguagem, tão vital para a autora, se concretize.

A profunda interação com o/a leitor/a ocorreu, em parte, por não ser preciso erudição para acessar as crônicas publicadas no jornal e, sim, dispor de repertório emocional e psicológico. Dessa forma, as crônicas desestabilizam a relação autor = poder e conferem ao receptor uma posição privilegiada. Clarice inaugura nas crônicas um jogo transgressivo, que se completa na figura do /a leitor /a e, a partir do desejo admitido de “se confessar em público e não a um padre”, a autora reinventa a crônica.

Para abastecer a coluna semanal no *Jornal do Brasil*, a escritora experimentou uma nova relação com o ato de escrever. Em vez de uma produção solitária, com nos livros, a autora mergulhou em um processo dinâmico. Ela sentia a reação imediata dos leitores, por meio de telefonemas, cartas e comentários de amigos, o que me leva a concluir que, enquanto a crítica é uma figura importante em relação aos livros, nas crônicas esse papel cabe aos leitores, uma vez que não há intermediários entre a autora e o público.

Compelida a transpor o isolamento inerente à produção bibliográfica na condição de cronista, a proximidade com os leitores leva a escritora a ampliar o olhar. Muitas personagens retratadas nas crônicas são mulheres reais, ficcionalizadas pela autora: amigas, empregadas domésticas, desconhecidas que cruzavam com a autora, seja na rua ou em seu círculo íntimo.

As crônicas têm um ar de conversa e, em alguns casos, de conversa íntima, características favorecidas pela combinação entre o gênero crônica e o meio jornal. Pulsa nesses fragmentos uma intensidade arrebatadora. As citações nas redes sociais, em grande parte extraídas dessas crônicas, se constituem de frases atordoantes, que revelam o olhar agudo da autora para a vida e sua busca em dizer o indizível. “É que sinto falta de um silêncio. Eu era silenciosa. E agora me comunico, mesmo sem falar”.

O sentido, disse Clarice, não importa. “O sentido sou eu”, afirmou em uma de suas crônicas. O meio, acrescento, talvez não importe também. Jornal, livro ou algum dispositivo eletrônico, o substrato da palavra pulsa vivo e a mitologia clariceana segue ganhando novas formas.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOBO, Luzia. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- QUEIROZ, Vera. Clarice e o feminino. In QUEIROZ, Vera (org.). *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 104, janeiro-março, 1991, p. 05-08.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo* – ensaio sobre Clarice Lispector. Trad. Lucia Peixoto Cheren. São Paulo: Limiar, 2002.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In RAMALHO, Christina (Org). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 15-21.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: *Tudo no feminino: a mulher a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 9-16. X.

O TEMPO-PARA-A-MORTE EM OBRAS FINAIS DE CLARICE LISPECTOR

Edson Ribeiro da Silva

INTRODUÇÃO

A produção final de Clarice Lispector mostra o cuidado em deixar pronto o seu romance testamentário, *A hora da estrela*, em providenciar a edição póstuma de sua autoficção *Um sopro de vida*, em acabar dois contos, “Um dia a menos” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. Os volumes dedicados a obras mais extensas viram, no caso do romance, a publicação ainda em vida da autora, a autoficção, meses depois de sua morte. Os contos foram agrupados na antologia *A bela e a fera*, em 1979, agora já sem o seu rígido controle sobre a unidade e a experimentalidade de seus escritos. O volume saiu com um conjunto de seis contos da juventude da autora, nunca publicados em livro, e os dois de 1977, ano de sua morte. Essa publicação recorrente de textos publicados em jornais, tantas vezes sob pseudônimo, talvez não agradasse a uma escritora que insistia na possibilidade de não repetir procedimentos estéticos, sobretudo quanto ao modo de representação do tempo e ao modo de imprecisar os limites entre a escrita-de-si e a ficcionalização de si.

A “romancista do tempo”, como a definiu Olga de Sá (1993), assume para si aquela função do narrador literário como aporética, conforme a definiu Paul Ricoeur (1994): representar o tempo sabendo de antemão que ele não pode ser representado nem compreendido. Se fosse possível compreender o tempo, talvez não houvesse a narrativa literária como ela é conhecida. Nas obras maiores, Clarice passou da representação da consciência para depois assumir um tempo mítico atrelado ao aprendizado das personagens, para em seguida adotar a coincidência de tempos entre a narração e narrativa, o que trouxe a escrita-de-si e a indefinição de gêneros. No conto, ela passa de uma visão mais memorialística, com a narração mais distancia-

da da narrativa, para chegar ao âmbito da discussão sobre o sentido da existência, em obras mais filosóficas e extensas, até chegar a uma proximidade com o ensaio e a crônica, em contos que desafiam classificações; suas últimas incursões são de quem debocha dessas classificações e faz de contos de temática erótica uma maneira de mostrar que ainda escapulia de quem a tentasse categorizar.

Portanto, a publicação de *A bela e a fera* representou lançar aquilo que se pode chamar apenas de “coletânea”, ajuntado de textos esparsos ou ainda inéditos. Eles mostram uma Clarice desigual: a jovem que ainda titubeia ao transformar um elemento memorialístico em desabafo, em “Obsessão”, fazendo de um amor fracassado assunto para um texto prolixo, ou os dois contos finais que são verdadeiros contrapontos aos livros que ela vinha elaborando. A personagem sem possibilidade de epifania e que faz da passagem do dia um tempo-para-a-morte que não pode mais construir sentido para a vida lembra a voz que se assume como “Autor”, em *Um sopro de vida*, mas que também, como Macabea, é capim, alguém cuja não existência não faria a menor diferença; o encontro de uma senhora rica que anda pelas ruas de Copacabana com um pedinte lembra a oposição em *A hora da estrela* entre o escritor intimista e sua personagem sem vida interior.

A representação do tempo é outro elemento que opõe a autora iniciante à madura. A romancista do tempo ainda aparece, nesses contos imaturos, como uma narradora preocupada com a retórica da narrativa realista brasileira, fazendo tentativas de introspecção através do uso de aspás e seguindo uma linearidade aristotélica. Os dois contos finais mostram uma temporalidade ambígua: a sucessão linear do tempo, marcado insistentemente, em “Um dia a menos”, é aquele do tempo que passa, da autora que enxerga sua rotina como o tempo-para-a-morte, no sentido de Heidegger, mas já sem nenhum projeto para um momento futuro; a narrativa epifânica, em que tudo ocorre em um “agora” cheio de desdobramentos para uma possibilidade de vida futura, algo típico do conto de atmosfera e que a autora aprendera sobretudo com Katherine Mansfield, aparece em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, dessa vez marcada pela preocupação com o figurativo.

O tempo-para-a-morte era, para a Clarice Lispector doente de 1977, uma necessidade de correr para que obras sabidamente finais pudessem conter sentidos capazes de agrupar procedimentos estéticos e a reflexão da autora sobre as possibilidades da literatura como projeto existenciário, ou seja, daquilo que justificasse a existência. O modo como a Clarice romancista trata disso em *Um sopro de vida* e em *A hora da estrela* constitui seu pensamento abrangente a respeito dessa problemática. O conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” confirma esses livros. No entanto, “Um dia a menos” permanece como uma ironia clariceana. Ironia porque ele se choca com alguns dos principais contos dela em que as protagonistas são mulheres. Sobretudo um desabafo, como as palavras do “Autor”, em *Um sopro de vida* e do narrador-fictício de *A hora da estrela*, que sabe que sua escrita é incapaz de alterar a realidade. O projeto existenciário de Clarice Lispector, no sentido de Heidegger, é a escritura, a produção de obra literária; ele ainda exhibe a distensão da alma, conforme Santo Agostinho a definia, a atenção para o tempo futuro; mas não se pode depreender dessas obras um sentido para a existência que justificasse uma permanência após a morte. O conto “Um dia a menos” faz enxergar a proximidade com a morte como fim irremediável. O modo aristotélico de mostrar o tempo como algo que passa, mas que não constitui sentido, para a personagem, opõe esta à escritora, que dispõe da escrita como projeto existenciário.

A DISTENSÃO DA ALMA E O TEMPO-PARA-A-MORTE NA FILOSOFIA

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (1994) focaliza o tempo a partir da *distentio animi*, conceito que Santo Agostinho elaborou no conhecido livro XI de *As confissões*. Ricoeur adverte, desde o início, que a teoria agostiniana é inconclusiva, assim como seria a de seu próprio livro: “Será uma tese permanente deste livro que a especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusiva, à qual só replica a atividade narrativa. Não que esta resolva, por substituição, as aporias. Se as resolve, é num sentido poético e não teórico do termo” (RICOEUR, 1994, p. 21). Resolver em sentido poético é,

na verdade, elaborar modos de representar o tempo numa narrativa. Algo que Ricoeur aproxima da intriga da narrativa, ou seja, do ato de contar em que um evento segue a outro: “A tessitura da intriga, diremos adiante, responde à aporia especulativa por um fazer poético capaz certamente de esclarecer (esse será o sentido principal da *catharsis* aristotélica) a aporia, mas não de resolvê-la teoricamente” (RICOEUR, 1994, p. 21). Ou seja, narrar possui uma função mais catártica para aquele que narra que conclusiva a respeito da natureza do tempo.

A distensão da alma é a expressão que resume o impasse colocado por Santo Agostinho ao se confessar incapaz de responder à questão: “Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei” (SANTO AGOSTINHO, 1997, p. 206). A ideia parece ingênua, sobretudo porque o filósofo parte do senso-comum para mostrar o que nele existe de aporético: “No entanto, posso dizer com segurança que não existiria um tempo passado, se nada passasse; e não existiria um tempo futuro, se nada devesse vir; e não haveria o tempo presente se nada existisse” (SANTO AGOSTINHO, 1997, p. 206), e as noções de ter passado ou ainda não existir encontram seu ponto de encontro naquilo que, como presente, representa o conjunto das coisas existentes: “De que modo existem esses dois tempos — passado e futuro, — uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe? E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não se tornasse passado, não seria mais tempo, mas eternidade” (SANTO AGOSTINHO, 1997, p. 206). O desenvolvimento da ideia vai encontrar seu ponto de equilíbrio quando esse presente impessoal for atrelado à alma e sua relação com a realidade, através do estado no qual a mesma se reconhece no tempo. Tomar consciência daquilo que se é ocorre no presente, mas o que ocupa essa alma, como conhecimento de si, é sua memória, seu passado. Por outro lado, todo presente é construído de projeções do instante posterior, ou seja, futuro. Essas projeções são prevenções ou até mesmo intenções, projetos, de modo que o olhar para o agora perde importância.

Mas como é que diminui e se consome o futuro que ainda não existe? Ou ainda: como é que cresce o passado, que já não existe, a não ser pela existência dos três momentos no espírito que os realiza: ex-

pectativa, atenção e lembrança? Desse modo, aquilo que a alma espera torna-se lembrança depois de ser objeto da atenção. Quem se atreve a negar que o futuro ainda não existe? No entanto, já existe no espírito a expectativa do futuro. Quem pode negar que o passado não mais existe? Contudo, existe ainda no espírito a lembrança do passado. E quem nega que o presente carece de extensão, uma vez que passa em um instante? No entanto, perdura a atenção, diante da qual continua a retirar-se o que era presente. Portanto, não é o tempo futuro que é longo, pois não existe, mas o longo futuro é a longa espera do futuro. Também não é longo o tempo passado inexistente, mas o longo passado é a longa recordação do passado. (SANTO AGOSTINHO, 1997, p. 214-215)

Existem os três momentos do espírito, incessantes, que não dependem de escolha: expectativa, atenção e lembrança. Ricoeur não os considera uma solução dentro da aporia agostiniana; antes, elas intensificam essa natureza:

Não se deve acreditar que esse recurso à impressão termine a investigação. A noção de *distentio animi* não recebeu o que merece enquanto não se contrastou a passividade da impressão com a atividade de um espírito estendido em direções opostas entre a espera, a memória e a atenção. *Só um espírito assim diversamente estendido pode ser distendido.* (RICOEUR, 1994, p. 37-38, *grifos do autor*)

Expectativa, atenção e lembrança, ou espera, memória ou atenção, conforme os termos sejam traduzidos, tudo isso representa um conjunto de ações dessa alma ou espírito que ocorrem de modo ininterrupto. No entanto, Ricoeur enfatiza a necessidade de que exista a memória, a constatação de que há uma linha que cresce como passado, como extensão, para que exista um conjunto significativo de expectativas em relação ao futuro, como distensão. A extensão refere-se a um tempo já escoado da existência e que aumenta; a distensão, a um tempo ainda não experimentado, e que diminui, pois existe a certeza da finitude.

A atenção de Ricoeur retoma as noções de tempo desde os primórdios da filosofia grega, até chegar a Martin Heidegger. Interessa ao presente estudo a noção de tempo como sequência, proposta por Aristóteles, na *Física*, e a de tempo-para-a-morte, que Heidegger introduz, em *Ser e tempo*,

como aquele intervalo entre o presente e o final da existência no qual se deve constituir o sentido dela. Aristóteles atrelava o tempo ao reconhecimento do movimento, embora não os identificasse. A existência do tempo torna possível que se reconheça o movimento, pois este ocupa um intervalo daquele. O tempo aristotélico é uma sequência de instantes que podem ser colocados em uma sequência de antes e depois, em que cada evento pode ser localizado. Aristóteles vê essa sequência de agoras como sendo sem intervalos. A possibilidade de se enxergar o tempo como número é da razão humana, mas não essencialmente da natureza daquele. Da mesma forma, Aristóteles vê o tempo como decomponível infinitamente em números cada vez menores, mesmo o concebendo como sem intervalos entre cada agora. Trata-se, novamente, de um pensamento aporético, que enxerga o mesmo tempo ora como ser ontológico, ora como objeto submetido aos meios de compreensão humana. Aristóteles nega que o tempo seja o movimento dos astros. A ideia de que o movimento dos astros ou os ciclos da natureza fossem o tempo já tinha dado origem a concepções daquele como um ciclo de eventos que se repetem. Aristóteles acreditava nessa linha que aumentava, modelo que Santo Agostinho adota, com as devidas ressalvas quanto à eternidade de Deus como ausência de temporalidade.

Esse tempo como sequência de antes e depois viria a ser contestado de inúmeras maneiras. Em *A evolução criadora*, Henri Bergson (2010) critica o que chama de “ilusão cinematográfica da realidade”, a possibilidade de se enxergar o tempo como sequência de instantes demarcados. O tempo efetivo, para Bergson, é a duração. A consciência pode acreditar que compreende o tempo porque enxerga o movimento, mas ela está enganada. A duração pode ser percebida pela intuição, como impulso criador que leva os espíritos a tenderem à separação da matéria e ao retorno a uma espiritualidade original. Bergson descreveu modos de a consciência apreender o que acredita ser o tempo. Os estados de ânimo, a quantidade de movimento apreendida, tudo faz com que se sintam mudanças no modo de se apreender o tempo. A tudo isso a teoria passou a chamar de tempo da consciência ou tempo bergsoniano, como se o filósofo, de fato, tivesse acreditado na possibilidade de uma apreensão consciente do tempo.

A literatura aprendeu a contrapor uma representação cronológica do tempo, como sequência de antes e depois entremeadas pelo agora, que geralmente é o capítulo, a cena principiada por um sumário e que, ao findar, estabelece um intervalo antes de novo agora, a uma representação do tempo como modo pelo qual a consciência apreende o agora ou até mesmo uma duração mais extensa. Assim, um realismo com referência em Georg Lukács é atrelado, via de regra, ao modo aristotélico do tempo decomponível em antes e depois, enquanto as tendências agrupadas no fluxo da consciência costumam ser atreladas a um modo não linear ou não cronológico de representação. Uma das razões pelas quais o uso do agora, como tempo da narração, ou como concomitância entre narração e narrativa, seja atrelado a práticas narrativas de aprofundamento da consciência. Evidentemente, é uma ideia limitadora. Esses jogos com o tempo constituem, tal como a configuração das vozes que narram, o principal elemento que configura as narrativas literárias modernas como arte.

Interessa aqui observar também a visão existencialista do tempo, conforme Martin Heidegger a deriva da fenomenologia, pois ela pode ser constatada como elemento primordial em obras fundamentais da literatura. Não se trata de enxergar o tempo como condição existencial para todo ser. Isso é algo inquestionável a partir do momento em que Heidegger enxerga o ser como não sendo um predical real, mas apenas a posição assumida pelo ente em certo momento do tempo. Heidegger assume a tese de Kant sobre o ser, mas abandonando a noção de haveria seres-em-si ou essências que a razão não conseguiria perceber. Afinal, a percepção dos seres como fenômenos significa que eles são percebidos no tempo. Os seres são posições assumidas, o que implica a mudança e, evidentemente, aquela noção tanto de movimento quanto de devir ou duração, cara a filósofos como Aristóteles e Bergson.

O que faz de Heidegger um caso específico é sua ideia de que existem seres autênticos e inautênticos: os primeiros constituiriam um sentido para suas existências; os segundos, não. Em *Ser e tempo*, Heidegger especifica o que seja esse sentido que pode justificar uma existência:

Sentido significa a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é. O projetar abre possibilidades, isso é, o que possibilita. (...) O ente só “tem” sentido porque, previamente em seu ser, ele se faz compreensível no projeto ontológico, isto é, a partir da perspectiva de ser. É o projeto primordial de compreender ser que “dá” sentido. (HEIDEGGER, 2012, p. 408-409)

O filósofo está sendo otimista, ao olhar para a existência no tempo como algo que não se basta, mas que, também, não está fadado ao fracasso. A sua noção de sentido faz com que se traga de volta o que já se havia visto na possibilidade de o espírito apreender o tempo em Santo Agostinho: existe uma expectativa em relação à distensão, ou seja, o futuro que ainda sobra. Mas em Heidegger a morte significa o fim. Ele fala acerca de um “projeto primordial” que daria sentido ao ser, fala em “projetar” como condição para que se constitua um sentido. Em vez de uma atenção para o agora, a preocupação do ser deve ser direcionada ao futuro. É nele que as possibilidades se abrem. Um futuro que acaba na morte. Heidegger é especialmente crítico ao tratar da atenção para o presente, aquilo que define como “cuidado” e que tem como apelo limitador a cotidianidade. Afinal, a atenção para o que é comum produz a impossibilidade de se constituir como ser autêntico:

Na utilização dos meios de transporte público, no emprego dos meios de comunicação e notícias (jornal), cada um é como o outro. Este conviver dissolve inteiramente a própria presença no modo de ser dos “outros”, e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão. (HEIDEGGER, 2012, p. 184)

O modo de ser dos “outros” faz com que o ser caia na impessoalidade:

Assim nos divertimos e entretemos como *impessoalmente se faz*; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como *impessoalmente se vê e julga*; também nos retiramos das “grandes multidões” como *impessoalmente se retira*; achamos “revoltante” o que *impessoalmente se considera revoltante*. O impessoal, que não é nada determinado, mas que todos são, embora não como soma, prescreve o modo de ser da cotidianidade. (HEIDEGGER, 2012, p. 184)

O modo de ser impessoal significa ter sido inautêntico e não ter constituído um sentido para a própria existência. Heidegger também chama de “nivelamento” essa inserção no ser dos outros. O ser nivelado está, na verdade, apagado. O cuidado com o presente, com a cotidianidade, desvia o ser de projetar-se como um ser futuro, o que é agravado pelo ser-para-a-morte, aquele intervalo que poderia também ser chamado de “distensão”, quando se pensa no futuro conforme Santo Agostinho o via, mas que é tensão em Heidegger, pois é luta contra o tempo. “É no anteceder-se-a-si-mesma, enquanto ser para o poder-ser mais próprio, que subsiste a condição ontológico-existencial de possibilidade de *ser livre para* as possibilidades propriamente existenciárias” (HEIDEGGER, 2012, p. 260), afirmação que é otimista porque enxerga possibilidades existenciárias dentro de um tempo que tem como término inevitável a morte. Heidegger vê a possibilidade de conhecimento nesse olhar para o além do presente: “No compreender de mundo, o ser-em também é sempre compreendido. Compreender de existência como tal é sempre compreender mundo. Enquanto presença fática, o seu poder-ser já sempre se transfere para uma possibilidade de compreender” (HEIDEGGER, 2012, p. 206-207). Em Santo Agostinho, o conhecimento de si era, sobretudo, o olhar para a memória, para o passado estendido. Em Heidegger, olhar o presente não é compreender-se. O filósofo alemão sabia dessa limitação. Mesmo assim, faz do projeto existenciário de ser alguém no futuro algo que ultrapassasse o ser que se é, como posição em um momento dado. Como afirma Heidegger (2012, p. 405): “Sem dúvida, ao dizer-eu, a presença refere-se ao ente que ela mesma sempre é. A autointerpretação cotidiana, porém, tem a tendência de se compreender a partir do ‘mundo’ das ocupações.” Novamente, a ideia de que um ser sempre é, choca-se com a noção kantiana do ser como posição. A questão fulcral está aqui na possibilidade de escolha do que se quer ser em um momento futuro, liberdade que é vista como indispensável. A liberdade, no filósofo existencialista, assume um ar de provocação por ter como limite a morte. Afinal, o desejo de transcendência não aparece como superação da cotidianidade ou do presente. As atitudes de grandes artistas diante da morte parecem motivar menos o pensamento de Heidegger: seu projeto existenciário é a consti-

tuição de modos de não ceder ao nivelamento, à impessoalidade, como regra axiológica.

O ser-para-a-morte acaba por ser negado, enquanto preocupação com a cotidianidade. O olhar para a morte acaba por tornar-se a atenção para a morte do outro, nunca para a própria. E esse modo mundano de encarar a finitude também nivela: “É desta maneira que o impessoal busca *continuamente tranquilizar a respeito da morte*. No fundo, essa tranquilidade vale não apenas para o ‘moribundo’, mas, sobretudo, para aqueles que consolam” (HEIDEGGER, 2012, p. 36, *grifos do autor*), pois esse olhar exterior para a finitude significa não enxergar a distensão, e não formular um projeto existencial. Trata-se de um adiamento do tempo-para-a-morte, “Entretanto, o momento primordial da cura, o ‘preceder-a-si-mesma’, significa que a pre-sença existe, cada vez, em função de si mesma. ‘Enquanto ela é’ e até o seu fim, a pre-sença se relaciona com o seu poder-ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 15), afirmação que faz pensar que essa liberdade de constituir-se como projeto de ser pode ser também um modo de suportar a angústia, sentimento que o filósofo considera constitutivo da natureza do ser. Ele não se angustia por medo de algo. A angústia é um sentimento que percorre a existência e adverte o ser de que é preciso constituir um sentido. Evidentemente, esse sentido pode parecer, ao leitor de Heidegger, também uma estratégia existencial para que se suporte a angústia. Mas a visão otimista do filósofo ainda tenta dar um alento: “A falta de esperança, por exemplo, não retira a pre-sença de suas possibilidades, sendo apenas um modo próprio de *ser para* essas possibilidades” (HEIDEGGER, 2012, p. 15, *grifos do autor*). Aqui, a ideia de que a existência, como presença, permanece como um substrato para a possibilidade de retorno da esperança serve como um modo de insistir-se no projeto, quando se está no limiar do nada. “Do mesmo modo, ser e estar voltado *para* tudo ‘sem qualquer ilusão’ também conserva, em si, o ‘preceder-se-a-si-mesmo’” (HEIDEGGER, 2012, p. 15-16), afirmação após a qual ele fala acerca de uma incompletude que sempre acompanharia o ser como algo pendente, parte do processo de cura, da instauração daquele sentido que é libertação da cotidianidade e do nivelamento. “Há na presença uma ‘não-totalidade’ contínua e ineliminável, que encontra seu fim com a morte” (HEIDEGGER, 2012, p. 23), um vazio que,

na verdade, ainda pode ser visto como angústia. O otimismo de Heidegger com essa incompletude parece lutar contra os ideais dos grandes artistas, de estarem constituídos quando elaboram aquela obra que sabem ser a sua escrita terminal. Essa mesma sensação pode estar na atitude de desesperança de uma personagem que não espera por esse último momento, mas o constrói a partir de cada agora de um dia, em que ver um instante a menos significa ter desistido dessa incompletude como esperança e ter feito dela uma angústia insuperável.

O TEMPO DO “DEPOIS” EM “UM DIA A MENOS”

Um dia a menos é expressão que remete, mesmo que intuitivamente, à distensão da alma agostiniana. É expressão pertencente ao senso-comum, juntamente com várias outras, que se referem à passagem do tempo e à aproximação da morte. Mais que um dia que se ganha, cada um que transcorre é um a menos.

O tempo-para-a-morte rondava a Clarice Lispector doente do ano de 1977, em que veio a falecer. Era preciso acabar *A hora da estrela*, verdadeiro projeto existenciário, em que se desvela uma nova possibilidade para a escritora considerada introspectiva, intimista, hermética, desvinculada da representação do real como cópia realista da sociedade brasileira. A nova possibilidade, na verdade, revelava não uma limitação, mas uma escolha. A opção da escritora representava um poder-ser existenciário que poderia até ser visto como negação da estética assumida durante décadas, não fosse tal romance uma obra desenvolvida *em abismo*, como metaficção que discute suas próprias possibilidades e limitações.

A atitude de Clarice destoa das palavras de sua aparentada esteticamente Katherine Mansfield. A autora neozelandesa sabia que iria morrer e seu diário constituiu um depósito de suas reflexões de natureza estética. No ano anterior à sua morte, Mansfield registrou ali seu descontentamento com sua escrita:

Janeiro 17. Tchekhov cometeu um erro ao pensar que, se tivesse tido mais tempo, teria escrito com plenitude, teria descrito a chuva, a par-

teira e o doutor tomando chá. A verdade é que só se pode colocar *um tanto* numa história; comete-se sempre um sacrifício. É preciso deixar de fora o que se conhece e se deseja usar. Por quê? Não tenho a menor ideia, mas é assim. Sempre uma espécie de corrida para se conseguir introduzir o máximo possível antes que *desapareça*. Mas o tempo realmente não conta. Porém, espere. Não compreendo nem mesmo agora. Sou perseguida pelo tempo. A única vez em que me senti à vontade foi quando escrevi *The Daughters of the Late Colonel*. Mas, no final, estava tão terrivelmente infeliz que escrevi o mais rápido possível por medo de morrer antes de poder enviar a história. Gostaria de experimentar esta sensação, trabalhar *realmente à vontade*. Só assim pode ser feito. (MANSFIELD, 2020, s/p, *grifos do autor*)

Ao comentar a opinião de Tchekhov acerca do tempo disponível para se escrever, Mansfield considera a limitação do talento como a verdadeira culpada por não se atingirem os resultados ambicionados. O tempo não contaria. No entanto, ela lamenta o fato de ter que escrever correndo e o medo de morrer, pois costumava deixar seus originais destinados à publicação organizados, mesmo para publicação póstuma. A impossibilidade mansfieldiana a coloca em uma situação para a qual ela não se consideraria livre para poder-ser.

Clarice projetava *A hora da estrela* no sentido oposto ao de Mansfield. A possibilidade de poder-ser uma escritora diferente do que sempre tinha sido serviria para mostrar que ela tinha, de fato, talento para tal. Precisava correr contra o tempo. O romance não poderia ser uma narrativa realista como imitação do outro. É um projeto que visava a discutir a função do escritor na sociedade. E a visão de Clarice é desencantada:

(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.) (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. (LISPECTOR, 1998, p. 21)

Antecedentes meu do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. (...) Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média

com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (LISPECTOR, 1998, p. 18-19)

Não é sua opção estética ou uma limitação do talento que podem representar um fracasso como escritora. A sociedade determina esse fracasso para todo escritor. Estranha oposição a de quem precisa evidenciar um talento que, sem essa obra ou um conto como “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, poderia ter parecido uma limitação. Por isso, ela precisa mostrar que a mudança é um poder-ser livre:

Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Ela mostra que sabe desenhar, condição irônica numa tradição literária em que o realismo possui a aceitação hegemônica da pintura figurativa, quase como se a abstração não valesse por si. Clarice Lispector faz do narrador-personagem de *A hora da estrela* uma figura especular. Ele possui, em comum com a escritora, traços biográficos e hábitos que o leitor das crônicas da autora sabe serem dela. A condição de ser homem também é irônica, porque a mulher é vista como introspectiva, abstrata, incapaz da atenção para a cópia que notabiliza a figura do escritor realista na tradição brasileira:

Bem, é verdade que eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que quero frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. (...) Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimar piegas. (LISPECTOR, 1998, p. 13-14)

Ao enunciar que mulher lacrimeja piegas e não pode escrever romances com a objetividade realista, o narrador aproxima a sua protagonista da própria escritora que, como ele, escritor, não faz falta a ninguém. O direito ao grito permanece no mesmo nível que a escolha da autora por exhibir, na obra final, o figurativo: atitude pessoal de artista que faz opções estéticas, que fez da arte um projeto existencial e, como projeção de possibilidades, existenciário. A natureza da arte é de grito que não altera o real. A dureza dessa reflexão aparece em *Um sopro de vida*, obra autoficcional em que a autora, assumindo a voz de um “Autor” encenado, discute com sua personagem Ângela Pralini as possibilidades da literatura como representação do próprio autor e do real. Ali, esse Autor também enxerga a escrita como projeto existenciário, que pode fazer sentido para quem projetou a obra, mas não para quem a recebe:

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

O autor, como artista, salva a sua própria vida através do projeto existenciário de escrever, é através dele que constitui para sua existência um sentido, que não precisa da anuência dos outros. As coisas são como elas são e tantas delas podem viver a existência da inautenticidade, do nivelamento que é, para Heidegger, ser ninguém. A vantagem da literatura estaria nessa possibilidade de salvação para o autor. Por isso, Macabea morre. Assim como a personagem de “Um dia a menos” termina o conto em um ato de suicídio. O final do dia pode representar, também, que aquele dia a menos é finalização da distensão da alma e do tempo-para-a-morte, mesmo para uma mulher sem consciência de si.

Isso, pensou Margarida das Flores no Jardim, dormir um bom soninho e acordar rosada. Foi ao quarto de sua mãe, abriu uma gaveta do lado esquerdo da grande cama de casal - e realmente encontrou três vidros cheios de bolinhas. Ia tomar duas pílulas para amanhecer ro-

sada. Não tinha nenhuma má intenção. Foi buscar a jarra e um copo. Abriu um dos vidros: tirou duas das pequenas pílulas. Tinha gosto de mofó e açúcar. Não notava em si a menor má intenção. Mas ninguém no mundo saberá. E agora para sempre não se saberá julgar se foi por desequilíbrio ou enfim por um grande equilíbrio: copo após copo engoliu todas as pílulas dos três grandes vidros. Mas no segundo vidro pensou pela primeira vez na vida: “Eu”. E não era um simples ensaio: era na verdade uma estréia. Toda ela enfim estreava. E antes mesmo que terminassem, já sentia uma coisa nas pernas, tão boa quanto nunca antes sentira. Ela nem sabia que era domingo. Não teve força para ir para o seu próprio quarto: deixou-se cair de través na cama onde a tinham gerado. Era um dia a menos. Vagamente pensou: se pelo menos Augusta tivesse deixado pronta uma torta de framboesa. (LISPECTOR, 1993, p. 119)

Um dia a menos pode parecer uma vitória. Mas a personagem está confusa. Tal como Macabea, ela é capim. Nome e sobrenome funcionam como ironia. O projeto dessa mulher, como nivelamento, falhou: sua solidão é de quem não tem com quem conviver. Sem marido ou filhos ou uma rotina de afazeres, a ela cabe uma duração sem vida interior ou algo que a caracterize como ser autêntico. Sozinha, em um domingo em que a empregada estava em férias, essa moça antes de morrer recebe, por engano, um telefonema de uma cartomante: como aquela que previra um destino brilhante para Macabea, é a última pessoa a falar com Margarida. Da mesma forma, a frase que encerra o conto, acima, remete à que encerra *A hora da estrela*: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, 1998, p. 87). A empregada que não deixara a torta de framboesa impossibilitou uma esperança, a atenção agostiniana para o tempo futuro, ajudou a falir qualquer projeto existenciário de Margarida e manteve a angústia. Para ela, morrer foi como para Macabea: ação inconsciente, pois não havia ainda um eu. Engolir cada comprimido é similar a engolir-se cada dia de vida. Cada comprimido a menos representa uma proximidade maior com a morte e um desafio vencido. É um depois. E Margarida ainda sente neles um gosto de açúcar. Como Clarice ou Mansfield lamentando a falta de tempo para escrever.

Margarida não dispõe, como os escritores, de um modo de deixar escrita uma obra que sobreviva a ela, que viva nos mortos, como diz o Autor em *Um sopro de vida*. Assim, a sua aproximação da morte torna-se uma sensação, como a de torpor, mas que ninguém nunca saberá. Ao contrário de autoras de diário, de escritas-de-si literárias ou de romances de autoficção especular, ela não registra seu tempo-para-a-morte como a persistência no projeto existenciário de escrever, mas só pode ficar reduzida à falta de algum. Até mesmo a vontade de torta de framboesas não se realizaria, como projeto, a não pela ação da empregada. Por isso, a certeza da morte é enunciada, no início do conto, por uma voz em primeira pessoa, uma intrusão da autora-narradora: “Eu desconfio que a morte vem. Morte?” (LISPECTOR, 1993, p. 85). Uma voz que fala de si e que mostra a sua preocupação com a natureza da morte: “Assim devaneio calma, quieta. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição?” (LISPECTOR, 1993, p. 85), que não se configura como projeto na personagem. Essa intrusão, como comentário, é a voz da autora assumindo a narração.

Chama a atenção o modo como esse tempo-para-a-morte é registrado. O texto é percorrido, insistentemente, pela palavra “depois”, que inicia parágrafos, períodos, às vezes aparecendo isolada e repetida:

Aliás, por mero acaso, não era muitas coisas. E por mero acaso havia nascido.

E depois?

Depois.

Depois.

Pois então.

Assim mesmo.

Não é? (LISPECTOR, 1993, p. 96)

Depois.

Depois. Depois eram quatro horas.

Depois cinco.

Seis.

Sete: hora do jantar! (LISPECTOR, 1993, p. 94)

Afinal, depois é sempre aquele instante após o agora, conforma dizia Aristóteles na sua aporia de enxergar o antes e o depois como fazendo com que se quantificasse a duração. O mesmo depois que é, para Santo Agosti-

nho, o presente do futuro ou a concretização daquilo que, no presente do presente, é apenas atenção. Faz lembrar as badaladas do *Big Bang*, em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, lembrando que o dia vai passando e a senhora protagonista tem cada vez menos tempo para dar sua festa. A ideia de um tempo que passa, que é devir, representa, no conto de Clarice, um olhar para aquele tempo cronológico que caracteriza a narrativa tradicional: se cada capítulo é um novo evento ou cada canto um ato heroico, aqui, cada depois é um instante transcorrido, da qual a personagem se liberta em direção a uma liberdade possível, a morte. Uma representação cronológica de um dia, em que, tantas vezes, o silêncio após o “depois” representa a falta de sentido. Mas também indica a constituição da narrativa como texto que narra, que é feito de mudanças no estado das coisas, as quais precisam ser representadas, apesar de a cotidianidade ser feita de dias iguais. A narradora se finge obrigada a dar um prosseguimento na narração para que a narrativa se constituía:

Nem pensava se era bonita ou feia. Ela era óbvia.

Depois.

Depois não tinha problemas de dinheiro.

(LISPECTOR, 1993, p. 86-87)

No trecho, vê-se a identificação com a falta de cuidado de si de Macabea. A diferença está em não ocupar o tempo com a cotidianidade do trabalho. Em meio a tantos depois vazios, poderia haver um cuidado de si. Apenas antes da morte a personagem percebe a possibilidade de um “Eu”, modo de vida autêntico talvez, que a retirasse da cotidianidade de dias feitos de depois que se querem superados. O tempo como contagem numérica dessa passagem, como o definia Aristóteles, faz desses depois números a menos, já diminuídos da conta. Aqui, Margarida, como Macabea também sem vida interior ou alma, pode desistir desse “Eu” ou de qualquer projeto: sua morte não representa nenhuma perda. Não fica, depois de chegada a morte, uma escrita que sobreviva, que a inscreva em um depois coletivo. Ela não trabalha por não poder escrever. Se não escreve, é improvável que tome consciência de si: “Além do que não tinha letra bonita e achava que sem ter letra bonita não aceitavam candidatos” (LISPECTOR, 1993, p. 90). A dife-

rença entre a escritora que sabia que iria morrer e sua personagem que morre é essa possibilidade de escrever para salvar a própria vida, mesmo como permanência após a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ano final de Clarice Lispector exhibe, através de sua escritura, a preocupação com o tempo-para-a-morte. A distensão da alma ainda aparece como preocupação com o futuro. Por isso, Clarice escreve um romance para poder-ser uma escritora também vista como capaz de exibir a realidade nacional como cópia. Esse modo de mostrar que poderia ter desenvolvido uma estética diferente, se o tivesse pretendido, é preocupação com uma imagem futura de si. Cuidado de si para confirmar a Clarice de anos de carreira como alguém que tinha feito escolhas e não era limitada pelo talento. Enquanto escreve seu romance, ela produz uma escrita-de-si, como literatura, também para ser publicada, que confirma a condição especular da literatura já produzida. As personagens, como os narradores, refletem a autora. E isso pode ser um projeto, constituir a pessoa da escritora Clarice Lispector que, inconclusa, quis uma estética figurativa. No entanto, nesse ano final, tanto o romance quanto a escrita-de-si são desesperançadas: escrever não altera o real fora de si, é apenas um modo de existir, de garantir que cada agora da vida seja um tempo preenchido com algum sentido. *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* mostram ora o autor que sobrevive à personagem, ora a personagem que garante que o autor sobreviva. A garantia de sobrevida reside em deixar a produção escrita como projeto que se estende para além da morte.

A personagem Margarida, de “Um dia a menos”, mostra a existência sem a possibilidade da escrita que garanta sentido e sobrevida. E a angústia que, em vez de temer o tempo-para-a-morte, antecipa o momento dela, como impossibilidade de preenchimento do tempo e de constituição de um eu. O tempo aristotélico também é o agostiniano quando a sequência de “depois” evidencia que existe uma duração, uma temporalidade fora da consciência que enxerga a morte. A ironia desses “depois” é evidente na

escritora que havia escolhido o “agora” como tempo da narração e da narrativa nas obras anteriores. Agora, nos meses finais, o depois é a grande preocupação. Poderia ser ceder a modos mais tradicionais de narrar, mas as peripécias de Margarida são feitas de uma duração vazia e inautêntica. A ausência de um projeto existenciário não pode dar sentido à sua existência. Ter a escrita como esse projeto garante ao escritor que sabe que vai morrer uma possibilidade de constituição de sentido. Ambicionar projetos estéticos é escapar ao nivelamento.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Unesp, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback, 7ª ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. Disponível em: <<http://www.valdiraguilera.net/bu/um-sopro-de-vida>>. Acesso em: 24 set. 2020.

MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e páginas do diário. In: *Íbis: literatura & arte*. Edição 1. Disponível em: <http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_1/algumas-cartas-e-paginas-do-diario/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: PUC, 1993.

SANTO AGOSTINHO. *As confissões*. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus 1997.

REPUDIANDO E AMANDO MIL VEZES AS MESMAS
COISAS: A INSUSTENTABILIDADE DO LAÇO
AMOROSO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE
CLARICE LISPECTOR

Gilson Antunes da Silva

INTRODUÇÃO

O desejo opera metonimicamente sobre os objetos do mundo, procurando substitutos capazes de representar o traço um dia perdido na experiência mítica de satisfação, inscrito na memória inconsciente do sujeito. Deslizando sobre os objetos, o sujeito tem sua história delimitada no campo da representação e faz dela uma repetição incansável sem que haja trégua, sem que haja descanso ou repouso. E, nessa travessia em torno do furo absoluto que o sustenta, ele constrói moradas fixas e cambiantes, moldando, ainda que temporariamente, o desejo de absoluto. Isso se dá, dentre outras estratégias, através das transferências sucessivas que o sujeito vai tecendo ao longo da vida, umas de forma mais demorada e incisiva, outras de maneira mais tênue e esparsa. Segundo Lacan (2008), a transferência é um fenômeno essencial, ligado ao desejo como aspecto nodal do ser humano, que foi descoberto antes de Freud. Em *Perto do coração selvagem*, esse fenômeno aparece como elemento de ligação entre as personagens, enlaçando-as em seus afetos e moldando as suas relações cotidianas. Joana substitui, metonimicamente, o desejo pelo pai numa relação transferencial: do pai ao professor, do professor a Otávio, de Otávio ao homem-amante com quem ela se encontra clandestinamente.

Objetivo, neste texto, abordar a insustentabilidade do laço amoroso em *Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Clarice Lispector. Defendo a tese de que Joana, em sua obsessão por um objeto que tampone sua falta, desliza, metonimicamente, sobre os sujeitos com quem estabelece,

ainda que de forma fragilizada, laços amorosos, relação objetal. Essa substituição metonímica tem início na figura paterna e segue deslizando sobre as figuras substitutas dessa imago como o professor, Otávio e o sujeito que aparece na narrativa sem nome (o homem). Resulta desses frágeis laços a queda do ideal, a rasura da figura do outro enquanto objeto de amor, apontando para a fragilidade da figura masculina e deixando evidentes os traços de incompletude e de insatisfação sobre a figura de sua protagonista. Resta a Joana a afirmação de seu desejo e de sua solidão, permanecendo no trânsito da vida ao redor do coração selvagem. Teoricamente, utilizo a Psicanálise como suporte para embasar minha argumentação, sobretudo os textos de Freud e Lacan. Trata-se, portanto, de um trabalho de natureza bibliográfica, pautado na metodologia da Literatura comparada em que se entrecruzam os discursos literário e psicanalítico.

LAÇOS DE AMOR: DO NÓ À QUEDA DO IDEAL

A heroína do romance clariciano procura no pai, como toda criança, o lugar do saber, para onde direciona sua falta. “A criança fomenta, forja uma Imagem paterna de alta estatura, de forte *status*, uma bela estátua! [...] É preciso que o pai encarne uma parte dessa autoridade [...] Esse pai é suscitado enquanto poderoso” (JULIEN, 1997, p. 56). Como esse sujeito não responde a essa função, o desejo é endereçado a outros que passam a ocupar esse lugar vazio. Na narrativa em pauta, o desejo da órfã é reportado então ao professor. Aí flagramos tanto o enlaçamento transferencial quanto a quebra desse nó, quando a heroína percebe o declínio do ideal paterno fixado no semblante do mestre pela via da projeção.

A transferência, fenômeno estabelecido por Lacan (2008) como um dos quatro conceitos fundamentais da Psicanálise, é uma espécie de investimento libidinal sobre os sujeitos. Trata-se de um fenômeno que perpassa a vida cotidiana e surge disfarçado nos mais contraditórios sentimentos: ódio, amor, indiferença real ou fingida, confiança e desconfiança, angústia e prazer. Freud reconhece que quase todas as relações são atravessadas pelo fenômeno da transferência, quando afirma, num texto publicado em 1914,

denominado *Recordar, repetir e elaborar* (2010a), que o paciente atualiza o material inconsciente via transferência não só na clínica, mas nas relações cotidianas de modo geral. Além disso, toda escolha, num sentido mais abrangente, é feita sob a égide da transferência, como afirma Gueguen (1997), pois é sempre uma questão de acreditar no saber de seu legítimo representante.

Partindo desse princípio, podemos afirmar que Joana endereça-se ao professor repetidas vezes, transferindo-lhe a sua ausência de saber. Buscando uma resposta para sua hiância constitutiva, acredita encontrar nele aquilo que o pai não fora capaz de lhe ofertar, refugiando-se no desejo do mestre: “Fugiu mais uma vez para o professor, que não sabia ainda que ela era uma víbora...O professor admitia-a de novo, milagrosamente. E milagrosamente ele penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente” (LISPECTOR, 1998, p. 52).

Nesse refúgio repetitivo, Joana encontrava respostas para suas inquietações infantis, compreendendo o sentido da existência, por meio do discurso do professor, que se faz semblante do falo:

- Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é seu temor. Todo desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quer. Compreende? (PCS, p. 52)

Nessa definição da existência, o professor apresenta para Joana as razões de sua inquietude, tenta evidenciar os motivos de tanta ânsia, de tamanha sede, que a conduz sempre a outras fontes. Aqui, o mestre responde aquela outra indagação feita pela menina à professora que, por sua vez, assustada diante da questão, qual analista, reenvia-a à órfã. (“O que se consegue quando se fica feliz?” ou “Ser feliz é para se conseguir o quê?”). Nesse primeiro momento transferencial, Joana não encontra o saber buscado, uma vez que a professora não lhe oferece uma resposta plausível, mas permite que ela continue na busca.

Nessa primeira fase da narrativa, Joana tem na figura do mestre a imagem do sujeito suposto saber. Essa fórmula foi desenvolvida por Jacques Lacan no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008) e apoia-se na enunciação que define o saber como o elemento determinante da idealização do sujeito, não importando de que saber se trata ou mesmo em que campo ele se desenvolva. Para Carlos Olivé (1991), no lugar onde o sujeito reconhece um saber, ele responde por meio da idealização. Isso, que é da ordem geral, dentro do campo específico da Psicanálise define-se como efeito da transferência. A partir desse efeito, o sujeito ama o saber e procura, simultaneamente, ser amado a partir desse lugar localizado do saber. “Portanto, basta que o sujeito acredite ou suponha que outro possua esse saber, que lhe falta, para que transfira para esse Outro – a partir daí denominado com maiúscula – e o invista da condição de Ideal do ego do sujeito” (OLIVÉ, 1991, p. 153).

Investindo nessa idealização, logo Joana está apaixonada pelo mestre. Ainda nessa conversa, há cenas em que esse amor de transferência fica explícito: “Num súbito movimento, antes de se interpretar, o professor estendeu-lhe a mão por cima da mesa. Joana estremeceu de prazer, deu-lhe a sua enrubescida” (LISPECTOR, 1998, p. 55). A mão, segundo Chevalier e Gheerbandt (2006), é um emblema real, instrumento de maestria e signo de dominação. Na cena descrita, o domínio está com o mestre (“estendeu-se por cima”) e a subjugação, do lado da menina (“deu-lhe a sua enrubescida”) que, em seu estado de afeto, permite que isso aconteça, ainda que lhe envergonhe (“enrubescida”). Essa cena faz, de certo modo, uma alusão a um suposto ato sexual idealizado pela menina quando se destacam na cena os papéis ativo e passivo exercidos pelo homem e pela menina, respectivamente.

Aí a pequena já demonstra a transferência efetivada, manifestando-se como uma procura por amor. Quanto às manifestações desses fenômenos, Freud (1996), no artigo “A transferência”, afirma que elas aparecem de forma semelhante tanto na menina como no menino e se manifesta sob várias maneiras, tais como:

[...] uma apaixonada exigência de amor, ou sob formas mais moderadas; em lugar de um desejo de ser amada, um jovem pode deixar emergir um desejo, em relação a um homem, idoso, de ser recebida como filha predileta: o desejo libidinal pode estar atenuado num propósito de amizade inesperável, mas idealmente não-sensual. (FREUD, 1996, p. 443)

Essa procura por amor encenada nesse jogo transferencial é também reconhecida pela menina, ainda que não consiga externalizar de imediato: “[...] E amava aquele homem como se ela fosse uma erva frágil e o vento a dobrasse, a fustigasse”. (LISPECTOR, 1998, p. 56). Nesse fragmento, a órfã evidencia o quanto resistiu ao afeto, quando se compara a uma erva frágil, incapaz de manter-se em pé diante da impetuosidade do vento que a dobra, castigando-a. As imagens, aí presentes, também remetem ao campo do erotismo idealizado inconscientemente pela menina e aos papéis ativo e passivo. Erva e vento são elementos que nos reportam ao universo da fecundação. É o vento quem espalha o pólen sobre as ervas, fecundando-as. Além disso, o verbo fustigar, além de significar castigar, maltratar, denota também bater com vara, açoitar, remetendo ao campo da sexualidade, do desejo erótico, quando a menina goza numa posição masoquista diante da ação do vento/professor que a maltrata com a vara/falo. Na cena da transferência, o amor consiste em um fantasma recoberto por nossas idealizações, como afirma Lacan (1992) no seminário *A transferência*. Para Nasio (2007), o ser amado torna-se para o sujeito aquilo que ele forma no seu espírito para uso de seu desejo. Nesse caso, “Amamos o que criamos” (NASIO, 2007, p. 19). Além disso, no amor, trata-se ainda de “dar o que não se tem (LACAN, 1992, p. 126), de ofertar ao outro a falta, um lugar vazio. Clarice parece pensar algumas vezes de forma semelhante quando afirma: “[...] o amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor” (LISPECTOR, 1999, p. 211). Nesse caso, o professor faz-se *agalma*, enfeite, ornamento, joia preciosa, objeto parcial para o desejo de Joana, revestido de toda idealização pela menina. Da mesma forma que no *banquete* há *agalmas* em Sócrates, e isso provocou o amor de Alcebiades, em *Perto do coração selvagem* também acontece algo semelhante. Há, no professor, algum traço que fascina e paralisa a órfã Joana; há um encan-

tamento que a deixa enamorada por “acreditar” que aí se encontram rastros do objeto perdido, o objeto precioso.

Mais tarde, com a chegada da esposa do mestre, o amor de Joana começa a ser mais evidenciado ao leitor, quando a narradora traz à tona os sentimentos de ódio e de inveja da menina em relação a esta mulher (“Olhou-a fugitivamente, abaixou os olhos cheia de raiva” (LISPECTOR, 1998, p. 56) ou ainda “[...] quanto aquela mulher era odiosa, [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 57)). Por meio do fluxo de consciência, o leitor tem acesso aos sentimentos mais íntimos da protagonista, que se sente vencida em relação à esposa do professor: “Com o professor, dizia ela brincando com intimidade, e era branca e lisa. Não miserável e sem saber de nada, não abandonada, não com os joelhos sujos como Joana, como Joana!” (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Em outra cena, Joana repete diante do professor uma ação semelhante a que fizera com o pai, tempos atrás. Não encontrando no outro aquilo que deseja, a órfã atua a fim de ser desejada pelo pai/professor, com o intuito de ser amada por ele(s). Na cena com o progenitor, a menina chora, faz-se vítima, mostrando-se abandonada para causar comoção no outro. A cena primeira é narrada nos seguintes termos:

Papai termina o trabalho e vai encontrá-la sentada chorando.

- Mas que é isso, menininha? – pega-a nos braços, olha sem susto o rostinho ardente e triste. – O que é isso?

-Não tenho nada o que fazer. (PCS, p. 17)

Na casa do professor, movida por um amor ainda inconfessável, envergonhada com a situação e com sua idade (ainda não era moça), inferiorizada diante do amor do mestre pela esposa, Joana depara-se novamente com o desejo contrariado e faz-se vítima novamente, atua para ser desejada, chora para ser amparada pelo pai/professor.

Joana se levantou para ir embora e de repente, antes mesmo que pudesse perceber seu próprio gesto, sentou-se de novo. Debruçou-se sobre a mesa e começou a chorar escondendo os olhos. Ao redor era silêncio e ela podia ouvir os passos abafados e vagarosos de alguém no interior da casa. Passou-se um longo minuto até sentir sobre a cabeça o peso leve, macio, a mão. A mão dele. Ouviu o som oco do coração, deixou de respirar. Concentrou-se inteira sobre os próprios

cabelos que viviam agora acima de tudo, enormes, nervosos, grossos sob aqueles dedos estranhos e animados. Outra mão levantou-lhe o queixo e ela deixou-se examinar submissa e trêmula.

-Que foi? – perguntou ele sorrindo. – Nossa conversa? (LISPECTOR, 1998, p. 57)

A mão do mestre mais uma vez erotizada cai sobre a menina. É o pai que protege, que domina e ampara ao mesmo tempo. Impor as mãos sobre a cabeça tem um sentido de transferência de poder e de bênção no universo cristão. Tem-se na cena descrita, uma reverberação do rito da imposição das mãos (“até sentir sobre a cabeça o peso leve, macio, a mão”). Segundo John McKenzie (2011), esse ritual possui simbolismos múltiplos e é muito antigo em Israel. O ofertante estende as mãos sobre sua vítima submetida ao sacrifício, para simbolizar que ela lhe pertence. Na bênção, a imposição das mãos é símbolo de comunicação e, nesse caso, a bênção é concebida como realidade substancial que passa de quem dá a quem a recebe, como na passagem do *Gênesis*, em que Israel abençoa seus netos, os dois filhos de José. Vejamos a passagem bíblica:

Israel viu os dois filhos de José e perguntou: ‘Quem são estes?’ – ‘São os filhos que Deus me deu aqui,’ respondeu José a seu pai; e este retomou: ‘Traz-os perto de mim, para que eu os abençoe.’ [...]

José tomou a ambos, Efraim com sua mão direita para que ficasse à esquerda de Israel, Manassés com sua mão esquerda para que ficasse à direita de Israel, e os aproximou dele. Mas Israel estendeu a mão direita e a colocou sobre a cabeça de Efraim, que era o mais novo, e a mão esquerda sobre a cabeça de Manassés, cruzando as mãos – embora o mais velho fosse Manassés. Ele abençoou a José, dizendo. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 97-8)

Em *Perto do coração selvagem*, no trecho em pauta, temos uma vítima que se deixa sacrificar em seu desejo de amor. Impor as mãos significa, aí, transmitir alguma coisa, deixar a energia do desejo ganhar forças e se propagar sobre o corpo de Joana, que se rejubila em gozo e prazer extremos (“os próprios cabelos que viviam agora acima de tudo, enormes, nervosos, grossos sob aqueles dedos estranhos e animados”). Ao mesmo tempo, nesse ato realizado pelo mestre, há uma passagem para o corpo da menina do

desejo do pai fixado na figura do professor. Enquanto na cena bíblica, impor a mão sobre a cabeça significa dar a bênção, transmitir a vida e desejar que ela se fecunde e se multiplique, no texto lispectoriano, essa ação traz consigo um viés erotizado pela fantasia da menina. Ser tocada na cabeça pelo professor significa, imaginariamente, para Joana, ser dominada sexualmente pelo homem (“submissa e trêmula”). Observe que a mão do mestre pesa sobre a cabeça e os cabelos da menina, dois símbolos de resistência agora subjogados pelo professor. Além do domínio, este tenta, com a outra mão, reanimar a menina, desviar a libido para outro curso, quando levanta seu queixo e pergunta sobre a razão daquela postura da órfã.

A cena se repete agora. A mesma tentativa de fazer-se desejada, a mesma investida emocional sobre o desejo do outro. Para Lacan (1992), na transferência há uma reprodução em ato, como o que Joana realiza diante do professor. Para o psicanalista francês, “A presença do passado, pois, tal é a realidade da transferência. [...] É uma presença um pouco mais que presença – é uma presença em ato, e como os termos alemães e franceses o indicam, uma reprodução” (LACAN, 1992, p. 176).

Depois dessa cena acima analisada, a pequena heroína sente-se incompreendida em sua intenção pelo professor. Após a pergunta do mestre a respeito da causa de seu choro, ela respondeu que era porque “sou feia”. O amado, de imediato, não compreende (ou finge não compreender) a reação da discípula e tenta reanimá-la. Esta, por sua vez “fitou-o dentro das últimas lágrimas. Como explicar-lhe? Não queria consolo, ele não entendera” (LISPECTOR, 1998, p. 58). Queria amor. Não mais podendo esconder seu desejo, a protagonista então lhe afirma que podia esperar até que ficasse bonita e pronta para ele, tal como sua esposa. Diante disso, o mestre toma consciência do que estava acontecendo e sente-se culpado, mas uma culpa permeada por desejos:

A culpa era dele mesmo, foi o seu primeiro pensamento, como uma bofetada em seu próprio rosto. A culpa era dele por ter-se inclinado demais para Joana, por ter procurado, sim, procurado – não fuja, não fuja, –, pensando que seria impunemente, sua promessa de juventude, aquele talo frágil e ardente. E antes que pudesse conter seu pensamento – as mãos crispadas sob a mesa – ele veio impiedoso: o ego-

ísmo e a fome grosseira da velhice que se aproximava. Oh, como se odiava por ter pensado nisso. “Ela’, a esposa, era mais bonita? A ‘outra’ também o era. E a ‘outra’ de hoje à noite, também. Mas quem tinha aquela imprecisão no corpo, as pernas nervosas, seios ainda por nascer – o milagre: ainda por nascer, pensou tonto, a vista escura –, quem era como água clara e fresca? A fome da velhice que se aproximava. Encolheu-se aterrorizado, furioso, covarde. (LISPECTOR, 1998, p. 58-9)

Joana tem, logo após a chegada da esposa do professor e a interrupção da cena, um vislumbre subjetivo, tomando consciência de que o que nutria por aquele homem era, de fato, amor. “Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio (LISPECTOR, 1998, p. 61)”. Além disso, toma mais uma vez, consciência da falta, da solidão que anda misturada à sua matéria, à sua existência. “Lembrou-se de que se separara realmente do professor, que depois daquela conversa jamais poderia voltar... Sentiu-o longe, no ambiente que já agora ela recordava com espanto e sem familiaridade. Sozinha...” (LISPECTOR, 1998, p. 61). Depara-se com o real da falta e, mais uma vez, descobre, sozinha, que o professor também não tem as respostas para suas inquietações, não pode vir em socorro de suas angústias, não sustenta seu desejo, não possui o falo simbólico. O professor cai em seu lugar ideal de sujeito suposto-saber:

[...] tenho cada vez mais força, estou crescendo, serei moça? Nem a eles, nem a ninguém. Porque também a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? e ouvir: também não sei, como o professor respondera. O professor ressurgia à sua frente como no último instante, inclinado para ela, assustado ou feroz, não o sabia, mas recuando, isso, recuando. (LISPECTOR, 1998, p. 62)

Com a reiteração do verbo recuar no final do excerto, o narrador evidencia a queda da idealização ou, ao menos, o início desse declínio, pois o mestre não mais responde como tal diante da demanda de amor reportada por Joana. Não mais se comporta como alguém que detém o saber/falo, que pode oferecer à menina uma resposta para sua demanda, mas o professor é alguém que retrocede, que desiste de um projeto, tornando-se fraco perante a idealização da jovem. Joana, agora, não vê mais o professor como vira há

pouco: “[...] cheia de uma dor que lhe dificultava engolir a saliva, o belo contraste entre os dois seres. Os cabelos dele ainda negros, seu corpo enorme como o de um animal maior que o homem” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Aqui o educador é percebido com os olhos da idealização. O homem, superior à sua espécie, é um verdadeiro herói em sua estatura e poder.

O declínio da idealização em relação ao professor acontece, definitivamente, quando Joana já era adulta e estava em vésperas do casamento com Otávio. A moça ainda nutria um resto de afeto transferencial pelo mestre, pois sente-se como traindo-lhe com o casamento. Queria então “encontrá-lo, senti-lo firme e frio, antes de ir embora” (LISPECTOR, 1998, p. 113). Além disso, a protagonista procura nessa figura o lugar do falo perdido, como fica evidente nessas linhas: “Queria rever o professor, sentir seu apoio. E quando lhe surgiu a ideia de visitá-lo, acalmara-se aliviada” (LISPECTOR, 1998, p. 113). Isso se dá, portanto, porque ele “haveria de lhe dar a palavra justa. Que palavra?” (LISPECTOR, 1998, p. 113). Esse lugar simbólico, o lugar do pai, que Joana pede com insistência, não é encontrado e ela já presente isso. A cena descrita é cheia de elementos relativos à decadência, contrastando com o sentimento da heroína:

Sabia que o professor adoecera, que fora abandonado pela mulher. Mas apesar de envelhecido, encontrara-o mais gordo, o olhar brilhante. Também temera a princípio que a última cena em comum, quando fugira assustada para a puberdade, dificultasse a visita, deixasse-os em mal-estar naquela mesma sala estranha e sonsa onde agora a poeira vencera o brilho. (LISPECTOR, 1998, p. 114)

Observemos a presença de vários elementos que convergem para a criação de um ambiente/atmosfera em declínio: “adoecera”, “abandonado”, “envelhecido”, “poeira” “vencia”. As outras descrições que aparecem logo em seguida dão o golpe fatal na imagem do mestre.

O professor recebera-a com ar sereno e distraído. Com as olheiras escuras, parecia uma fotografia antiga. Fazia perguntas a Joana e mal ela iniciava a resposta ele deixava de ouvir, como enfim desobrigado. Várias vezes se interrompia, a atenção voltada para o relógio e para a mesinha dos remédios. Ela olhava ao redor e a meia escuridão era

úmida e ofegante. O professor parecia um grande gato castrado reinando num porão. (LISPECTOR, 1998, p. 114)

Nessa cena, o professor não tem mais a vitalidade de antigamente, mas, ao contrário, é representado sob a égide da morte: “ar sereno”, “fotografia antiga” “remédios” “meia escuridão”, “úmida”, “porão”. Aqui o papel se inverte: não é mais o mestre quem responde e escuta atento a menina, mas endereça o saber à jovem através das indagações. Na cena anterior da infância da menina, o professor “falava a tarde toda” (p. 52), “seus olhos eram fortes” (p. 56), sua atenção era concentrada, cabelos negros, “seu corpo enorme”, maior que um homem. Aqui tudo transmuda: desatento, fraco, calado e “grande gato castrado”. Esse último significante aponta para a morte em dois sentidos. Primeiro, morte física do professor em sua virilidade (castrado) e em sua saúde. Segundo e principal, morte do ideal simbólico transferido por Joana ao mestre.

As cenas seguintes do capítulo dedicado ao mestre (“O abrigo no professor”) continuam a confirmar essa queda, quando Joana “descobria que ele era apenas um velho gordo ao sol, os ralos cabelos sem resistir à brisa, o grande corpo largado sobre a cadeira. E o sorriso, meu Deus, um sorriso” (LISPECTOR, 1998, p. 114). E assim, ela “via humilhada e perplexa seu pescoço escuro, enrugado” (LISPECTOR, 1998, p. 116). Aqui Joana, definitivamente, percebe-se da queda do manto de Noé, imagem bíblica¹ tomada por Philippe Julien (1997) para evidenciar a degradação do pai em sua função paterna. Só que no texto de Clarice, Joana vê essa queda através da imagem do mestre, substituto transferencial da figura paterna. O falo, aí representado na imagem do pescoço enrugado, já não mais sustenta o desejo de Joana.

De acordo com Carlos Eduardo Leal (1997), degradado, bêbado, Noé é um pai caído de sua santa condição de repurificar a terra, que havia se

¹ A cena bíblica (livro do *Gênesis*) em que é descrita essa imagem da queda do manto diz respeito ao momento em que Noé, embriagado pelo vinho, é visto, em sua nudez, pelo filho Cam, que, posteriormente, relata o fato aos outros irmãos.

tornado um antro de maldades entre os homens. Quanto ao manto, ele afirma que, mais que cobrir a nudez do pai, serve para idealizá-lo enquanto figura de adoração. O pai, recoberto pelo ideal, é aquele que não morre e, não entrando na dialética da morte, ele se torna, antes de tudo, um pai com poder ilimitado. Ainda quanto ao manto, afirma que “tem a propriedade de ser inviolável ou de tornar o seu conteúdo inviolável; ou, ainda, de manter aquilo que ele envolve a salvo de ataques ou violações profanas. O manto tem a característica de envolver o seu conteúdo numa bruma de áurea e mistério” (LEAL, 1997, p. 103).

Com o mestre decaído em sua função, o desejo de Joana desliza para outra figura, Otávio, com quem ela se casa, mas tem, nesse enlace, a certeza de que ele não seria suficiente para aplacar sua fome. Mais uma vez Joana cria um fantasma e apoia seu desejo. Segundo Lacan (2002), “o desejo humano tem essa propriedade de ser fixado, de ser adaptado, de ser cooptado, não a um objeto, mas sempre essencialmente a um fantasma” (p. 29). Fadado ao fracasso desde o início, esse casamento se sustenta no distanciamento. Joana almejava o novo, a diferença, a vida em sua potencialidade; Otávio, por sua vez, fixado no ponto imutável, desejava o mesmo, a cotidianidade das coisas. Já no início do casamento, ela visualiza em Otávio uma imagem fraca enquanto possibilidade de lhe oferecer o falo, significante da completude do sujeito. “Se bem que Otávio não fosse particularmente estimulante. Com ele a possibilidade mais próxima era a de ligar-se ao que já acontecera” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Portanto, o marido é, para a heroína, a possibilidade de continuar vivendo seu passado, de repetir o que fora e alcançar algum gozo nessa repetição. Seria Otávio a atualização da *imago* paterna? Seria ele aquele homem a quem um dia Joana quis proteger? Seria Otávio a reedição do pai em sua imagem rasurada?

Há uma cena que nos remete a essa possibilidade interpretativa. Ela é narrada num momento de discussão entre o casal, quando a protagonista revela ao marido os motivos de ter-se apaixonado por ele. Como se fundisse na consciência da personagem as imagens de Otávio e do pai, o narrador assim nos apresenta os fatos:

Silenciaram um instante. Num rápido momento Joana viu-se sentada junto ao pai, um laço no cabelo, numa sala de espera. O pai despen-teado, um pouco sujo, suado, o ar alegre. Ela sentia o laço acima de todas as coisas. Estivera brincando com os pés na terra e calçara apressada os sapatos sem lavá-los e agora eles rangiam ásperos dentro do couro. Como podia o pai estar despreocupado, como não notava que os dois eram os mais miseráveis, que ninguém os olhava sequer? Mas ela queria provar a todos que continuaria assim, que o pai era dela, que o protegeria, que jamais lavaria os pés. Viu-se sentada junto do pai e não sabia o que sucedera um instante antes da cena e um instante depois. Só uma sombra e ela recolheu-se a ela ouvindo a música da confusão murmurar em suas profundezas, impalpável, cega. (LISPECTOR, 1998, p. 178-80)

Nesse fragmento, temos a imagem do declínio da figura paterna em sua função imaginária. O papel se inverte: a menina que cuida do pai, protegendo-o em sua fragilidade, Noé despido de seu manto. Nessa queda, Joana depara-se com a castração de ambos (“os dois eram miseráveis, [...] ninguém os olhava sequer”) e busca forças em si mesma para sustentar esse encontro com a falta (“queria provar a todos”). Há, nessa passagem, ainda, outro significante que ata os dois homens num mesmo afeto: o laço. Trata-se de um elemento que simboliza o esforço de reconstrução da unidade perdida, como definem Chevalier e Gheerbrandt (2006). Nesse caso, com o laço, Joana amarra seus afetos aos do pai e de Otávio num mesmo sentimento de proteção, como se desejasse segurar a imagem fálica que se evanesce. O pai fálico é aquele que é investido pela criança como portador do objeto da falta, detentor do significante do desejo. Joël Dor, apresenta-nos os três papéis assumidos pelo pai na dialética edipiana: o pai real, o simbólico e o imaginário.

O pai real, diferente do pai contingente, “é o pai na realidade do seu ser, isto é, o pai *hic et nunc*, seja ou não o genitor. Ora, no “aqui e agora” de sua história, esse pai real nunca é o que intervém no curso do complexo de Édipo” (DOR, 1991, p. 27). A esse pai, o filho terá sempre acesso limitado, por conta da camada simbólica e fantasmagórica interposta na relação entre pai-filho. É, portanto, o pai inacessível, inatingível. Já o pai imaginário corresponde ao conceito de *imago*, protótipo inconsciente de personagem,

elaborado a partir das primeiras relações intersubjetivas reais ou fantasiadas com o ambiente familiar. Refere-se à posição de sujeito absoluto, o portador do atributo fálico que fornece a possibilidade de ter tudo o que deseja. É o pai onipotente com quem a criança compete para apropriar-se do desejo da mãe. Por fim, o pai simbólico “é uma metáfora” (LACAN, 1999, p. 180), o ‘Nome-do-pai’. Enquanto metáfora, o pai é um significante que surge no lugar de outro significante, o do desejo da mãe. Segundo Dor (2011), trata-se de um pai universal, referente à lei da proibição do incesto cuja função se edifica a partir do Pai primitivo, o pai da horda. “É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei” (LACAN, 1999, p. 152).

Para Dor, o homem, enquanto Pai, “tem que dar provas, num dado momento, de que possui aquilo de que todo homem é desprovido” ou ainda, “O Pai, enquanto homem, jamais pode dar outra prova senão dar aquilo de que é desprovido” (DOR, 2011, p. 32). O pai da heroína ficcional na cena em análise não oferta à filha este significante de que é desprovido, tornando-se figura que decai em seu papel, em sua função.

Otávio também é sujeito fadado a esse declínio, pois não “dá provas de que possui aquilo de que todo homem é desprovido”. Trata-se de um sujeito enredado em fantasmas infantis, degradado em sua condição de portador de um significante capaz de sustentar o desejo de Joana. Otávio é o homem covarde, “um deus com pressa” que se perde em seu papel fálico. É ele mesmo quem traça seu perfil subjetivo com as seguintes palavras:

[...] A covardia é morna e eu a ela me resigno, *depondo todas as armas de herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam*. O que sou hoje, nesse momento? Uma folha plana, muda, caída sobre a terra. [...] Por que me chamar de folha morta quando *sou apenas um homem de braços cruzados?* (LISPECTOR, 1998, p. 83-4, *grifos nossos*)

Otávio é o que “cede de seu desejo” (“Pedir perdão por desejar”, LISPECTOR, 1998, p. 86), o homem cansado que desiste de investir em novos projetos, de procurar a vida em sua tragicidade e em sua potencialidade. É apenas um homem de braços cruzados que espera encontrar em Joana aquilo que ele não tem: “Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a

queria... Precisava-a fria e segura. [...] E forte, para ensinar-lhe a não ter medo” (LISPECTOR, 1998, p. 96).

Enquanto Joana não cede de seu desejo e nem o paralisa em nenhum ponto de gozo, Otávio, por sua vez, fixado em um gozo infantil, torna-se sujeito paciente, num estado de submissão e angústia. A imagem de Otávio como sujeito castrado acena para uma concepção do masculino na literatura de Clarice Lispector (SILVA, 2018). Dominado por Joana, Otávio é a representação desse masculino frágil, como sugere este trecho:

[...] Mas, como se adivinhasse seu exame, Joana se voltava para ele no momento preciso, sorridente, fria, pouco passiva. *E tolamente ele agia, falava, confuso e apressado em obedecer-lhe.* Em vez de obrigá-la a revelar-se e assim destruir-se no seu poder. E apesar daquele ar de quem ignorava as coisas mais comuns, como logo no primeiro encontro ela o precipitara em si mesmo! (LISPECTOR, 1998, p. 81, *grifo nosso*)

Otávio aí é descrito como vacilante, fraco, submisso ao desejo do outro. É o sujeito que “tolamente agia”, envolto em confusão com as palavras, apesar de ser um profissional do Direito, a quem culturalmente devotamos o domínio da retórica e da persuasão. Otávio aqui é o que obedece, o homem que se assujeita a Joana, a fim de continuar vivendo.

Com a rasura do ideal investido em Otávio, Joana faz laço com outro sujeito e, com ele, vive alguns momentos de gozo, de vida misturada à morte: “Fitaram-se um segundo. E ela não teve medo, mas sentiu uma alegria compacta, mais intensa que o terror, possui-la e encher-lhe todo o corpo” (LISPECTOR, 1998, p. 143). Semelhante a Cupido e Psiquê, que, por um momento se olham, mas, a partir e por causa desse mesmo olhar a relação é fragmentada, Joana e o homem também estão fadados à quebra do encanto.

Ele encarou-a subitamente apavorado, sem respirar. Por um instante ela esperou que ele gritasse ou inventasse um movimento louco de que ela nem podia adivinhar o começo. Os lábios do homem treme-ram um segundo. E mal se libertando do olhar de Joana, dele fugindo como doido, escondeu bruscamente o rosto nas mãos longas e magras. (LISPECTOR, 1998, p. 162)

A cena do encontro do olhar mítico entre Cupido e Psiquê se repete com os mortais de Clarice. É o mesmo pavor que acomete o homem do qual também padecera Cupido em seu segredo desvelado. Mas o amor entre os dois casais está separado por uma profunda diferença: enquanto as figuras míticas conseguem reatar e eternizar o encontro, as personagens ficcionais claricianas estão fadadas ao desencontro. O homem parte e Joana também, em seu percurso rumo ao selvagem coração.

O homem também não sustenta o lugar do falo na relação com Joana, embora lhe proporcione alguns momentos de prazer. Aqui o amante é o homem que esconde o rosto, o que não se dá a ver, impossibilitado de ofertar o significante do desejo ao outro. Ao invés disso, apoia-se nela para viver, portando-se na relação como sujeito castrado: “Você sabe que não sou nada, eu volto. Eu nem chegaria a ver mesmo e a ouvir se não fosse você” (LISPECTOR, 1998, p. 186). Em outra passagem da narrativa, Joana percebe-o como uma criança que procura insistentemente um apoio no colo da mãe. “Esse era uma criança uma ameba flores brancura mornidão como o sono [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 173). Todos esses significantes conjugados apontam para um declínio da idealização amorosa, para um anuviamento do desejo que se volatiliza como um fantasma no sono. Da mesma forma que fora em busca de abrigo no professor (o capítulo da mesma maneira denomina-se “O abrigo no homem”), Joana volta com as mãos vazias, lembrando-se do rosto do homem “nos últimos dias, seus olhos molhados, turvos, de gato doente” (LISPECTOR, 1998, p. 186). Há, nesse último significante, um deslocamento metafórico da figura do professor para este homem. Enquanto o primeiro fora considerado pela protagonista como um gato castrado, o último aqui é tomado como gato doente, denotando esse sujeito fracassado em seu papel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No artigo *Observações sobre o amor de transferência* (2010b), Freud afirma que toda paixão implica uma cena de repetição e que esse amor se constitui a partir de repetições e decalques de relações anteriores, infantis

principalmente. É categórico quando diz: “Não existe paixão que não repita modelos infantis” (FREUD, 2010b, p. 223). Vimos como em *Perto do coração selvagem* essas retomadas aparecem nos laços afetivos de Joana e como isso proporciona ao desejo outras possibilidades de investidas, ofertando ao sujeito fantasmas do objeto aos quais ele se apega e vive, ainda que provisoriamente, fixado nos traços que lhe ofertam prazer justamente por assemelhar-se a um fragmento de algo que ele procura inconscientemente reencontrar. Nesse emaranhado de fantasmas, Joana vive “amando e repudiando mil vezes as mesmas coisas”, ou seja, através da repetição, o objeto mítico um dia perdido é reencontrado nos semblantes dos objetos reais sobre os quais o desejo repousa ao encontrar aí um traço que evoca a Coisa irrecuperável. Assim se constrói sua peregrinação em busca do coração selvagem, aproximando apenas, sem jamais adentrar no universo vivo e diabólico desse paraíso perdido.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DOR, Joël. *Estruturas e clínica psicanalítica*. Trad. João Bastos e André Telles. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Editores, 1991.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ('O caso Schreber'), Artigos sobre a técnica e Outros textos (1911-1913)*. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 193-209. Obras completas, volume 10.

FREUD, Sigmund. Observações sobre o amor de transferência (1915). In: *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ('O caso Schreber'), Artigos sobre a técnica e Outros textos (1911-1913)*. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 210-28. Obras completas, volume 10.

- FREUD, Sigmund. Transferência. In: *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (Parte III) (1915-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 433-48. Vol. XVI.
- GUEGUEN, Pierre-Gilles. A transferência como logro. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire (Orgs.) *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 93-107.
- JULIEN, Philippe. *O manto de Noé: ensaio sobre a paternidade*. Trad. Francisco de Farias. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 8: A transferência*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 5: As formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 6: O desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LEAL, Carlos Eduardo. A arca dos homens. In: JULIEN, Philippe. *O manto de Noé: ensaio sobre a paternidade*. Trad. Francisco de Farias. Rio de Janeiro: Revinter, 1997, p. 103-24.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MCKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. Trad. Álvaro Cunha et al. 10. ed. São Paulo: Paulus, 2011.
- NASIO, Juan-David. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Trad. André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- OLIVÉ, Carlos. A transferência: um conceito fundamental. In: BARROS, Elias Mallet da Rocha et al. *Transferências*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 79-94.
- SILVA, Gilson Antunes da. *Desejo e solidão: uma leitura do romance de Clarice Lispector*. Curitiba: Appris, 2018.

**“ACEITO TUDO O QUE VEM DE MIM”:
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM CLARICE
LISPECTOR E EM GUIMARÃES ROSA**

Gabriela da Silva Almeida

Everton Luís Teixeira

Eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal...
(LISPECTOR, 1998, p. 201)

Os valores que a sociedade preconiza, ou que as considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.
(CANDIDO, 2004, p. 175)

INTRODUÇÃO

Marcado o caminho de gerações de leitores e admiradores devotadamente fiéis com produções estéticas que, em diversos momentos, roçam os domínios da filosofia — ultrapassando os contornos do real, Clarice Lispector (1920-1977) é uma das maiores ficcionistas da literatura brasileira do século XX. Com o intuito de homenagear o centenário dessa escritora, este artigo volta seu interesse para o romance de estreia clariceano *Perto do coração Selvagem* (1943). Assim, o objetivo do presente trabalho é propor uma análise a respeito da(s) representação(ões) do feminino no conjunto da obra da autora de *Um sopro de vida* (1978) e, também estabelecer um diálogo com outro grande nome das Letras nacionais, João Guimarães Rosa

(1908-1967), e o conto “Buriti” — sétima e última narrativa enfeixada na monumental coletânea *Corpo de baile* (1956).

O fio de Ariadne que ata o caminho comparativo envolvendo essas duas produções ficcionais distintas é o interesse de ambos por uma personagem historicamente responsável por modificar as páginas factuais e literárias do “breve” século passado. A figura feminina ganhou destaque durante o extremo e pouco pacífico século XX — período caracterizado por suas brutais transformações político-sociais, as quais redefiniram o *mapa mundi* e, também, o *modus vivendi* dos indivíduos ao redor do globo, o que, sob muitos aspectos, condiciona-nos a acreditar que esse breve tempo atormentado ainda lance sua influência gravitacional sobre nós.

Como uma das consequências mais significativas desse “tempo interessante”, a chamada “Emancipação feminina” configurou mudanças na vida de muitas mulheres — sobretudo naquelas filhas de Eva residentes nos antigos grandes impérios coloniais da Velha Europa — como, por exemplo, frequentes lutas por seu espaço na sociedade; acesso à educação formal; direito ao voto nas eleições políticas e equiparação salarial no mercado de trabalho, questão infelizmente ainda longe de ser atendida na atualidade. Todas essas contestações civis vieram à tona em uma organização social que as mantinham em segundo plano.

Nesse sentido, Eric Hobsbawm (1917-2012) interpreta as evoluções sociais da mulher na passagem do “longo” século XIX para a primeira metade do século passado em seu “A Nova Mulher” (1988). Nas palavras desse historiador britânico, profundo conhecedor das realidades díspares brasileiras, o início das transformações favorecidas pela emancipação das mulheres oitocentistas, não beneficiava claramente a todas as companheiras em suas diversas classes sociais e lugares de origem. O capitalismo ocidental não observa o seu vasto território com os mesmos olhos e, assim, — de forma diametralmente oposta do que ocorreu com as mulheres da classe proletária inglesa — as moradoras das regiões rurais, isto é, as camponesas do sul e também do leste europeus, tal qual as do Terceiro Mundo, demoram a integrar esse grupo de favoráveis mudanças e usufruindo dessas evoluções, haja vista a natureza refratária das massas interioranas diante das “modas” vindas dos grandes centros urbanos.

Para o autor de *Tempos interessantes* (1994), as mudanças mais visíveis nas posições e perspectivas femininas, principalmente da classe média urbana, ocorreram um pouco antes de 1914, *verbi gratia*: na educação institucional; no comportamento diante da sociedade e na atenção pública. A primeira foi o significativo crescimento da educação para as meninas em determinados países desenvolvidos economicamente, como na França e na Inglaterra, que antes possuíam um número elevado de meninos na educação, enquanto para as meninas o acesso era quase que impossível.

A França, por seu turno, conseguiu significativos avanços da entrada de meninas para a educação secundária, enquanto na Inglaterra — a qual não possuía ensino secundário antes de 1902 —, o número de escolas para as meninas obteve um aumento relevante. Assim, a admissão de meninas para o ensino educacional abria espaço para uma nova conquista feminina.

A segunda mudança, em relação à posição das mulheres em sociedade, dar-se-á ao comportamento e maior liberdade de seus movimentos em público e, é claro, na presença dos homens. A prática de danças coletivas em lugares públicos, o que não acontecia, significou uma quebra nas convenções tradicionais. Dessa maneira, as jovens já se familiarizavam com danças de estilos mais sensualizados por volta de 1914, bailando em clubes, em hotéis ou nas horas dos chás e jantares. Eram notáveis também a liberdade nas vestimentas, deixando-se as antiquadas armaduras de tecidos e barbata-nas que encapavam o corpo feminino por fatos mais confortáveis, soltos e flutuantes.

Não obstante, segundo Hobsbawm, a “grande máquina de liberdade, a bicicleta” (HOBSBAWM, 1988, p. 321) possibilitou mais vantagens para a mulher do que para os homens, pois, no exemplo das cavaleiras da aristocracia, que necessitavam de todos os cuidados ao montarem nas selas, a bicicleta trazia mais praticidade e liberdade.

E por último, as mulheres conseguiram obter maior atenção pública e serem agora percebidas no meio social. O comércio, por sua vez, sentia as vantagens de absorver essas damas em páginas femininas dos recentes periódicos voltados para as massas populares e/ou em revistas femininas destinadas às agora alfabetizadas. Enfim, o mercado, que antes percebia a mu-

lher apenas como indivíduo consumidor, percebe-a como agente realizadora.

Destarte, tais transformações econômicas e sociais ainda não eram suficientes para o movimento feminista da classe média ocidental, ocorria, ainda, as limitações de outra ordem, as culturais. Muito embora o movimento buscase discutir sobre a liberação sexual das mulheres, era levantada uma problemática cuja resolução não parecia fácil: como seria o futuro das mulheres na sociedade, visto que a prioridade consistia no futuro familiar, da mulher como mãe?

Baseada nas práticas das manifestações feministas, Bell Hooks, em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2018), busca explicar didaticamente os pontos favoráveis do feminismo e desconstruir a visão negativa e demasiado equivocada que a sociedade, *grosso modo*, possui sobre o movimento. Assim, essa escritora define o feminismo como “um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão” (HOOKS, 2018, p. 13), termo que foi apresentado no livro *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984), de modo que engloba todos os conceitos e práticas sexistas como uma problemática, independente e para além do gênero.

Ao elucidar a figura feminina neste trabalho, foi indispensável mencionar o percurso e evolução histórica do sexo feminino, o qual foi e ainda é de extrema relevância para as sociedades contemporâneas. Desse modo, nas obras de Clarice Lispector e nas de Guimarães Rosa, é flagrante a participação do ser feminino em destaque, saindo a mulher do volumoso exército de excluídos sociais nas páginas da matéria estética.

Clarice — reconhecida pela crítica especializada por apresentar um universo feminino atordoante em suas narrativas — busca em grande parte de sua produção mostrar a relação de suas personagens no cotidiano simples e real (na maioria das vezes situado nos centros urbanos) em convívio com marido e filhos, a experiência do ser como mulher e principalmente a busca de “se encontrar” e extrapolar o mundo em redor.

Guimarães Rosa, por sua vez, evidencia a existência de suas personagens em um mundo muito particular, o sertão mineiro, espaço onde se identifica mulheres simples, interioranas e multifacetadas, como, em seu

exemplo mais inesquecível, a figura revolucionária de Diadori(na)m de *Grande Sertão: Veredas* (1956).

Por fim, é mister denotar que os pressupostos teórico-metodológicos empregados no presente exame partem da Literatura Comparada, que segundo a saudosa Tânia Carvalho (1943-2006) designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, sendo que, a expressão “literatura comparada” não segue a uma única linha de orientação metodológica, uma vez que, os estudos comparativos são amplos demais para os simplificar apenas como “sinônimo de comparação” (CARVALHAL, 2006, p. 6-7).

I

Quando “nasceu” para o grande público-leitor, com o livro *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector despertou em Benedito Nunes (1929-2011), um de seus principais intérpretes, um choque verossímil, pois com sua estrutura inovadora na literatura brasileira, o romance também invocava por meio de sua protagonista um novo olhar sobre a mulher, desconstruindo padrões que são visíveis há muitas décadas na arte e na sociedade.

No romance, a protagonista Joana percorre um tempo não cronológico no qual transita pela fase da infância, da adolescência e da vida adulta. Quando criança, órfã de mãe, morava somente com seu pai, com o qual tinha uma boa relação, mas seu destino resolve mudar quando seu pai também falece e, a partir desse episódio drástico e emblemático, fora levada para morar com sua tia. Ao desencadear de conflitos com sua presença, a menina passa a residir em um internato até a juventude. Ao sair, Joana agora adulta, conhece Otávio e os dois casam-se. No entanto, Otávio, infeliz no matrimônio, decide voltar para sua ex-noiva Lídia, que logo engravida. Diante desses acontecimentos conflituosos, Joana também encontra um amante, que também parte de sua vida de forma repentina. Ao fim, longe de todos com quem estabeleceu algum tipo de afeto, a personagem resolve fazer uma viagem ao encontro de si mesma.

Aproximadamente mais de uma década depois da estreia de *Perto do Coração Selvagem*, Guimarães Rosa surge com o alentado *Corpo de Baile*, conjunto monumental de sete narrativas longas que cobrem juntas todo um espetáculo místico, a saber: a trajetória da existência humana desde a infân-

cia até a velhice. É em “Buriti” — um dos maiores contos em quantidade de páginas das Letras brasileiras — que, em confronto com a protagonista forjada por Clarice, a narrativa poética de Guimarães Rosa apresenta-nos Leandra (chamada também de Lala e Lalinha).

Lalinha, mulher da cidade e recém deixada do marido, tem o seu destino mudado quando aceita a proposta de seu ex-sogro Liodoro Gaspar de passar um breve período em sua fazenda Buriti Bom, pois, Liodoro guardava em seu velho peito esperanças de que seu filho voltasse para reatar o casamento com Leandra. Assim, a presença da nova moradora despertava a *doxa*, isto é, as opiniões dos habitantes locais, constituída por discursos machistas a definirem uma mulher outrora digna em agora uma ameaça conjugal aos sertanejos respeitáveis e de bons costumes.

A personagem rosiana como Joana, não recai em um desfecho socialmente decadente como o esperado pelo patriarcalismo, ao contrário, torna-se agente causadora de transformações no *modus operandi* do “santuário” Buriti Bom, rompendo com barreiras morais antes não permitidas, envolvendo-se com Maria da Glória e logo depois com Liodoro Gaspar. Uma vez apresentado o enredo de ambas as narrativas é chegado o momento de promover o exame dessas protagonistas.

II

Desde a infância Joana é transgressora frente aos discursos e aos padrões sociais visíveis na década de 1940. Em um exemplo pinçado de um jantar entre a menina, seu pai e um o amigo paterno, este último questiona à jovem acerca do futuro desta: “O que tu vais ser quando cresceres e fores uma moça e tudo?” (LISPECTOR, 1998, p. 26). O pai de Joana, em segredo, diz que a menina quando crescer deseja ser “herói”.

Em outro momento do romance, em um espaço social, a escola, a professora pede que se cumpra a tarefa de produzir um resumo da história que se finda em “E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Logo Joana questiona a professora: “[...] depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois” (LISPECTOR, 1998, p. 29) deixando a docente visivelmente desconfortável.

Pode-se observar que já na infância, Joana possuía pensamentos e opiniões que confrontam as convenções sociais impostas às mulheres e que

suas curiosidades claramente irão se refletir em seu destino. Tais concepções tendem a se ampliar no período da adolescência, quando Joana ainda residia no internato. Em uma bela passagem do capítulo intitulado sensualmente de “O banho”, a personagem entra em um estado reflexivo acerca do seu lugar no mundo: “Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada ou definida...” (LISPECTOR, 1998, p. 68). Nesse sentido, se deixando extravasar no romance, a escritora utiliza-se da personagem para fazer uma denúncia grave de como as mulheres já possuem seu fado predestinado, isto é, vistas como seres inferiores em um sistema arcaico e patriarcal, isso tendo em vista que a protagonista clariceana pretende atravessar todas as barreiras erigidas contra ela.

De acordo com as estabelecidas práticas sociais então vigentes, como o casamento e a constituição de uma família, Joana sai do internato e conhece Otávio, os dois casam-se e vivem juntos uma vida aparentemente normal: Otávio em busca de produzir seu livro de Direito Civil e Joana possivelmente encarregada dos afazeres domésticos. No entanto, essa existência vulgar começa a incomodá-la, a temível “confortável felicidade” (LISPECTOR, 1988, p. 100) fazia com que Joana esquecesse de si mesma e, a cada dia que se adia, buscava achar-se mais, a rotina de mulher casada era vista negativamente por ela.

O matrimônio, visto como uma das principais condutas destinadas à mulher, tem como objetivo, segundo os postulados de algumas doutrinas cristãs, que o homem deve ser o provedor da casa e ter o direito sobre sua esposa, enquanto para essa cônjuge cabe tão somente o papel “acolhedor” de zeladora doméstica e cuidadora do esposo e dos filhos. Contudo, para a personagem estar casada não significava obedecer a esse hermético destino preestabelecido, observe-se o exemplo em que Joana estava com Otávio e, ao ver este concentrado nos seus livros de trabalho chegou a tal reflexão:

A culpa era dele, pensou friamente, à espreita de nova onda de raiva. A culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: *saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade*. Só raras vezes agora, numa rápida fugida, conseguia sentir. Isso: a culpa era dele. Como não descobrir antes? — perguntou-se vitoriosa. Ele rouba-lhe tudo, tudo. E

como a frase ainda fosse fraca, pensou com intensidade, os olhos fechados: tudo! Sentiu-se melhor, pensou com mais nitidez. (LISPECTOR, 1998, p. 108, *grifo nosso*)

O fato de conviver com outra pessoa pesava sobre os ombros e a alma de Joana, o tempo livre que tinha para si mesma, a liberdade que possuía para poder pensar, refletir e sentir-se era agora preenchidos por Otávio, a sensação que tanto procurava só era percebida na ausência deste. Dessa maneira, o casamento portava nenhuma relevância para a vida de ambos.

Esse drama acerca da inquietação das mulheres no casamento é percebido em outra obra de Clarice Lispector, o conto “A fuga”, que compõem *Primeiras histórias*¹. Escrito no intervalo entre 1940 e 1941, a narrativa aborda a vida de Elvira, personagem casada há doze anos e em que a relação conjugal pesa igual a chumbo. Certo dia, exausta desse relacionamento infeliz, decide partir, fugir (como expressa o título) de casa para algumas horas, as quais para ela foram suficientes de libertação “[...] Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma” (LISPECTOR, 1940, p. 79). Não obstante, Elvira é interrompida quando se depara com os impasses econômicos em seu início de viagem. Encurralada pelas circunstâncias, “decide” regressar a sua mesma vida de esposa. Diante desse cotejo, percebe-se que Joana busca por representar em *Perto do coração selvagem*, esse grito feminino por liberdade.

Otávio, por sua vez, ocupa o posto de “chefe da família” e representa o típico homem a se importar somente com o trabalho profissional e o seu bem estar social, o qual abarcaria ao finalizar o livro de Direito Civil. Entretanto, a convivência com a esposa o faz perceber que sua “superioridade

¹ *Primeiras histórias* é composto por dez contos que Clarice Lispector redigiu em sua juventude, publicados na época em que a escritora ainda cursava faculdade de Direito (RJ). Primeiramente o conto “A fuga” e outras narrativas vieram a lume em um livro póstumo intitulado *A bela e a Fera* e editado por sua amiga pessoal Olga Borelli. Atualmente este conto encontra-se reunido na coletânea *Todos os contos* (2016) organizado por um dos biógrafos clariceano Benjamin Moser.

masculina” se encontrava ameaçada por Joana. Talvez por isso o casamento entra em uma escalada do declínio no instante em que Otávio acha uma frase escrita por Joana, a qual, por fim, vem a ser diferente dos conceitos filosóficos desse, causando-lhe enorme frustração:

Por que preferia que ela não tivesse escrito essa frase? Joana sempre o encontrava desprevenido. Ele se envergonhava como se ele fosse obrigado a enganá-la, dizendo-lhe que acreditava nela. (LISPECTOR, 1998, p. 124)

Em busca de retomar sua dignidade no interior do lar, Otávio decide voltar para sua ex-noiva Lídia, a qual sem dificuldades sentimentais reata o antigo relacionamento. Essa personagem, sendo o oposto de Joana, carrega os princípios da mulher idealizada e defendida socialmente, almeja casar-se com Otávio e com ele construir uma família. Logo esse desejo é concretizado, quando Lídia engravida.

Entrementes, a protagonista de *Perto do coração selvagem* em seus pequenos instantes de libertação — “horas rápidas apenas. Por que ela recebeu o bilhete de Lídia convidando-a a visitá-la” (LISPECTOR, 1998, p. 139) —, Joana não sabia como lidar com a notícia, tinha os sentimentos comparados a uma lâmina de aço que estava prestes a encostar-se no coração. É nesse momento que Joana decide ir ao encontro da rival.

No diálogo com a amante de Otávio, Joana mais uma vez expõe seu conceito sobre o casamento:

[...] aposto como você passou toda a vida querendo casar. Lídia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.

— Sim. Toda mulher... — assentiu.

— Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. [...] Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao seu lado, não conhecer a solidão. — Meu Deus! — não estar consigo mesma nunca, nunca. (LISPECTOR, 1998, p. 148)

Na concepção dessa personagem, a vida conjugal determinava o destino dos envolvidos. Em outras palavras, depois que se atravessa os portões do casamento nada mais pode acontecer, a não ser a espera pela morte, a

felicidade de se viver com a própria companhia fica em oculto por ter que se carregar o fardo que é a outra pessoa.

Sem nenhuma surpresa, finda a conversa com Lídia, Joana deixa para trás tudo que viveu até então. Em uma nova perspectiva, Joana, assim como Otávio, encontra um amante que em momentos de convívio mostra-lhe a simplicidade tranquila do amor. Assim, como todas as pessoas que passaram pela vida de Joana seguem um curso diferente ao dela, o mesmo ocorre com esse novo amante que parte deixando apenas um bilhete despedindo-se.

Joana e Otávio em um derradeiro diálogo antes da separação definitiva colocam em pauta os fracassos de sua união. Joana surpreende Otávio ao fazer um pedido incomum:

— Tenho a impressão de que você só veio para me dar um filho, disse e só agora tivera oportunidade de cumprir a promessa feita a Lídia. Mesmo continuar a ligar-se ao futuro.

Otávio fitou-a um instante assustado, sem ternura. (LISPECTOR, 1998, p. 177)

A solicitação invulgar da protagonista certamente vem de encontro aos valores sociais que podem soar até impróprios para as mulheres da época em que se enfeixa o enredo desse romance clariceano. Apesar da repulsa causada em Otávio, Joana impõe a sua opinião:

— Não... Talvez eu tenha razão, prosseguia Joana. Talvez não se pense em nada antes de ser ter um filho. Acende-se uma lâmpada bem forte, tudo fica claro e seguro, toma-se chá todas as tardes, borda-se, sobretudo uma lâmpada mais clara do que esta. E o filho vive. Isso é bem verdade... tanto que você não temeu pela vida do filho de Lídia... (LISPECTOR, 1998, p. 184)

Com o segredo revelado, e sua imagem “superior” diminuída propositalmente por Joana, é de se esperar que Otávio reagisse de alguma forma, finalizando a última conversa entre o casal, insultando-a de “Víbora”. Assim, o final da trajetória de Joana não poderia ser outro, após a partida do (ex)marido e do amante, a personagem que busca constantemente a solidão, entra em um estado de epifania: “Ela notou-a e no choque de súbita percep-

ção era de novo uma mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 190), percebe-se finalmente bela e viva, liberta de tudo que a aprisionava. Afastando-se de tudo que viveu, Joana decide seguir um novo caminho: utilizando a herança deixada pelo pai, a protagonista segue em viagem náutica, decidida a se (re)conhecer em *di profundis*.

A imagem feminina e transgressora também percorre as páginas ficcionais de Guimarães Rosa, sobretudo em “Buriti”, na qual se desenvolve a figura de Lalinha. É igualmente importante frisar que a narrativa rosiana, tal qual a de Clarice, não obedece a uma ordem cronológica, assim, a estória inicia-se com a volta de Miguel² para a fazenda do Buriti Bom o qual, por meio de suas lembranças, abre espaço para outros personagens.

Lalinha, oriunda da cidade, diferente da Joana de *Perto do coração selvagem*, já aparece na narrativa de Guimarães Rosa desquitada de forma unilateral do marido. No entanto, contradizendo os motivos do término de seu casamento, haja vista que apesar do marido ter fugido com outra mulher, o ex-sogro Liodoro Gaspar, lança-se ao papel de protetor da honra familiar, decidindo-se a buscar a outrora nora para sua fazenda o Buriti Bom no intuito de ainda dominar o destino de Lalinha. A protagonista, sem questionar, todavia, decidiu-se que ia: “[c]omo não tinha pensado antes numa coisa assim? Sair, afastar-se por alguns meses, mudar mais”. (ROSA, 2016, p. 157), e assim foi-se realizado Lalinha deslocou-se para o sertão.

Tendo aproximadamente um ano de sua estadia na fazenda Buriti Bom, a primeira descrição da personagem dar-se-á por uma percepção externa e masculina, a de Miguel:

Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessoa *fina, criada e nascida em cidade em cidade maior*, imagem de princesa. *Cidade é*

² Miguel é a mesma personagem Miguilim, protagonista que em “Campo Geral” — primeira novela de *Corpo de Baile* — surge com oito anos de idade. Já na última narrativa de *Corpo de baile*, Miguel reaparece como adulto exercendo a profissão de veterinário que, ao chegar na fazenda Buriti Bom, apaixonou-se por uma das filhas de Liodoro Gaspar, Maria da Glória.

para se fazer princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade. (ROSA, 2016, p. 97, *grifos nossos*)

A presença de Lalinha no sertão é percebida como algo fora do comum à região, “a imagem de princesa” que a personagem transmite pela fala de Miguel, consiste em um perfil romantizado, sugerindo que Lalinha está sujeita a esperança do retorno do marido. Outra personagem, Gualberto Gaspar, amigo de Liodoro, sobre a presença de Lalinha presumia que: “aquele luxo constante de Dona Lalinha chamava a atenção demais, não assentava bem com o sertão do lugar...” (ROSA, 2016, p. 107). O “luxo” transportado da cidade pela inquilina, em sua concepção poderia desvirtuar o Buriti Bom, da forma que os valores da cidade não se encaixavam com os modos sertanejos e machistas.

Nas ordens de Liodoro Gaspar que corresponde à imagem de patriarca da família e, fiel aos costumes antigos, acreditava que mesmo com o fim do casamento entre o filho e a nora, ela ainda *pertencia* à família aos olhos de Deus e de todos, e claro, não descartava a possibilidade da volta do filho para a esposa. E, se o tal pedido fosse concretizado, o filho Irvino havia de encontrá-la do mesmo jeito: “Iô Irvino voltasse, era pra encontrar Dona Lalinha, mas Dona Lalinha cuidada entre suas sedas e joias, de cidade, sem desmerecer” (ROSA, 2016, p. 108).

Percebe-se que, primeiramente, a imagem da personagem mostrada nas referidas passagens do conto é construída pela voz masculina, e como consequência configuram-se em um caráter ambíguo acerca da nova moradora. Não obstante, diferente do conceito de sua personalidade preestabelecida, Lalinha aos poucos revela sua própria identidade. Lalinha habituada provisoriamente no sertão, vivia a maioria do tempo em companhia de uma das filhas de Liodoro Gaspar, Maria da Glória (chamada por Glória ou Glorinha). Em um momento de conversa entre as duas sobre a expectativa da volta de Miguel ao Buriti Bom, é visivelmente curiosa a abordagem que Lalinha demonstra sobre o amor, lembrava-se que nos seus antigos relacio-

namentos os companheiros que não lhe atribuísem devaneios e nem desejos e, quisessem dela romance, enjoava-os rapidamente (ROSA, 2016, p. 160). Desse modo, reprovava a forma de amor “melancólico” em que Glória submetia-se passivamente a Miguel. Ao contrário da amiga, Lalinha atribuía válido o amor como emancipatório.

Evidentemente, o sentimento libertador que envolve a protagonista destina-se ao desejo, equivalente a uma ambição por algo conseguir. Lalinha demanda progressivamente efetuar suas conquistas “impudicas” no *hinterland* brasileiro. Destarte, o Buriti Bom — concebido como lugar para ser uma espécie de “palácio” ou “templo religioso” — era protegido pelas fortes orações de Maria Behú, outra filha de Liodoro Gaspar, tornando-se responsável também, por rezar pelos pecados de todos, dessa forma, o empecilho causado por Behú parecia ser irreversível.

Assim, o Buriti Bom carregava em si a metáfora de um ciclo fechado, haja vista que todo tempo aconteciam as mesmas coisas e, aos poucos, essa convivência e a maneira como era conduzida a ambiência trazia inquietudes a Lalinha

Em certas noites, só, Lalinha retornava à atenção de partir, tomando-a um tédio de tudo ali, e daquela casa, que parecia impedir os movimentos do futuro. Do Buriti Bom, que se encorava, recusando-se ao que deve vir. *Como a beleza podia ficar inútil? A beleza das mulheres — que é para criar gozos e imagens?* Sua própria beleza. Ali, nada se realizava, e era como se não pudesse manar — as pessoas envelheceriam malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente, a gente se estragava, sem um principiar; num brejo não acontecia nada. (ROSA, 2016, p. 197, *grifos nossos*)

Todavia, a estadia de Lalinha também era requerida para outros fins. A pedido de Liodoro, a ex-nora era submetida a rituais de encantamento com o intuito de fazer o marido retornar, até que a presença de uma segunda criatura, a feiticeira Maria Só, ao findar os trabalhos, solicita que Lalinha cumpra o pedido de estar de pé vestida e arrumada toda meia-noite nas madrugadas de quinta para sexta (cf. ROSA, 2016, p. 209). De certo modo, a presença de Maria Só ocasionou em possíveis mudanças, “a passagem da-

quela mulher trouxe a curva de um rumo — as pessoas avançando? (ROSA, 2016, p. 209).

É deveras curioso que, com base no ocorrido, o Buriti Bom desencana lentamente em novas experiências. Lalinha, envolvida por seus próprios desejos, observa a sua amizade com Glorinha cada vez mais duvidosa. A protagonista, que pretende consumir o que quer, aos poucos busca instruir seu alvo mais acessível, permitindo que falassem entre si sobre os seus desejos mais “impuros”. No Buriti Bom, os dias na estância começam a ter outra pressa (cf. ROSA, 2016, p. 212) e, de repente, como fosse impossível de acontecer, em uma determinada noite, Lalinha teve a oportunidade de encontrar com Liodoro longe dos acostumados jogos de cartas. Tal encontro proporcionou a Lalinha intenção de conseguir já um segundo, uma vez que no primeiro parecia ter ocorrido apenas por uma infeliz coincidência. Assim, propositalmente no segundo encontro, já na presença dele, Lalinha percebe o comportamento do ex-sogro:

Dessa maneira, com intuito de continuar sobre a presença de seu alvo “superior”, Lalinha utiliza de seus artifícios femininos em Liodoro, como num jogo, eles falam sobre a beleza do corpo da personagem. Nesses termos, o encontro entre os dois realizava-se quase que todas as noites. Surpreendentemente, em um desses encontros, Lalinha se depara com o desespero de Glorinha em seu quarto, pois, havia estado em companhia de Gualberto Gaspar. Com o suposto susto da amiga, Lalinha não descarta a oportunidade de assim consumir seu desejo: “— Mas, Lala Você está beijando...Você...” Oh, um riso, de ambas, e tontas se agarravam. (ROSA, 2016, p. 230). Após concretizar a sua primeira realização no Buriti Bom, Lalinha parte para o próximo alvo.

No entanto, no encontro posterior entre Lalinha e Liodoro, havia ocorrido mudanças na figura de Liodoro. Surpreendida por ele com o convite para retornar a viver na cidade, Lalinha — decepcionada com o seu novo rumo —, compreende que, para ela, o Buriti Bom chegara ao fim. Não obstante, sua partida é adiada pela morte repentina de Maria Behú. Assim, o esperado momento do triunfo de Lalinha, primeiramente, acontece no pretexto de salvar Glorinha de uma possível união com Gualberto Gaspar,

dessa maneira, em diálogo com Liodoro para solicitar a viagem em partida para a cidade, Lalinha não tinha mais nada a perder:

Você, escuta: sou livre, vou-me embora. *Na cidade, vou ter homens, amantes...* você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta... (ROSA, 2016, p. 246, *grifo nosso*)

Lalinha realizava-se, “era mesmo uma estranha, uma mulher, prestes a deixá-los, sem perigo de comprometê-los, de contagiá-los o Buriti Bom com seu ser”. (ROSA, 2016, p. 246). Dessa forma, por meio da protagonista percebe-se uma reflexão acerca da liberdade da mulher sobre o seu corpo, evidenciando a verdadeira beleza em mostrar os seus desejos, que ao longo da narrativa foi reprimida. Dessa maneira foi-se realizado, concretizado suas conquistas, Lalinha vencera a Liodoro. Uma vez que, ele seguidor dos costumes não se permitia viver seus romances dentro do Buriti Bom.

Compreende-se que a protagonista Joana do romance *Perto do Coração Selvagem* e Lalinha de “Buriti”, apresentam uma imagem entre os anos de 1940 e 1950 que se assemelha a das mulheres vanguardista do final do século XIX na Europa e nos EUA. Nesse sentido, ambas desconstroem o perfil “ideal de mulher” representadas pela dependência do marido, e aprisionadas pelas responsabilidades domésticas entre outras funções domésticas a elas socialmente destinadas. Clarice Lispector e Guimarães Rosa, exibem, portanto, mulheres fortes que não se permitem abater pelo desfecho de um casamento ou pelo amor não correspondido, são retratos de seres que, contrariando todas as dificuldades, buscam renovarem-se e se reescrever inteiras e orgulhosas de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo propôs evidenciar, primeiramente, como o ser feminino aparece na História ocidental durante a passagem do século XIX para o XX. Eric Hobsbawm, por exemplo, discutiu acerca do processo evolutivo das mulheres na sociedade e, em relevância, as conquistas femininas.

A feminista Bell Hooks abordou sobre a verdadeira face do feminismo, evidenciando de maneira didática a luta das mulheres em tal processo.

Baseado no que foi exposto acerca do feminino, o presente artigo investigou como a mulher ou a representação de seus íntimos anseios é mostrada na produção literária de dois dos importantes escritores brasileiros do século passado, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Desse modo, é percebido no romance *Perto do coração Selvagem* e em “Buriti”, uma leitura que se refere ao contexto real da sociedade, uma vez que ambas as protagonistas analisadas, a lembrar-se “Joana” e “Lalinha”, configuram-se como a representação de mulheres que se faz presente no contexto social. A personagem de Clarice invoca a mulher que, em meio a um casamento conturbado e um suposto triângulo amoroso, busca encontrar-se em sua própria solidão e, consegue propor uma reflexão sobre a forma como rebate as convenções sociais. Por outro lado, a personagem rosiana revela em mundo diferente de sua origem os seus desejos, revelando a beleza oculta do prazer reprimido e socialmente dito como impuro.

Assim, as criações feminina da autora de *Laços de Família* (1960) e do escritor de *Sagarana* (1946) exibem, mulheres que lutam por sua independência, seja essa econômica, de igualdade de gênero, de respeito e, principalmente, por liberdade, essa última como sabemos infelizmente ainda caminhando em passos indecisos por um caminho extenso a se seguir.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Moser. *Todos os contos*. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura [1988]. In: *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

HOBSBAWM, Eric John. *A era dos impérios:1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 297-337.

HOOLKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo* [recurso eletrônico] *políticas arrebatadoras*, Trad. Ana Luíza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira: romances*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

ROSA, Guimarães João. *Noites do sertão*. São Paulo: Nova Fronteira, 2016.

CLARICE LISPECTOR: MODOS DE NÃO DIZER

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

“Quero captar o meu é” (LISPECTOR, 1998, 10): já na segunda página de *Água viva* (1973), Clarice Lispector delinea o eixo fundamental do livro – e, arriscamo-nos a dizer, também, de toda a sua experimentação literária. É sempre no território da investigação – do eu, do mundo, da linguagem – que as suas narrativas se desenvolvem.

Em Clarice, a falibilidade da linguagem é assumida como risco e, ciente dele, a voz narrativa repetidamente investe na tentativa de apreensão do mundo, valendo-se, para isso, do único meio possível, o discurso, mesmo sabendo do fracasso iminente. Na fratura, o que se expõe é a inapreensibilidade do real. Clarice consegue, no seu fluxo de fragmentos, correndo o risco do não-sentido, investigando o subterrâneo, flagrar o fracasso na sua inevitabilidade. No caso de *Água viva*, especificamente, interessa investigar a ligação entre escrita e arte abstrata feita pela narradora e onde a linguagem falha nesse ínterim.

Mas antes de entrarmos no romance propriamente dito, é importante que, assim como no livro, comecemos por sua epígrafe:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história, não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (Michael Seuphour)

Assim como o pintor belga escolhido por Clarice, também a autora parece investigar um, digamos, atalho de sentido entre arte e existência, no qual a relação mimética com o real é profundamente transgredida pela abstração. Se na arte abstrata, como defende a epígrafe, “o traço se torna existência”, para a narradora de *Água viva* a palavra se torna a sua quarta dimensão. O gesto criador, portanto, estabelece-se intrinsecamente em relação ao ser, tornando inseparáveis as instâncias vida e arte – como, aliás, o texto

avisa ao tematizar, mais do que meramente pintura ou escrita, a *vida*, ou seja, a criação em seu sentido mais amplo.

Entremos, pois, em *Água viva*. A protagonista do livro, uma pintora cujo ateliê é o espaço onde se localiza objetivamente boa parte da narrativa, pretende agora não apenas pintar, mas escrever, ainda que, segundo ela, de modo “tosco e sem ordem” (p. 10). A essa desordenação, preferiríamos chamá-la desde já liberdade. A não dependência do objeto de que trata a epígrafe, uma das principais características da pintura não-figurativa, encontra eco na abstração do fluxo de consciência, elemento nuclear da literatura clariceana. Em *Água viva*, especificamente, a personagem pretende, através da escrita, atingir o mesmo nível de expressividade abstrata com que pinta suas telas.

A autoconsciência narrativa em *Água viva* vai se desdobrar em três movimentos: no primeiro, a narradora se delimita a letra e ao papel, fazendo um movimento para dentro e circunscrevendo totalmente sua existência ao livro; no segundo, em direção oposta, desta vez para fora, ela ultrapassa a própria obra e mostra uma vida independente deste relato chamado *Água viva*, ainda que permaneça ficcional e, finalmente, num terceiro movimento, a escritora-pintora espraia ao máximo a sua existência para fora da ficção e se despe da condição literária, colando-se sutilmente à mulher chamada Clarice Lispector.

No movimento em que se circunscreve ao livro, a narradora se mostra lúcida do jogo literário, compreendendo que nele o narrador só existe enquanto escreve: “Vim te escrever. Quer dizer: ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Mais adiante, transfere essa condição vital de discurso como existência também para o *tu*: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Nesse movimento de total entendimento de que ela própria é um ser da ordem da escrita, a narradora percebe que é somente ali que ela pode experimentar a existência: “Agora é momento de me refazer, e me refaço nestas linhas” (LISPECTOR, 1998, p. 22). A vida aqui adere ao papel, e é somente nele que ela pode se realizar.

Ao mudar a direção, agora avançando para fora da obra chamada *Água viva*, a escritora-pintora alarga a temporalidade (e a materialidade) da sua existência, que passa a englobar um antes – “Quero pôr em palavras mas

sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como.” (LISPECTOR, 1998, p. 15) – e um depois desse recorte narrativo: “Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo.” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Ela, portanto, existe também para fora destas linhas, ainda que permaneça enquanto ser da ficção.

Num terceiro e mais delicado movimento, a saída da obra é tamanha que a narradora escapa até mesmo da sua posição de ser ficcional, aderindo aos traços reais da autora. Obviamente, essa extrapolação da parede literária e esse deslizamento para a condição biográfica fazem parte do jogo da narrativa. Ressalva feita, também não se pode ignorar o fato de que é essa narradora uma escritora-pintora, à semelhança da própria Clarice. Se está claro que o leitor não pode se deixar confundir por essa colagem, e, portanto, não pode perder de vista a distinção efetiva entre voz autoral e voz narrativa, evidentemente ele também não pode minimizar o fato de que essas vozes se fundem – propositalmente – em certos momentos do livro.

Os três movimentos estão aqui separados para efeito de análise, mas tal cisão não se verifica no livro. E nem seria pertinente que isso acontecesse, fluxo que é. No intrincado do texto todas essas direções que a narradora experimenta se interpenetram, e uma não nega ou invalida a outra. Pelo contrário, esses diferentes movimentos são justamente evidências da profunda investigação do eu, do eu-*it*, como estamos chamando, que acontece nesta narrativa.

Aqui chegamos aos conceitos que compõem o título desta fala. Romance, a rigor, metaficcional – uma vez que a narradora, ao falar sobre criação no seu sentido mais lato, recorrentemente descreve o momento de feitura dessa mesma obra que estamos lendo –, *Água viva* cabe no conceito de “metaficção” cunhado por Gass (1971), qual seja: “uma ficção fundada na elaboração de ficções”. Mas também o extrapola, uma vez que, querendo atingir o “é da coisa”, o “instante-já”, tem como norte último não apenas a ficção, mas o próprio movimento vital que a atravessa e ultrapassa: “Quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1998, p. 12), diz a narradora, interessada mais no instante criador em si do que no objeto resultante dele. Interessante pensarmos que, como afirma

Benjamin Moser (2009, p. 511), “nas primeiras versões do manuscrito, a narradora é uma escritora”, que só foi transformada numa pintora na versão final do romance.

Partindo para o segundo conceito, podemos entender a *ekphrasis* como “a representação verbal da representação visual” (HEFFERNAN, 2004), ou “o nome de um gênero literário, ou ao menos um topos, que tenta imitar em palavras um objeto das artes plásticas” (KRIEGER, 1992). No entanto, recorrendo à etimologia da palavra, vemos que o substantivo *ékphrasē* (*ekphrasis*) vem do grego *Ekphrazein*, que quer dizer “proclamar, afirmar” ou, o que mais nos interessa aqui, “dar a palavra a um objeto inanimado”. Ao longo de sua história, então, a *ekphrasis* foi investida da capacidade de conjurar o equivalente verbal de uma imagem visual prévia. Segundo Michael Riffaterre, estaríamos assim no registro de uma “*mimesis* dupla”, portanto, da “representação de uma representação”. Podemos aqui nos perguntar, como dar existência verbal a esse objeto já previamente existente, a imagem?

Pois é justamente essa uma das problemáticas de *Água viva*. Pergunta a narradora: “o que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, respondendo ela mesma logo em seguida: “tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (p. 11), ideia paradoxal que antes nos liberta do que nos submete aos parâmetros racionais do pensamento. Dirá, ainda, a narradora: “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como.” (p. 15), traçando seu desejo assemelhado a um enigma, cuja decifração não caberá à palavra concretizar. Enfatize-se também a hesitação, “e não sei como”, marca de uma escrita calcada nas tentativas rasuradas de achar a palavra justa – esta, impossível. Note-se ainda que há o desejo de ultrapassar tanto a imagem quanto a palavra, numa espécie de *ekphrasis* às avessas: “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (p. 13), diz. A busca última é pelo *atrás-do-pensamento*, onde fica a sua pintura sem palavras e de que nos fala tão insistentemente a protagonista.

Ao localizar-se como escritora-pintora, a voz narrativa põe em jogo esses dois aspectos que ao mesmo tempo marcam o romance e são subvertidos ao longo do texto: metaficção e *ekphrasis*. Diante da falibilidade da

linguagem – barreira última da escrita clariceana –, a centralidade da palavra sofre uma erosão profunda tanto ao tentar transfigurar imagem em signos verbais, quanto ao tentar falar de si colocando a própria feitura do livro na posição de objeto. No entanto, o movimento incessante de imploração, rasura e recomeço que constitui a escrita de Clarice faz com que a narrativa se aproveite dessa mesma condição falível da linguagem para, escolhendo uma via outra que não a da racionalidade objetiva, expandi-la e esgarçá-la, desagregando-a tal qual a conhecemos para reconstitui-la quase de modo a compor uma nova possibilidade de arte literária.

Se, com Barthes, em seu *Crítica e verdade*, concordamos que “a tarefa do escritor é *inexprimir* o exprimível” (1970, p. 22), que questionamentos são suscitados diante de uma fenda aberta nessa “*mimesis* dupla” (RIFFATERRE, 2000) do texto sobre a imagem? Mais do que uma “tradução inter-semiótica” – termo este definido por Jakobson como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” e vice-versa (2008, p. 64) –, há uma sucessão de tentativas de *dizer* (a imagem, a palavra, a vida) e falhar neste processo. Uma vez que o *it* da coisa não é traduzível, sequer a rigor interpretável pelo registro da nossa comunicação, a escrita clariceana escolhe, barthesianamente, radicalizar o bloqueio dado pela falência da linguagem e *inexprimir* o exprimível, fazendo das coisas mais banais um traço abstrato (retomo aqui a epígrafe) que fale diretamente com a nossa existência. Também é dos avessos que trata a escrita clariceana, como nesta citação: “(...) escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (p. 12).

Segundo Zizi Trevisan, a literatura de Clarice “confirma a teoria linguística de Edward Lopes sobre o processo de significação das palavras: o símbolo não se refere ao mundo do objeto em si (“*denotatum*”), mas a uma dada compreensão mental dele (“*designatum*”). Em outras palavras, o processo de significação não relaciona um signo e um objeto mas sim relaciona signos entre si” (TREVISAN, 1987, p. 159).

Filosoficamente, podemos relacionar essa espécie de teia formada no movimento de captação do real com o terceiro gênero do conhecimento de Spinoza, que não é permeado pela via da razão, mas pela imediaticidade da conexão com as coisas, gerando, como ele mesmo afirma, “a maior alegria

possível”. Lembremos aqui rapidamente que o conceito de alegria, em Spinoza, significa aumento de potência, que abrange simultaneamente corpo e intelecto. Ficamos assim, não neste estado, mas nesta *passagem*, uma vez que alegria diz respeito a movimento, mais capazes. Não seria essa mesma amplitude de potências aquela encontrada na abertura de *Água viva*?

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio (...) mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. (p. 9)

A alegria profunda (que não se furta a ser caracterizada como “diabólica”, uma vez que não caminha nos limites do maniqueísmo) e a liberdade explícita se ligam diretamente não mais à razão, mas à coisa em si – não por acaso a representação nutritiva de uma nascente, a placenta.

“Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo” (LISPECTOR, 1998, p. 12), avisa a narradora, intuindo que a palavra não basta e estabelecendo um pacto de compreensão de corpos que ultrapassa a escrita ordinária. Mas como falar de corpos e negar a palavra se é esta, e não aquela, a matéria mesma da literatura? Tal é a imagem inexprimível que Clarice estabelece. “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 10), diz. Ora, não seria tanto mais exatamente por isso que este é um livro, e um livro fundamental?

“A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998, p. 12), pergunta que a narradora de *Água viva* se faz logo no início, surge como uma espécie de chave deste livro, em que a linguagem vai ser estudada por dentro, desde o seu âmago e até as suas possibilidades. O movimento persistente em direção ao aprofundamento da palavra emerge em frases como “eternamente é palavra muito dura: tem um ‘t’ granítico no meio.” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

O esforço de Clarice Lispector no sentido de condensar o indizível em palavras – e a inevitável falha desse movimento – marca toda a sua obra, mas especialmente *Água viva* parece ser um lugar de concentração dessa tentativa: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso.” (LIS-

PECTOR, 1998, p. 28). A insistência da narradora em tentar alcançar o que está no subterrâneo e a agonia dessa mesma busca aparecem também na autoconsciência da narradora: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 11-12). A negação aqui é positiva, no sentido de que efetivamente expõe o projeto do livro: o de flagrar a falha da linguagem.

Radicalizando a investigação sobre o objeto da obra, penso que não é propriamente o fazer literário (ou, como expansão dele, o fazer artístico) o ponto central de *Água viva*, mas sim a criação no seu sentido mais amplo. Daí a imagem do nascimento ser tão recorrente na narrativa. É como se houvesse uma necessidade de reproduzir em símbolo essa ideia e fazê-la repercutir em todas as camadas do texto. Mesmo o *it* é uma tentativa de falar do começo, do centro e do atrás de tudo. Nas estratégias do texto, a metaficção é levada às últimas consequências, e o que se acaba tendo é na verdade uma criação sobre a criação – uma *meta-criação*.

Ao mesmo tempo, *Água viva* também trata da crise da representação, e assim abraça os dois extremos fundamentais: a criação desde a origem e a falha enquanto morte. Ou: a possibilidade na sua pura potência e a impossibilidade como barreira absoluta. Em certa altura do livro, a narradora investe numa tentativa de amalgamar as artes, e combina música (jazz), fotografia (flash) e pintura (tintas) para tentar falar da escrita (LISPECTOR, 1998, p. 21), mas a totalidade não consegue ser alcançada.

Assim como a criação, outros nós complicadores da narrativa vão surgir como centros em torno dos quais o discurso vai gravitar repetida e alternadamente. Sobre a obsessão em torno de núcleos de significado, Benedito Nunes comenta: “(...) o estilo de Clarice Lispector tem na *repetição* o seu traço de mais largo espectro” [grifo no original] (1989, p. 136). Apesar de, nessa passagem, Nunes se referir a outro livro, *A paixão segundo G.H.*, a colocação se encaixa perfeitamente em *Água viva*. Às vezes essa obsessão é localizada e não se espalha para o resto do texto, como é o caso da insistência em torno da palavra “halo” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Já às palavras-tema como o *it*, o atrás-do-pensamento e o instante-já, a narradora retorna insistentemente. Note-se que a preocupação sobre o instante perpassa o livro inteiro: “Mais que um instante, quero seu fluxo” (LISPECTOR, 1998,

p. 15); “E cada coisa que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a. Pois quero sentir nas minhas mãos perquiridoras o nervo vivo e fremente do hoje.” (LISPECTOR, 1998, p.65); “diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora” (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Além da gravação em torno de palavras-chave, ou conceitos-chave, Clarice também se utiliza da repetição de temáticas mais largas. Talvez o exemplo mais recorrente seja o do animalesco, cujas imagens são incansavelmente exploradas. Fala-se do cavalo (p. 18), do tigre (p. 78), das abelhas (p. 56), das larvas (p. 38), da gata (p. 45), do escorpião (p. 14), das borboletas (p. 84), da salamandra (p. 65), dos dinossauros (p. 43), das baratas (p. 15) – *ad infinitum*. Também esmagadora é a quantidade de ocorrências de alusões a plantas. A narradora parece querer a todo custo se despir da sua condição humana e enfim se colar ao mundo. Quer, talvez, deixar de lado o devir-mulher, o devir-escritora, e se confundir com o devir-cavalo, com o devir-tigre etc.

O excesso às vezes sufocante de Clarice também é dual. Na mesma medida em que oprime com a sobreposição infinita de imagens, desestabiliza com a escassez inultrapassável do não-dito. Da repetição surge então o silêncio; do excesso, a falta. Novamente recorro a Nunes, ainda sobre *A paixão segundo G.H.*: “a repetição (...) não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha.” (1989, p. 140). Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. E, como Nunes aponta, dizer exageradamente a mesma coisa é também uma forma de não dizer. O tema latente e constante desse livro, portanto, não é outro senão o silêncio.

Em todas as estratégias da narradora, o fim último que ela parece querer alcançar é uma espécie de totalidade. Quando fica obcecada em torno de um só tema ou quando insiste na mudez, quando investiga profundamente o eu ou quando avança para o animalesco e inumano, quando caminha desde a fenda criadora ou estanca no erro infértil – em todo esse jogo, Clarice parece querer abarcar o todo. A grandiosidade emerge também dentro da própria narradora: “Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força” (LISPEC-

TOR, 1998, p. 49). O poder que ela possui ao mesmo tempo a incapacita, grandeza esmagadora que é, e o cansaço é recorrente: “Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo.” (LISPECTOR, 1998, p. 89). Mesmo a sinestesia aparece como sintoma dessa tentativa de totalidade: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Os sentimentos não param: “que febre: não consigo parar de viver”. (LISPECTOR, 1998, p. 89). E mesmo quando alguma tranquilidade se instaura, é só aparentemente que o faz. Num estrato mais profundo o mundo está sempre para eclodir: “O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer” (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Em *Água viva*, segundo Olga de Sá, “Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, significante, puro jogo de sons e de formas.” (SÁ, 1979, p. 265) No revés da linguagem, recusando terminantemente o rótulo de hermética, como deixa claro em seu *A descoberta do mundo*, Clarice luta com e contra a falência inexorável das palavras sabendo dolorosamente que, para o escritor, não são senão elas as suas ferramentas por excelência. No entanto, assim como a narradora de *Água viva* parece descobrir, mesmo querendo alcançar o substrato último da linguagem, uma espécie de totalidade que, sabemos, é inatingível, qualquer centralidade dada à palavra é um movimento perigoso, uma vez que ela sempre excede ou falta – erra, em última instância.

A *ekphrasis* resta conjurando uma imagem inexprimível, a metaficção acaba por não dar conta nem do real nem do ato criador. O limite daquilo que pode a linguagem precede uma lacuna que só se pode descobrir com o *além da palavra*, por isso a voz narrativa pede “Ouve-me com o corpo”, sem se furtar a enfatizar, na linha derradeira do romance, que “o que te escrevo continua” (LISPECTOR, 1998, p. 87).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

GASS, William. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 1971.

HEFFERNAN, J. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.

KRIEGER, M. *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

DA PALAVRA AO IT: ATRÁS DO PENSAMENTO DE ÁGUA VIVA

Patrícia Ferreira Alexandre de Lima

O livro que conhecemos como *Água viva* constitui-se da versão final de um intenso trabalho de produção artística de Clarice Lispector, obra gestada, provavelmente, nos primeiros anos da década de 1970. Sua publicação se deu pela Editora Artenova, em agosto de 1973. Do original de 188 páginas menos de 100 foram publicadas e são estas que nos interessam neste trabalho.

Esse é um dos fatores que chama a atenção de pesquisadores que se dedicam ao estudo da obra de Clarice Lispector ao longo dos anos: que motivações levaram a escritora a excluir da publicação boa parte de seus escritos? Dessa forma, há uma vastidão de estudos que se debruçam especificamente sobre as partes do texto que foram excluídas da publicação original.

Clarice, ainda em dúvida acerca da publicação de *Água viva*, havia convidado Alexandre Severino para traduzir o futuro livro para o inglês:

Quando em 12 de julho de 1971 conheci pela primeira vez Clarice Lispector em seu apartamento na rua Gustavo Sampaio, no Leme, ela havia acabado de escrever esse livro, que ainda não tinha portanto o nome que tem hoje, nem era ainda o livro que corre com aquele nome. A gestação final dessa primeira versão, muito mais extensa que a atual, ocorreria naquela mesma manhã. Nossa conversa, extremamente franca e aberta, foi determinada, agora o reconheço, pelos aspectos autobiográficos do livro. (SEVERINO, 2019, p. 142)

Severino não foi o primeiro a apontar “aspectos autobiográficos” no livro de Clarice, em resposta a um pedido da escritora, por meio de carta, José Américo Motta Pessanha relata as suas impressões sobre os originais do livro que lhes foram enviados em busca de uma opinião:

Esse encontro de você-Clarice com você-escritora certamente resulta de um processo pessoal que a levou até aí. Pergunto – se é que é justo e oportuno fazê-lo – e então, o que virá depois? Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens? (PESSANHA, 2019, p. 136-137)

Clarice intitulou o livro, inicialmente, de *Atrás do pensamento: diálogo com a vida*, na citada conversa com Alexandrino Severino manifestou a intensão de mudar o título para *Objeto*, que acabou se transformando em *Objeto gritante – monólogo com a vida*, para, por fim, ser publicado como *Água viva*. Ou seja, as dúvidas de Clarice acerca do que estava criando passam, inclusive, pela nomeação dessa “coisa”, que nem a própria escritora sabia ao certo o que era, mas que nascia como fruto de uma profunda inquietação com reflexos em toda a sua obra a partir de então. Em um dos estudos mais contundentes em cima dos originais de *Água viva*, Sônia Roncador conclui:

Objeto gritante é uma espécie de relato da vida pessoal de Clarice Lispector como escritora. Parte desse relato corresponde ao registro dos dias e das horas em que Clarice escreve o manuscrito: fatos que ocorrem em sua vida no momento mesmo em que está escrevendo *Objeto gritante*. (RONCADOR, 2019, p. 155)

Neste estudo, porém, optamos pelo recorte feito pela própria escritora, detendo-nos ao texto final de *Água viva*, não por desconsiderarmos o todo da composição, mas por acreditarmos que além de já haver uma vasta contribuição acerca do assunto, a versão final do livro já nos fornece os elementos de que precisamos, na nossa intensão de lançar luz acerca das inquietações de Clarice sobre o seu fazer artístico, refletindo qual seria o papel do escritor/artista na sociedade. Pretendemos percorrer o sentido contrário da investigação que parte do todo e que considera os manuscritos, para compreender, a partir do resultado final e publicado, *Água viva*, o que está atrás do pensamento explicitado no livro, na busca de definição do *it*, essa não-palavra que assume um significado bem mais profundo e que, parece-nos apontar para a essência da arte/artista e do seu lugar no mundo.

Sabemos que Clarice suprimiu trechos dos originais, talvez por julgá-los autobiográficos como, por exemplo, inicialmente o fato de a personagem ser uma escritora, depois passando a ser uma pintora. O que corre é que a partir de *Água viva*, Clarice move a sua escrita no sentido de responder ao seu anseio de por que escrever.

Em crítica aos livros da escritora recém-publicados pela Artenova, Hélio Pólvora observa:

De Clarice Lispector saíram três livros de ficção em curto espaço de tempo: *Água viva*, *Onde estiveste de noite* e *A via crucis do corpo*. O primeiro, um monólogo algo abstrato, um texto; os outros, coletâneas de contos. A Clarice dos textos longos – novela ou romance – é diferente da Clarice das histórias curtas: nestas, pratica uma literatura mais aberta, ligada a estruturas narrativas conhecidas, admitindo realidades outras que não o mistério fechado da personalidade. [...] Quanto ao mais, quanto à sua nova maneira de aceitar desafios, não tem por que se penitenciar. Sua obra é um atestado libertário, justificava buscas. (PÓLVORA, 1974, p. 2)

Pólvora está se referindo ao fato de Clarice ter escrito uma justificativa para os contos de *A via crucis do corpo*, por receio de que estes fossem considerados pornográficos, entretanto, o que queremos chamar a atenção é para o apontamento da crítica a uma nova motivação em sua escrita, ensejada pela busca. Há relatos de amigos próximos de Clarice, colhidos por pesquisadores e apresentados em suas biografias, segundo os quais a escritora mudou muito depois do incêndio que ocorreu em seu apartamento em 1966, o acidente quase a levou a perder a mão direita e teria deixado sequelas para sempre em sua vida, sendo *Água viva* uma produção posterior a este acontecimento, pensamos que o livro pode ser uma resposta de Clarice às questões que lhes emergiram a partir daquele momento, em entrevista a Arnaldo Franco Júnior, Olga Borelli, amiga de Clarice, que lhe secretariou nos últimos anos, relata:

[...] sofria muito nessa época. Eu acho que foi aqui que ela percebeu que estava indo. [...] Eu acho que *Água viva* sintetiza este sentimento de Clarice, esta preocupação, censurada, sim, mas de uma certa for-

ma eu acho que ela já tinha consciência do fim. (FRANCO JÚNIOR, 1987, s/p)

Assim, identificamos, a partir de *Água viva*, uma inquietação de Clarice acerca da posição do escritor perante a matéria narrada. A escritora inicia o seu processo de formulação de uma resposta acerca do papel do artista na sociedade e dos limites que podem ser estabelecidos e quebrados por meio de uma obra de arte, especificamente da obra literária.

Talvez justamente com a intensão de promover esta reflexão de forma mais ampla, ela tenha optado por conceber a personagem de *Água viva* como sendo uma pintora, mudando a ideia original em que ela seria uma escritora, como já citamos:

Quando vieres a me ler perguntarás porque não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (p. 28)¹

A ideia de concepção deste livro é a apreensão do que a escritora chama “quarta dimensão”, a nossa leitura propõe que essa seria a compreensão do artista acerca do processo de criação, incluindo a extrapolação de regras e conceitos, promovendo uma ampliação do alcance de sua obra, rompendo os limites, chegando ao núcleo da forma: “Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta” (p. 27). Aliás, o primeiro parágrafo do livro já aponta para esse desejo de experimentação: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.” (p. 27). No livro encontramos também relatos sobre o receio de se

¹ De agora em diante, quando citarmos *Água viva*, indicaremos apenas o número da página entre parênteses.

estar enveredando por um novo percurso: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.” (p. 27).

Ocorre que quando escreveu *Água viva*, Clarice já era uma escritora reconhecida pela crítica e pelo público, inclusive sua obra já era traduzida desde a década de 1950, podemos dizer que a sua literatura sempre foi de busca, de aprofundamento e, tendo chegado a este nível de maturidade, estende a busca à forma da sua escrita. Nesse sentido, consideramos *Água viva* muito mais como uma expressão artística da maturidade da obra clariceana do que como um relato biográfico, como quiseram ler a obra muitos críticos, achamos que as hesitações da escritora em publicá-lo se deram mais pela matéria nova que estava tratando, do que por um receio de autobiografia: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (p. 47).

Clarice a essa altura de sua carreira estava tão próxima do que ela chama núcleo das coisas, que passa a comentar o seu próprio processo de criação:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (p. 36-37)

Esse trecho também foi publicado no *Jornal do Brasil*, como crônica, aliás outros trechos de *Água viva* apareceram publicados de forma independente na coluna que manteve no período entre 1967 a 1973, conduzindo a escritora a um exercício de metaficção, que de *Água viva* vai culminar em *A hora da estrela* e em *Um sopro de vida*, sendo esse publicado postumamente. Salientamos aqui que quando a escritora se refere a uma escrita em estado de “distração”, não acreditamos que corresponda a uma escrita espontânea, mas a um processo de experimentação na linguagem que, na verdade, corresponde a um projeto dentro de sua obra, afinal, como a própria narradora de *Água viva* diz: “E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de

pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente” (p. 89).

Em entrevista concedida à Germana de Lamare, intitulada “Clarice esconde um objeto gritante”, a escritora fala sobre *Água viva*, que ainda se chamava *Objeto gritante*:

Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. O *Objeto gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no momento, não estou disposta a ouvir desaforos. Sabe, *Objeto gritante* é uma pessoa falando o tempo todo... (LISPECTOR, 1971, p. s/p)

Clarice tem consciência de que está propondo algo novo, transgredindo as regras que estabelecem os gêneros literários: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (p. 30). Entretanto, ela não está disposta, naquele momento e segundo declarou, a lidar com a opinião crítica que já supunha ser desfavorável a sua nova narrativa. Mais tarde, a escritora não apenas decide publicar o livro, em 1973, mas assumir as consequências advindas de suas escolhas estéticas ali inauguradas, como, por exemplo, a ausência de um enredo tradicional, característica que ela também estende aos romances *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, assim como a questão metaficcional, já citada.

Eu sou puro it que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isso tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo. (p. 49)

Outro aspecto comum nesses últimos romances é a abordagem da arte em suas múltiplas linguagens, assim, por exemplo, Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, desde a “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” afirma: “Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores

neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino?” (LISPECTOR, 2006, p. 7).

Autor, em *Um sopro de vida*, declara: “Estou ouvindo música. Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. Schoenberg, através de seu eu, atinge o clássico eu de todo mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Ambos os narradores marcam assim, por meio da citação de elementos da cultura tida como erudita, uma posição de intelectual nos textos que estão produzindo e comentando enquanto produzem.

Em *Água viva* essa posição intelectual não aparece de forma tão marcada, embora encontremos abordagens à música de câmara e a Mozart, por exemplo, percebemos que os relatos da narradora se referem mais a sua relação com a música: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo [...] (p. 28); “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música da câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara” (p. 56); e ainda no trecho: “Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart” (p. 33).

O que ocorre é que a música acaba sendo mais uma das expressões artísticas investigadas em *Água viva*, não é por acaso que os personagens clariceanos a partir da década de 1970 são em grande parte artistas: em *Água viva* a narradora é pintora, em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. é um escritor, em *Um Sopro de Vida* temos Autor e Ângela Pralini que também é pintora. Assim, enquanto esses artistas comentam o seu fazer, a obra de arte passa a ser questionada no sentido dos efeitos que produz.

Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heroica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiura é o meu estandarte de guerra. (p. 50)

É dessa forma, atravessando o belo proposto pela arte, pelo revés da feiura, que Clarice desmonta estruturas, solta das amarras de gênero, como ela mesma afirmou, a escritora expõe o que diz estar “atrás do pensamento”, propondo uma compreensão mais ampla acerca do papel da obra de arte e do artista diante da sociedade. Em um determinado momento da narrativa, afirma:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em *addaggio*. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranquilo *adaggio*. (p. 54)

Mais uma vez traçando um paralelo com a pintura e a música, agora abordando o *adágio*, andamento musical que tem a lentidão como característica e que nos propõe a pensar, de fato, qual é o alcance social que possui uma produção artística? Clarice, que tantas vezes foi questionada e até cobrada por ter uma escrita tida como não engajada socialmente, promove, de forma mais acentuada em sua produção literária a partir da década de 1970, um grande questionamento acerca dessa questão: e os artistas engajados, em que sentido a obra de arte altera seu entorno social, além do fato de continuar existindo como obra de arte? Essa questão é altamente reproduzida por Rodrigo S.M., que também fala sobre a fome e sobre a sua impotência enquanto artista, diante da realidade de uma pessoa como Macabéa, que é expressão de uma profunda miséria humana. Acreditamos que *Água viva* gesta uma semente que se desenvolve em plenitude em *A hora da estrela* e que dá seguimento em *Um sopro vida*, deixado inacabado pela escritora.

Dessa forma, até onde pode chegar o artista com a sua produção? “Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte” (p. 65), a experimentação na palavra praticada por Clarice em *Água viva* inscreve o leitor em um exercício do sensível, conduzindo-o a vibrar junto com a narradora em busca de uma compreensão maior do seu entorno e de si mesma, e sendo o questionamento um ato político, podemos afirmar que Clarice propõe

o sensível a partir da aproximação e opera o político de forma diferente, pois os sentidos falam e produzem pensamento em sua escrita.

Permeando a construção desse questionamento, mas ao mesmo tempo permitindo ao leitor a formulação de suas próprias respostas, Clarice pretende “apossar-me do é da coisa” (p. 27), tocar o âmago da matéria artística, o “inefável” da sua experiência de busca, a que ela denomina it:

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it” [...] A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcendo-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus. (p. 43)

O “it vivo” é a essência da arte e que traz em si toda a transcendência de tempos remotos em suas mais diversas representações, a arte que alimenta e atribui significado à existência do artista sendo para esse o seu Deus, a arte sempre buscada como inspiração e tradução de uma representação que não cessa: “É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável” (p. 76).

É essa busca por se atingir a essência das coisas que move o artista, em outro momento da narrativa, a narradora significa o it como sendo o “halo das coisas”, ou seja, algo luminoso que permeia uma forma:

Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é it. (p. 57)

Dessa forma, o it está contido em cada ser humano e pode ser evocado por aqueles que não negligenciam o seu desejo artístico: “Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos” (p. 63). Já os bichos, incapazes de sentir e produzir arte não são it:

“Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um mínimo de folha. O que não impede que cada uma comunique alguma coisa à que vier em direção oposta. Formiga e abelha já não são it. São elas” (p. 67).

O ser humano, porém, está inscrito em uma dimensão imagética-simbólica em que essa formação enquanto ser ele ou ser ela consiste em um processo de construção do seu próprio lugar: “‘X’ é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? ‘X’ é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real” (p. 82).

É buscando apreender a essência, o it que lhe escapa, que *Água viva* apresenta um pensamento crítico acerca do fazer artístico, sendo o leitor, inclusive, convidado a participar da experiência na linguagem, quando, por várias vezes na narrativa, a personagem expressa estar improvisando, assim como no jazz, ou ainda quando afirma que não sabe onde pode chegar. Encontramos também, elementos em que ela relata que está produzindo no presente, lembra-nos Rodrigo S.M. quando revela que escreve enquanto é lido, o fato é que essa proposta metaficcional de comentar a escrita se torna ainda mais contundente com este convite formulado ao leitor, de acompanhar, em tempo real, o artista em meio ao seu processo criativo, vivenciando as sensações de perda, de solidão e mergulhando no caos provocado pelo contato profundo com o it.

A narradora relata a sua experiência e promove uma espécie de oferecimento a um interlocutor, que em alguns momentos assume um tom amoroso, como se o que está sendo escrito fosse posterior à ruptura de um relacionamento: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais” (p. 27). Momentos como esse no texto nos faz ter a sensação de estar lendo uma espécie de carta, mas embora este interlocutor seja evocado, ele não é, necessariamente, um único destinatário, isso porque o que se está oferecendo no texto é tão profundo que extrapola essa sensação inicialmente percebida, de um relato específico para alguém: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa.” (p. 31).

Lembramos do interlocutor a quem Rodrigo S.M. recorre como uma estratégia do narrador, para que esse estabeleça no texto uma relação de cumplicidade, conquistando a confiança do leitor. O interlocutor de S.M. é um “vós”, o que aparece em *Água viva* é um “tu” que, como dissemos, tem certo caráter amoroso, mas deixa dúvidas quanto a isso em passagens como a seguinte: “Mas ao amanhecer eu penso que nós somos os contemporâneos do dia seguinte. Que o Deus me ajude: estou perdida. Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois. Para que o trigo fique alto. Estou tão grave que vou parar” (p. 53).

Parece-nos muito mais que a narradora precise do seu leitor – em nossa leitura proposto como público, do que do seu par romântico, pois é necessário que a obra de arte, cuja produção ela investiga, seja fruída para que o processo se complete e se desdobre. Assim, ela tem de ser dois: artista e público. Dos desdobramentos desta relação e fruição nasce o sentido da produção artística e conseqüentemente explica-se o papel do artista na sociedade em que está inserido.

Este resultado, porém, não pode ser previsto: “O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisível” (p. 54). É caminho construído a partir do desmonte de estruturas, investigando o processo criativo e os seus desdobramentos, localizando a arte na vida e a vida na arte, de modo que apenas a liberdade conduza:

No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. O “liberdade” liberta-se da es-cavidão da palavra. (p. 91)

Nesse sentido, os elementos pré-textuais, as escolhas e abordagens da escritora quando da construção de um livro, tudo fala em Clarice, inclusive a água viva, animal que atrai com a sua luminescência e cujos tentáculos podem causar sérias queimaduras, diz muito sobre a escolha desse título, ler *Água viva* e se arder junto à narradora nessa busca de captação do instante-já, do it, da significação da escrita, da arte, será uma questão de quanto o leitor se permita vestir a máscara do interlocutor a quem ela se dirige. “Tudo

acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (p. 93).

Concluimos este estudo que compreende o livro *Água viva* como um deslocamento da obra clariceana, no sentido do início de um processo de construção da escritora, na tentativa de responder às questões formais acerca de uma obra de arte, do lugar que ela ocupa perante o outro e ainda, do papel do artista na sociedade em que está inserido. Sabemos que não podemos falar em “fases” quando estudamos a obra de Clarice Lispector, a sua narrativa é composta tanto por uma dimensão que busca a investigação do ser no mais profundo de sua essência, quanto por uma dimensão social só reconhecida, inicialmente, pela crítica em *A hora da estrela*. Ocorre que ambas as dimensões estão sobrepostas e entranhadas, e como tentamos elucidar neste trabalho, a partir de *Água viva*, tais dimensões, além de conviverem, começam a apontar para uma completude dos sentidos, que apenas a investigação profunda no cerne da arte, atrás do pensamento, poderia fornecer: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se.” (p. 42).

REFERÊNCIAS

FRANCO JR. Arnaldo. Clarice Lispector segundo Olga Borelli. In: *Suplemento literário de Minas Gerais*. Número especial: Lembrando Clarice. (Org.) Nádia Batella Gotlib. n. 1091, 19 de dez. 1987, s/p.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista com Germana de Lamare. Clarice Lispector esconde um objeto gritante. In: *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 6 de março de 1972, s.p.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rocco: Rio de Janeiro, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rocco: Rio de Janeiro, 2007.

PESSANHA, José Américo Motta. O conselho do amigo – Carta à Clarice Lispector. *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 133-137.

PÓLVORA, Hélio. Da arte de mexer no lixo. In: *Caderno B, Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 13 de agosto de 1974, p. 2.

RONCADOR, Sônia. Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado. *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 151-161.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de *Água viva*. *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 141-147.

CITAÇÕES DO LIVRO *ÁGUA VIVA*

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. (p. 27).

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando oi pronunciando sílabasegas de sentido. (p. 29).

Este não é um livro porque não é assim que se escreve. (p. 29).

Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. (p. 29).

[...] quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. (p. 30).

Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar. (p. 34).

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. (p. 34).

Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu. (p. 36).

A narradora vai comentando o seu processo de escrita: Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. Ê. (p. 41).

A escuridão é o meu caldo de cultura. a escuridão feérica. Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento. (p. 42).

Os fatos na minha vida são o limão na ostra? (p. 44).

Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. É material do instante do tempo. Não estou coisificando do nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer. (p. 47).

Muita coisa não posso te contar.

Mas o âmago do it é mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar. (p. 55).

Quero morrer com vida. Juro que só morrerei lucrando o último instante. Há uma prece profunda em mim que vai nascer na sei quando. Queria tanto morrer de saúde. como quem explode. (p. 56).

E vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha. Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo. Sei que vou atingir o alvo. (p. 61).

Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só se entregar. (p. 58).

Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada. (p. 62).

Tenho falado muito em morte. Mas vou te falar no sopro de vida. Quando a pessoa já está sem respiração faz-se a respiração bucal: cola-se a boca na boca do outro e se respira. E a outra começa a respirar. (p. 69).

É que os seres excepcionais em qualquer sentido estão sujeitos a mais perigos do que o comum da pessoa. (p. 70).

Isto que estou te escrevendo é em contralto. É negro-espiritual. Tem cor e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará a minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. (p. 71).

Ir me seguindo é na verdade o que faço quando te escrevo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo. (p. 71).

Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te dizendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério. (p. 71).

“X” é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. (p. 82).

Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos. (p. 76).

Eu tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. (p. 76-77).

Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem. (p. 77).

E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it. (p. 77).

Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. Eu não me somo. (p. 77).

Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante. (p. 79).

Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho. Quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. Corpo da coisa. (p. 81).

Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir. Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado. (p. 84).

Mas como fazer se não te enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os teus. Minha candidez foi por tu pisada. Não me amaste, disto só eu sei. Estive só. Só de ti. Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim. (p. 84).

Sinta-se bem. Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não aguenta mais ser corpo. E se morrer tiver o gosto de comida quando se está com muita fome? E se morrer for um prazer, egoísta prazer? (p. 84).

Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que

ela alcança o sentido. E quando estranho a vida é que começa a vida. (p. 85).

E não escrevo para te agradar. Principalmente a mim mesma. Tenho que seguir a linha pura e manter não contaminado o meu it. (p. 85).

Estarei fazendo aqui verdadeira orgia de detrás do pensamento? orgia de palavras? (p. 86).

É preciso coragem para escrever o que vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar. O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem. (p. 86).

Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito que já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto que seja um objeto que grita. (p. 87).

É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se. (p. 88). (Além de Maca tem uma parte da aprendizagem que Lore tb apenas sabe, o trecho é bem parecido, se for citar, procurar).

Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. O verdadeiro pensamento parece sem autor. (p. 89).

E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar o autor – este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do “tudo”. Mas “tudo” é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem

barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir. (p. 89-90).

Eu é que estou escutando o assobio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. (p. 92).

Tendo escrito algumas das obras mais refinadas da língua portuguesa, em “Objeto gritante” Clarice Lispector, no entanto, optou pelo caminho da não elegância. Ao violar certos protocolos artísticos e ao incorporar em “Objeto gritante” termos (como os acima citados) que para vários críticos e escritores de sua geração eram um afrontamento ao decoro literário e moral, Clarice questiona a instituição da literatura (segundo os critérios dos críticos de sua época) e, em particular, sua própria obra. (RONCADOR, 2019, p. 159).

A EXPERIÊNCIA DO REFLEXO

Julia Araujo Borges

O DITO PELO NÃO DITO

Lispector, escritora de origem ucraniana, mas se dizia brasileira “e pronto”, tida como hermética¹, apesar de não se enxergar assim, possuía no estranhamento, sua válvula mestra. Um eterno confronto do sujeito no mundo. Alegava que “entender é uma questão de sentir e não de inteligência”. Escrever para a referida autora é pôr-se em questão *ad continuum*: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (LISPECTOR: 1998, p. 11). E essa escritura de Clarice não tem a menor responsabilidade de comunicação com o seu leitor, projetando-se nela mesma, um verdadeiro canal de entendimento do ser que escreve com o mundo que habita.

Partindo desse princípio, Barthes afirma: “Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambição não é de fim, mas de fato. A escritura é constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma (...)” (BARTHES, 2006, p. 33).

Cabe acrescentar que a etimologia da palavra “escrita” vem do latim *scribere*, e quer dizer: “traçar, marcar com estilo”, portanto, deparamo-nos com uma atividade (literária) em que o escritor deixa-se levar pelo inconsciente, produzindo uma linguagem que emerge de suas profundezas míticas pessoais: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo(...).Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (LISPECTOR, 1998, p. 21). A vida de Clarice era a escrita, e

¹ No contexto, refere-se ao inteligível, obscuro, de difícil interpretação.

escrever se tornara condição única para viver, ainda que este canal de comunicação encontrasse diversas barreiras para a autora, como afirma:

(...) infelizmente não sei “redigir”, não consigo ‘relatar’ uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. O que vem à tona já vem com ou através de palavras, ou não existe. Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras.” (LISPECTOR, 1999, p. 122-3)

Do relato, apodera-se, a priori, uma ideia de abandono ou negação da escrita, da linguagem. Mas como Clarice vai além, o entendimento dessa ideia colocada também não pode ser superficial. Sua busca não é o extermínio da palavra ou a implicância de certa rivalidade entre o dizer e o não-dizer; mas o caminho do meio, o “escrever por intermédio”.

Ainda no pensar de sua própria produção textual, há em um de seus muitos aforismos, publicado sob o título “Escrever as entrelinhas”, em sua coluna no *Jornal do Brasil* de 6 de novembro de 1971, um maior entendimento dessa busca entre esses dois caminhos: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.” (LISPECTOR, 1999c, p. 385, *grifo da autora*)².

² Segundo Alexandre Nordari, a frase final no original seria: “O que salva então é ler ‘distraidamente’. Ainda segundo este mesmo autor, tal equívoco teria sido “por distração de quem escreveu, ou então para postular que toda escritura é leitura – mesmo que uma leitura do

O SOPRO DA ESCRITA

Para o professor e crítico literário, Benedito Nunes, Clarice tem na epifania o seu momento de iluminação, o divino habitando algo de modo que este esteja pleno em si mesmo. Cabe ressaltar que o enigmático em sua escrita é tamanho, que nem todos os críticos possuem opiniões semelhantes, chegando a ser contrastante, uma vez que o pesquisador mineiro, João Camillo Pena, discorda do termo epifania. Para ele, a questão da “Clarice não é essa, não é de plenitude da coisa, mas da infinita interligação de todas as coisas”, como relata o acadêmico José Miguel Wisnik em palestra pelo IMS em 2011, evidenciando uma Lispector que escrevia para si, para dentro.

Lispector faz de sua palavra escrita a busca constante do seu eu. Escreve para entender o mundo de dentro e não o de fora, e daí que começa o percurso com a obra e seu leitor, haja vista que seus enigmas só podem ser revelados àquele que consente imergir em águas profundas de si, pondo-se à prova a todo instante. A quem firma-se seu *ethos* no raso, percebe Clarice como incompreensível.

É através de todo esse drama³ que se desenvolve o processo de escrita dessa autora que, neste ano de 2020, estaria completando 100 anos de vida. E toda essa ação equivale a um percurso, um galgar, uma experiência. E tal termo logo se remete a outro autor brasileiro da terceira fase do Modernismo – Guimarães Rosa, em cuja vasta produção convida seus leitores, no 11º conto da obra “Primeiras Estórias”, a irem além do que o espelho reflete, induzindo que para ver o próprio reflexo é preciso reflexão.

Lispector parece ter lido esse conto roseano e transfere para sua produção o espelho de uma eterna reflexão acerca do cotidiano comum. Suas travessias vão além de um existencialismo vago, com uma abordagem que

que nunca foi escrito, como queria Hoffmannsthal, um ‘lembrar-se do que nunca existiu’. Ou ainda, e talvez mais fundamentalmente, para apontar que o que interessa tanto na escrita quanto na leitura se encontra no não-dito, de modo que devemos nos distrair”.

³ Palavra de origem grega (δράμα) e significa ação.

parte de elementos intrínsecos ao texto com o intuito de auferir uma dimensão global, ainda que para Clarice seu objetivo não seja necessariamente ajudar o leitor, mas conhecer o seu próprio mundo, sua escrita investigativa é ferramenta também para o outro.

Na tentativa de analisar o estilo da autora, é possível reconhecer a presença efetiva de alguns outros nomes da seara das humanidades - Literatos contemporâneos, pensadores e filósofos que fizeram parte da leitura da autora, e indo de encontro de forma ainda mais evidente ao drama, Clarice parece também beber dos clássicos, do teatro ateniense, ao revelar, através de seus personagens, a aprendizagem através do sofrimento.

Interessante, pois, é saber que essa ideia, conforme colocado, já fazia parte da dramaturgia de Ésquilo, tragediógrafo grego do século V a.C. Baseava-se em uma ferramenta de seu pensamento filosófico e teológico fundamentado no princípio de que a dor é um caminho para o saber, *pathei mathos*. No entanto, esta noção deve ser entendida no contexto, pois o que Ésquilo escreve é que o Imortal, Zeus, guiando os mortais à razão, lhes forneceu uma nova lei, substituta das anteriores: *pathei-mathos*. Ou seja, a sabedoria, a compreensão, surge da própria experiência pessoal, de experiências formativas que envolvem algumas dificuldades, algum luto, algum sofrimento.

E são essas múltiplas vivências que tornam as experiências clariceanas algo inteiramente universal e atemporal, sem, todavia, ignorar os diversos referenciais que sua escrita possui.

O REFLEXO DA REFLEXÃO

A *Hora da Estrela* é a última obra, em vida, de Lispector. Diferenciando-se das anteriores, possui uma abordagem mais social. A personagem central – Macabéa, não vive, coleciona dias e em algumas passagens o espelho se coloca como sulco a partir do reflexo, obter-se a própria reflexão. Clarice faz uso de sua personagem como janela para o mundo de dentro. Ao olhar no espelho, no início do livro, Macabéa não se enxerga, seu *eu* é parco,

oco, é o berro do silêncio, é o vazio. Ao longo da narrativa, o reflexo vai revelando mais do que o explícito, descortinando a essência do ser.

Para tal feito, Clarice dá poder ao solitário narrador Rodrigo S.M de criar procedimentos de escrita para se autoentender: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

E no processo de espelhamento colocado anteriormente através da criação de Macabéa, são colocadas as suas interrogações e inquietações em uma narração em primeira pessoa: “Vejo a nordestina se olhando no espelho (...) no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Conhecer e se reconhecer no íntimo é tarefa para os filósofos que disso entendiam e possuíam tempo para tal. Macabéa de nada sabia do mundo nem do seu mundo. Mas se deixar ser conhecida era tarefa impositiva na medida em que sua autenticidade revela no outro o nosso próprio eu: “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei de me escrever todo através dela por espantos meus” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

O escritor é reflexo. Sua obra é reflexo. Sua Escrita é reflexo. Clarice tinha vida enquanto escrevia, e morria ao final de cada obra. Seu desarmamento resulta em um contato mais intuitivo e passional com o texto. Portanto, em *A Hora da Estrela*, Macabéa, ultrapassa a visão estereotipada da nordestina residente em uma cidade grande, como o Rio de Janeiro, e atinge a esfera universal, pertencendo ao mundo. Lispector usa o espelho em determinadas passagens do livro, e assim, reflete muito além da imagem obtida, reverberando suas influências e manifestando sua essência autoral, uma vez que sua Macabéa revela o existencialismo presente na obra de Clarice – primeiro vem a existência, o óbvio, o manifesto, a imagem pelo olho, depois a essência, o olhar da alma.

O LEGADO

Clarice possui uma trajetória literária de inovação e renovação, de ação e passividade perante o mundo, de encontros e desencontros, mas acima de tudo, Lispector soube fazer da sua escrita uma verdadeira reflexão.

Hermenegildo Bastos, em seu livro *Teoria e Prática da Crítica Literária Dialética*, defende que o imperativo de repensar os parâmetros é um dos pressupostos da obra literária, ensinando outros modos de “ler o mundo”, provocando mudanças. E assim foi a escrita clariceana.

O verdadeiro leitor de Lispector se deixa ser tocado, sendo impossível sair de uma leitura da autora da mesma maneira que a começou.

É sabido que o autor não se faz sozinho ao longo do seu caminho literário. Veredas cruzam esse trajeto com interposições que vão lapidando o bruto material presente em cada autor. Através do espelho das palavras, os contornos das escolhas (conscientes e inconscientes) adotadas pelos escritores vão sendo capturados e ao atingir o fluxo de consciência da história contada, chegar-se-á ao enigma da escritura. E Clarice Lispector não compreende esse enigma, ela simplesmente o é.

Compreender o ser humano que escreve é a chave para inferir sobre suas obras. Em entrevista concedida ao jornalista Yllen Kerr ao *Jornal do Brasil* em 1963, ao ser perguntada se a janela de sua vida é voltada para dentro, Clarice faz uma reflexão sobre essa discussão: “É que o mundo de fora também tem o seu ‘dentro’, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo não o vive...” (Rocha, 2011, p. 27).

A mimese de suas vivências, memórias e origens culminam em suas literaturas experimentais, e esse processo manifesta o verdadeiro ato sagrado da escrita. Cabe ressaltar, aqui, que o procedimento descrito não se confina em espaços pré-designados, sendo seu início ou seu fim uma simples percepção do leitor.

Justifica-se, por consequência, a senda, uma vez que a significância não se encontra a priori nem a posteriori, é o caminho que se faz pertinente.

A construção da identidade não é algo pronto e acabado, por tal motivo, a percepção diante do espelho não se faz de forma estanque, e para que

haja fluidez, é essencial um olhar renovado diante do enigma das escritas de Lispector, reconhecendo a eterna relação dialética do “eu”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BASTOS, H.; ARAÚJO, A. F. *Teoria e Prática da Crítica Literária*. Brasília: UnB, 2011.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice – Uma Vida que se Conta*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998d.
- ROSA, João Guimarães. “O espelho”. In: *Primeiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- WINISK, José Miguel. “A matéria Clarice”. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/as-aulas/a-materia-clarice/>>. Acessado em 23 de outubro de 2020.

G.H. E A PAIXÃO DO EXISTIR

Marco Antonio Hruschka Teles

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A morte é um tema muito discutido, sobretudo entre as disciplinas da área das ciências humanas, como a antropologia, a filosofia, a sociologia, a teologia, a psicologia e a literatura. Essa última possui uma abertura muito mais ampla no que se refere a possibilidades de criação de mundos paralelos ou prováveis situações que propiciam uma discussão ainda mais profunda sobre as dúvidas e os mistérios que permeiam os seres na Terra, haja vista o seu caráter artístico. A morte continua sendo, ao mesmo tempo, a única certeza que o ser humano possui, pois que inevitável e, ao lado de Deus, a instância mais complexa e misteriosa da cultura ocidental. Por isso ela é temida pelo ser humano mais do que qualquer outra coisa. Além disso, é um tema tabu na sociedade moderna. Sobretudo a partir do século XX, evita-se falar dela, foge-se dela.

Além do mais, o ser humano, ao tomar consciência de seu fim, angustia-se, pois sabe que não há outra saída e se obriga a conviver com essa realidade. Dessa forma, o sentimento de angústia e, muitas vezes, de desespero faz parte da vida daquele que, sabendo que vai morrer, questiona-se sobre o valor de Deus, da existência e de todos os mistérios que nos circundam.

Este capítulo tem por objetivo, a partir de um estudo de cunho bibliográfico, analisar o tema da morte em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, à luz da teoria existencialista, levando em consideração sobretudo o aparato teórico defendido pelo filósofo Martin Heidegger (2015), mas também conta com reflexões de pesquisadores como Edgar Morin (1970), Benedito Nunes (2009) e Evely V. Libanori (2006).

A paixão segundo G.H. representa a transformação de uma personagem que decidiu por uma mudança radical em seu modo de encarar a existência, agora muito mais autêntica, pois leva em consideração o outro, ser

que partilha do mundo com ela. Entretanto, o caminho percorrido por G.H. até o reconhecimento de um novo horizonte é tortuoso, obrigando-a a abrir mão de sua antiga carcaça, uma máscara social inautêntica que tapava seus olhos para um universo onde seres humanos, animais, ecossistema, biodiversidade e universo comungam de uma mesma experiência: a vida. O inevitável encontro com *o Deus* é repleto de paixão, culminando numa morte simbólica, fazendo-a renascer um novo ser que, até o momento do início da narrativa, não sabia lidar com esse potencial vital até então desconhecido, o que a faz lançar mão da linguagem escrita na tentativa de reorganizar o evento traumático.

Para Heidegger (2015), a morte é impendente, algo que pode estar prestes a acontecer, isso quer dizer que ela é uma possibilidade ontológica que a presença deve assumir. A partir do momento em que ela existe, a possibilidade já se faz presente. Não sabendo, na maioria das vezes, sobre o fato de ela se achar entregue à morte, é na angústia – o fato de ser-no-mundo – que a presença percebe o seu estar-lançado na morte. A angústia elucida a presença a sua posição de ser-lançado-no-mundo-para-a-morte. É como uma reconvocação frente à possibilidade e à responsabilidade da presença enquanto ser-para-a-morte.

Uma característica própria da presença é *ser-com*. É exatamente na convivência com o outro e em função do outro – outra presença – que o mundo que partilham se configura. A presença vive e convive num meio social que o afirma enquanto sujeito. Contudo, ao perceber-se sozinho na hora da morte, angustia-se. Ao antecipar o seu fim, gera em si um conflito existencial, pois quando alguém morre, não se pode ter acesso à sua perda ontológica, pois a individualidade essencial é inalcançável por outrem. Ou seja, morrer, essa única certeza que temos, é uma fase que deve ser concluída de modo solitário. Essa contradição é a base do conflito existencial.

G.H. E O RENASCER DE UM SER AUTÊNTICO

A exemplo de Sísifo, que precisa rolar ladeira acima a sua pedra, para que em seguida ela deslize e ele deva refazer todo o trajeto, de modo geral,

envolvidos pelo trabalho ininterrupto, os operários das grandes empresas são distraídos da única certeza que possuem, sua condição de ser finito. O trabalho mecânico industrial é o inferno no qual o homem deve viver “empurrando a sua pedra” sem cessar. Do mesmo modo, os afazeres cotidianos impelem e encurralam o ser humano numa rotina tão maçante que refletir sobre os temas existenciais torna-se raro ou fastidioso. A prioridade é sobreviver, e para isso é preciso ganhar dinheiro, ou seja, trabalhar cada vez mais para buscar uma vida digna.

O homem morre sem perceber, sem se dar conta para que veio ao mundo, apenas reproduzindo um modelo de vida que é padrão, que conve-nha à sociedade, que não cause estranheza ou que não incomode os outros. Aniquila-se a autenticidade no momento em que se veste a máscara proposta pelo jogo social. O tempo do ser é contado pelos segundos do relógio e as areias que escorrem pela ampulheta representam o vazio de uma existência sem sentido.

Num mundo onde o mais comum é evitar falar sobre a morte, onde tocar nesse assunto é indelicado, G.H., na contracorrente, decide encará-la. A personagem, ao abrir-se para a angústia, afirma: “eu queria fugir como de dentro de um relógio” (LISPECTOR, 1998, p. 50). De fato, quem permanece observando os ponteiros do relógio e o badalar dos sinos petrifica-se perante a inexorabilidade do tempo. G.H. queria mergulhar no tempo primordial, anulando seus traços de história, dando à luz um ser de olhos límpidos, renascido da compreensão de sua condição única e imutável cujo fim é a morte.

Narrar o momento epifânico, tentar transformar em verbo o holo-causto de sua existência faz-se necessário, uma vez que “não nos contentamos em viver; precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo e dizer, mesmo em silêncio, para nós mesmos, aquilo em que nos vamos tornando” (NUNES, 2009, p. 128). A necessidade de relatar, dar vazão ao sentimento pela linguagem fez com que G.H. criasse um interlocutor com quem pudesse dialogar, exteriorizando a angústia que passou a tomar conta de si.

Por outro lado, torna-se muito difícil para a narradora descrever a transformação pela qual havia passado, uma vez que “o relato de outros

viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Segundo Morin (1970), não é possível verbalizar a experiência de morte, visto que o acesso à sua essência permanece bloqueado. Ao morrer, a própria consciência de si é anulada, sendo biologicamente impossível recriar em palavras o instante final. Como ninguém nunca voltou para contar o que há após o momento derradeiro, a morte permanece uma incógnita e um mistério. Para Heidegger (2015), morrer significa fazer uma viagem solitária, apenas de ida. Ninguém pode morrer no lugar do outro e nem mesmo trazer para si a sensação de quem parte. Após o fechar dos olhos, desaparecem as palavras e toda e qualquer esperança sobre o que possa existir além sucumbe no silêncio da finitude.

No entanto, é na tentativa de verbalizar o impacto de tal experiência que habita o caráter artístico de *A paixão segundo G.H.*, pois “às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar” (LISPECTOR, 1998, p. 142). A protagonista, ao percorrer o caminho místico de sua sala até o quarto de Janair sabia que “queria matar alguma coisa ali” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Matar seria a solução para o problema de uma vida superficial e desprovida de laços genuínos com os seres à sua volta. Ainda sem compreender muito bem o que a impulsionava ao desejo de matar, G.H. afirma: “eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (LISPECTOR, 1998, p. 53). Matando a barata exterminaria também sua armadura social, perderia os seus *invólucros de lagosta*.

Trata-se, com efeito, de uma tomada de consciência com relação ao que existe fora de si. A personagem, num processo de *ek-sistência*, ou seja, projetando-se para além de suas fronteiras físicas, em contato com o outro, sente-se parte de algo muito maior do que as aparências sociais demandam, a vida pulsante:

Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei

que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Ao contemplar o ser rastejante dentro do armário, G.H. percebera o que acabara de acontecer. Era um caminho sem volta. Deparar-se com a existência nas camadas arqueológicas do inseto abriu a máquina do tempo, permitindo à mulher fazer uma viagem para dentro do seu próprio ser:

Eu tinha agora uma sensação irremediável. E já sabia que, embora absurdamente, eu só teria chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo inteiramente inexistente. (LISPECTOR, 1998, p. 51)

Nesse momento da narrativa, a epifania reveladora abre os olhos de G.H. com relação ao seu poder-ser. Ela começara a angustiar-se. O que era irremediável era a sua condição de ser-para-a-morte da qual ela precisava se dar conta. O perigo em que ela estava nada mais é do que o seu próprio ser-lançado-no-mundo. Ela acreditava que tal perigo era inexistente porque ele não está em parte alguma, não se encontra no mundo como um ser simplesmente dado ou como um objeto à mão. Está, de fato, em parte alguma, mas também em toda parte, visto que habita o ser *de-dentro*. Não se trata do medo da barata em si, que nada pode fazer contra G.H., mas sim da angústia que toma o ser quando percebe que a finitude faz parte de sua configuração enquanto ser-no-mundo. Para Libanori (2006, p. 162), “a angústia advinda da constatação de que o homem é mortal não deve ser banida, pois se trata de uma sensação que considera a existência como um processo coerente de início e fim, embora o fim seja imprevisível”.

G.H. sabia que a sua única alternativa a partir de então seria assumir uma nova postura. Não seria possível regredir. Não seria possível fingir que não havia visto. O conteúdo vital da barata já se fazia presente e daria novos tons à identidade humana da escultora, pois “mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim” (LISPECTOR, 1998, p. 51).

A barata simboliza o caminho pelo qual G.H. poderá conectar-se ao conceito de divindade que lhe representa, pois descobrira que “o meu reino

é deste mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 119). A morte do inseto não fora em vão, pois possibilitou o reconhecimento de outro modo de existência. Ao despedir-se de seu antigo “eu”, G.H. dá à luz um novo ser:

O primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de quê? a existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. (LISPECTOR, 1998, p. 63)

Trata-se do despertar da existência ontológica de G.H. Como uma criança que acaba de vir ao mundo, a personagem grita, registrando, assim, o início de um novo modo de ver as coisas. Em termos heideggerianos, é a abertura do mundo do ser da presença. Nesse novo mundo, que também é a própria mulher, pois presença e mundo não se indiferenciam, não há espaço para superficialidades. Ver significa enxergar; e enxergar significa compreender, coexistir e sofrer a paixão do ser-lançado: “se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida” (LISPECTOR, 1998, p. 63). Como um recém-nascido que ainda desconhece a paisagem, G.H. precisa aprender a conviver com a nova realidade descortinada. Contudo, a transformação é penosa, confusa, traumática:

É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas. (LISPECTOR, 1998, p. 67)

A imensidão e a complexidade do universo, com sua multiplicidade de seres, perturbam G.H. que se sente perdida. Entretanto, nesse caso, perder-se significa achar-se. Ao abrir mão de um passado inautêntico, a mulher reveste-se com uma nova possibilidade de ser: “Eu estava toda nova, como uma recém-iniciada” (LISPECTOR, 1998, p. 102). Obviamente, a um custo: não ser possível voltar atrás. Heidegger (2015) afirma que a morte é insuperável. Ao optar pela antecipação, a presença precisa aprender a lidar com o

fato de que a morte é a situação-limite, reconstruindo a sua existência a partir dessa certeza. Assim, assumindo uma postura de *ser-com*, identificando-se com a barata em nome de toda célula viva no universo, reintegrando-se ao cosmo, G.H., a partir de um processo de *aprendizagem*, passa a compreender, de modo doloroso, aquilo que sempre foi, um ser-para-a-morte:

Eu já havia abandonado a mim mesma – quase podia ver lá no começo do caminho já percorrido o corpo que eu havia largado. Mas eu ainda o chamava por momentos, ainda me chamava. E era por não ouvir mais a resposta, que sabia me que havia abandonado já para fora de meu alcance. (LISPECTOR, 1998, p. 96)

Dando um passo adiante, abandonando seus *restos de múmia* no chão, ignorando o influente chamado do *impessoal*, a personagem já não consegue mais se apropriar de seus antigos conceitos.

Em um determinado momento da narrativa, G.H. é abatida por um cansaço repentino, deixando-se adormecer no chão do quarto de Janair. Sem recorrer a seus lençóis limpos, sua cama confortável e a estrutura da qual o seu antigo “eu” não abria mão, a mulher cede ao sono necessidade vital inerente à todo animal. Regressando ao primitivismo do Ser, G.H. adormece de modo singelo, sem luxo, sem hierarquia, sem superioridade com relação aos demais entes: “adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical. Não havia estabilidade humana no meu sono: era o poder de equilíbrio de uma barata que adormece à superfície de cal de uma parede” (LISPECTOR, 1998, p. 104).

Fazendo uma viagem mental pelas eras, G.H. chega à conclusão de que “o mundo é extremamente recíproco. A vibração de um estrídulo inteiramente mudo na rocha; e nós, que chegamos a hoje, ainda vibramos com ele” (LISPECTOR, 1998, p. 114). Enxergando, de fato, a barata, passou a se dar conta da imensidão do mundo e de como tudo encontra-se ligado. Com seu ângulo de visão aprimorado, a mulher pôde mergulhar na origem da vida: “Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra” (LISPECTOR, 1998, p. 113).

A recorrência a imagens do Egito, como as pirâmides, as areias, as tumbas, os sarcófagos, os hieróglifos, os faraós e os seres mitológicos marcam justamente um retorno do Ser de G.H. ao início das eras, onde a vida teria iniciado. Além disso, segundo a concepção de Heidegger de *ser-em* e *ser-com*, a personagem passou a habitar uma nova estrutura espacial, familiarizando-se com os entes à sua volta. Permitindo a descoberta de um novo mundo por meio da experiência existencial, G.H., enquanto presença mantém-se fora de si, mas sempre junto de um ente que vem ao seu encontro: “Seria necessário uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo – no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 123).

Morin (1970) afirma que o indivíduo precisa morrer para que a sua espécie se mantenha vitalizada. A juventude da espécie depende do sacrifício, ou da morte natural, de alguns de seus membros. Em contrapartida, o sacrifício de G.H. não tem a ver com a expiação individual com o intuito de perpetuação da espécie. Não se trata de uma ação em nome da humanidade, mas em nome da vida de um modo geral. G.H. não tivera filhos e, destarte, seus genes não seriam passados adiante. Ela sabia que “se eu morresse uma vez só que fosse, eu morreria” (LISPECTOR, 1998, p. 121).

A aceitação de seu poder-ser mais próprio fez com que a personagem evoluísse em direção a uma existência na qual deveria cumprir sua liberdade aterradora de modo mais lúcido, pois

o mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana. (LISPECTOR, 1998, p. 124)

O homem, tendo consciência de sua morte, depara-se com uma importante escolha diante de si: posicionar-se em favor de sua individualidade ou em favor de uma relação autêntica com os entes que vêm ao encontro no

mundo. Deve aceitar como verdade aquilo que lhe é imposto ou pode, existindo enquanto presença, recriar o seu próprio destino, influenciando, consecutivamente, o ciclo de relações das outras presenças que partilham do mundo consigo.

O existencialismo se baseia na ideia de que o homem primeiro existe, e somente depois virá a ser. Isso significa que ele se molda com o tempo a partir de suas escolhas, do modo como decide viver. Sendo assim, o homem está em constante evolução e desenvolvimento, o que caracteriza o seu estado perene de essência, ou seja, ele se faz e se refaz a todo o momento. De acordo com Libanori (2006, p. 161), “o homem morrerá inacabado qualquer que seja a sua idade e independentemente de suas ações”. Sem se deixar manipular, G.H. afirma que

Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. (LISPECTOR, 1998, p. 109)

Igualando-se aos outros elementos da natureza, deixando a sua humanidade de lado, adentrando no *núcleo* da existência, G.H. permitiu-se compreender que a verdade não é necessariamente aquilo que é contado. Então, derrubando os contrutos sociais que a moldaram durante anos, adotou uma postura que corresponde ao “pólo oposto ao pólo do sentimento-cristão” (LISPECTOR, 1998, p. 103). Mesmo passando pelos rituais considerados cristãos, isso não significa que a personagem almejasse a redenção na vida eterna, pois o seu renascimento simboliza a abertura de um novo mundo no qual o tempo presente, bem como todos os seres vivos, é o que importa: “eu tinha tão pouca fé que havia inventado apenas o futuro, eu acreditava tão pouco no que existe que adiava a atualidade para uma promessa e para um futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 146). Não se trata de garantir um espaço para si, e apenas para si, num reino além-vida, mas sim de aproveitar esta vida, aqui e agora, levando em consideração a ideia de respeito e partilha-existencial.

De fato, crer que a verdadeira existência é o que virá após a morte, ou seja, encarar a atualidade como algo insignificante na esperança de uma eterna residência no céu mantém o ser humano em uma zona de conforto grande o bastante para que ele não se esforce em enriquecer a realidade de seu próximo. G.H. reafirma em vários momentos na narrativa o quão difícil é separar-se da organização de sua antiga vida:

Sei que se eu abandonar o que foi uma vida toda organizada pela esperança, sei que abandonar tudo isso – em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo – abandonar tudo isso dói como separar-se de um filho ainda não nascido. A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca. (LISPECTOR, 1998, p. 147)

Esperar por uma possibilidade de futuro sufoca a semente que é o agora. A personagem, após transformar o seu ser em angústia, fazer o movimento de antecipação em direção ao seu poder-ser mais próprio, prever a morte como possibilidade última do ser da presença, compreende que “prescindir da esperança – na verdade significa ação, e hoje” (LISPECTOR, 1998, p. 147). A partir dessa concepção, G.H. traz o que seria o reino de Deus para a Terra, para agora, mantendo-o ininterruptamente atualizado. Eliminando a promessa, a personagem decide vivenciar o divino no que está diante de seus olhos:

O presente é a face do Deus. O horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. É com olhos abertos mesmo que vemos Deus. E se adio a face da realidade para depois de minha morte – é por astúcia, porque prefiro estar morta na hora de vê-Lo e assim penso que não O verei realmente, assim como só tenho coragem de verdadeiramente sonhar quando estou dormindo. (LISPECTOR, 1998, p. 148)

G.H. não deseja ver Deus posteriormente. O que ela precisa agora é senti-Lo, ou sê-Lo, por meio de uma vivência profunda e pulsante. Ao adquirir a compreensão do todo a sua volta, embebido de lucidez e sensibilidade, o ser-para-a-morte passa a considerar a beleza irrelevante, pois o que realmente importa não pode ser descrito, demonstrado ou enfatizado na aparência:

Mas agora tenho uma moral que prescinde da beleza. Terei que dar com saudade adeus à beleza. Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo [...] Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa. (LISPECTOR, 1998, p. 157)

O termo *engodo* evidencia o caráter traiçoeiro da beleza humana, visto que não passa de um chamariz. A personagem afirma que a beleza lhe servia para suportar o que ela deveras não podia compreender. Os vocábulos *inexpressivo* e *inumano*, bem como *núcleo* e *inferno* remetem, na literatura clariciana, à essência do Ser, à sua ancestralidade, à sua identidade secreta, ao que ele possui de mais primitivo e sagrado. É a tentativa de resgatar no abismo do Ser a glória de sua verdadeira natureza. A falta da exatidão de uma palavra ou símbolo que represente o que a personagem realmente anseia faz com que a linguagem busque alternativas dentro de seu, embora extenso, limitado conjunto lexical: “Não tenho palavras para exprimir, e falo então em neutro” (LISPECTOR, 1998, p. 160). Segundo Nunes,

Se os indivíduos tornam-se pessoas e, premidos pela grande inquietação que aguilha os personagens de Clarice Lispector, tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos, a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação. (2009, p. 126)

No desejo de superar a aparência por meio da realização de um estado latente no âmago de sua existência, G.H. trabalha novas possibilidades de transmitir a sua angústia, ela “quer desvencilhar-se do estado social, quer encontrar aquela parte de si mesmo, que é anterior ao mundo das palavras” (NUNES, 2009, p. 128). Para a narradora, aventurar-se na realidade permite vasculhar os limites da linguagem no intuito de exprimir o inexprimível: “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1998, 176).

Após a experiência de provar o divino na própria matéria vital do inseto, a personagem percebe que a fé está vinculada à necessidade do desejo. Quem necessita tem fé, quem tem fé alcança o retorno almejado, pois o Deus sobrevive da nossa necessidade. G.H. precisava sentir o gosto da barata, pois carecia de uma mudança em sua vida. Estava abrindo mão de repre-

sentar a sua espécie em nome do sagrado contido nas mais variadas formas de vida, pois “solidão é ter apenas o destino humano” (LISPECTOR, 1998, p. 170).

A possibilidade de escolha sempre existe, está sempre posta. Basta decidir-se por ela. A decisão exige um sacrifício de si em prol do mundo todo: “O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão” (LISPECTOR, 1998, p. 170). A paixão é o antecipar-se. É morrer e renascer, convivendo com o martírio da escolha, visto que “a via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela” (LISPECTOR, 1998, p. 176). Viver exige responsabilidade, pois é preciso conceber o outro como integrante singular do espetáculo do universo. Compreender a grandeza da vida não significa traçar um caminho solitário e egoísta. Para Heidegger (2015), a presença existe em virtude do outro, com quem compartilha o mundo. A autêntica relação entre os seres, fluida e ininterrupta, consiste em, “pela simples presença deles, revelarem a nossa” (LISPECTOR, 1998, p. 174).

A transformação em G.H. atinge a origem de seu Ser, como uma quebra de paradigmas, culminando na seguinte afirmação: “a vida em mim não tem o meu nome” (LISPECTOR, 1998, p. 175). Trata-se da despersonalização da presença, que passa a aceitar a sua condição de ser-para-a-morte como a única possível e existente: “Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Ao olhar claramente para o inevitável encerramento de seu ciclo vital, G.H. pôde, então, ressignificar a sua existência.

REFERÊNCIAS

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. rev. e apres. de Marcia Sá Cavalcante Schuback; pós-fácio de Emmanuel Carneiro Leão. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

LIBANORI, Evely Vânia. *A construção do espaço em Ópera dos mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Tese de Doutorado em Letras – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Sintra: Publicações Europa-América, 1970.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. Posfácio de Affonso Ávila. São Paulo: Ed. 34, 2009.



Handwritten signature or initials in the bottom left corner.

PERGUNTAS A UMA PERGUNTA: CLARICE
LISPECTOR
ENTREVISTA COM TERESA CRISTINA MONTERO
FERREIRA¹

Sandro Adriano da Silva

Clarice Lispector, cem anos de uma pergunta.

Em 1999, Teresa Cristina Montero Ferreira publica *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, resultado de anos de leitura apaixonada e uma pesquisa percuciente em torno dessa figura visceral chamada Clarice Lispector. Aqui, muito gentil e prontamente, Teresa nos concede a singular oportunidade de conhecer um pouco mais sobre o gesto criador dessa biografia, bem como lança luz sobre “aquele ser inalcançável, ou assim vivido em sua fantasia, responsável pelo seu prazer ou sua inquietação, aquele ser cuja presença na obra é, ao mesmo tempo, total e nula, aquele ser imaginário, ficção do leitor – o escritor”, como afirma a autora na introdução de sua obra.

Sandro Adriano da Silva: *A dedicatória de seu livro é àqueles que evitam cair na “sedutora armadilha de uma vida fácil”. Quais foram os maiores desafios em se escrever uma biografia sobre Clarice Lispector?*

Teresa Cristina Montero Ferreira: A pesquisa exigiu muita dedicação, perseverança e ética. Foram 6 anos de pesquisas. Reunir aproximadamente 88 depoimentos, pesquisar documentos, ler uma quantidade imensa

¹ Publicada na Revista Fólio.

de bibliografia. Não deixar que as lacunas que existiam naquela época no seu itinerário biográfico fossem obstáculos intransponíveis. Foi um trabalho de escavação e para uma pesquisadora muito jovem (eu tinha 25 anos) é um desafio maior. Quando iniciei em janeiro de 1990 ainda não ingressara no mestrado, o que ocorreu em 1992. Estava começando a minha jornada, não imaginava que duraria 30 anos.

SAS: Na apresentação da biografia, você se refere à ilusão de nutre o ato de escrever uma biografia. Clarice Lispector, uma pergunta, ainda?

TCMF: A biografia é sempre um recorte sob o ponto de vista das fontes que o biógrafo elegeu e de acordo com os arquivos disponíveis. Quando eu pesquisei entre 1990-1995 nós não tínhamos toda a correspondência disponível que temos hoje, por exemplo. O retrato é sempre parcial, o título do livro da Olga Borelli, Esboço para um possível retrato define bem.

SAS: Sua biografia de Clarice Lispector tem um estilo quase literário, o que garante a ela uma dicção narrativa muito próxima da ficção. Poderia falar um pouco sobre essa escolha e seus efeitos de sentido?

TCMF: Queria que o leitor acompanhasse a biografia de uma forma prazerosa. Ela tem essa dicção próxima da ficção, mas é rigorosa no uso das fontes. Tudo está documentado. Infelizmente, as notas que aparecem na dissertação não foram reproduzidas no livro, por questões econômicas definidas pela editora. Na nova edição que estou preparando para 2021 pretendo reparar isso. O leitor poderá entender como foi o percurso da pesquisadora.

SAS: Quando você escreve Eu sou uma pergunta, contávamos com as biografias Clarice, Uma vida que se conta, de Nádia B. Gotlib e Clarice Lispector: esboço para um possível retrato, que, como sabemos, é mais um “depoimento seguido de acareação”, de Olga Borelli. Só uma década depois

Moser lançaria Clarice, uma biografia. O que você destacaria de diferente entre elas?

TCMF: Olga Borelli monta um retrato a partir de sua vivência com Clarice. Usa trechos, cartas e fotos. Tem um caráter mais pessoal. O trabalho da professora Nádía Gotlib é uma biografia literária. Seu trabalho inaugurou a biografia de Clarice Lispector no Brasil. Ela costurou a pesquisa sobre o itinerário biográfico à uma análise da obra. Nós já tínhamos um esboço dessa biografia, de uma forma sucinta, no livro de Benjamin Abdalla e Samira Campedelli na publicação da Abril Cultural, em 1981: *Clarice Lispector*. Foi a primeira publicação. Eu mesma comecei a minha pesquisa tomando como referência o itinerário traçado no livro do professor Abdala e da professora Samira. Depois consegui mais informações pesquisando no arquivo de Clarice no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, na Fundação Casa de Rui Barbosa; e em seguida obtive o depoimento do Renard Perez (que publicou um perfil de Clarice nos anos 60 que se tornou uma referência importante). Só fui conhecer a biografia da professora Nádía em 1994 (foi sua tese de livre-docência na USP em 1993; tive acesso). Eu sou uma pergunta deu um passo adiante (como é natural, isso ocorre a cada trabalho publicado) por escavar aspectos biográficos desconhecidos que somaram na composição de seu retrato: o ano de sua chegada ao Brasil, as relações familiares com seus parentes da família Krimgold e Rabin, seu processo de naturalização, o itinerário da vida diplomática de Maury Gurgel Valente, além dos depoimentos de amigos. A minha biografia buscou sobretudo trazer esses aspectos factuais dialogando com o cenário político, social, cultural e histórico. A biografia de Benjamin Moser foi construída para um público estrangeiro, mas repercutiu também no Brasil. Apresenta uma escritora universal fortemente marcada por suas origens judaicas (não esqueçamos que o biógrafo tem origens judaicas). Seu fio condutor se entrelaça ao contexto histórico. Ele aprofunda alguns aspectos pesquisados nas biografias anteriores, particularmente na fase da Ucrânia, pois o seu foco são as origens judaicas. Seu trabalho é divulgado especialmente por um grupo inserido em redes de mídia norte-americanas, particularmente no *New York Times*. Essa nova imagem clariceana parece provocar empatia nos novos leitores pela forma

como é apresentada, com essas características. É uma internacionalização mais descolada do âmbito acadêmico que procura uma identidade clariceana universal, porém marcada pelas origens judaicas, o que parece ser um fator de atração para o leitor estrangeiro, talvez norte americano. É uma pena que essa bem-sucedida internacionalização esteja arranhada pelo método de pesquisa do biógrafo, que não aderiu, em alguns momentos, ao postulado básico de compromisso com a verdade histórica dos documentos. (vide o episódio da enfermidade da mãe de Clarice que estrutura a narrativa biográfica). Isto abriu margem para questionamentos de natureza ética por parte do meio acadêmico brasileiro.

SAS: Você pontua que a “leitora” influenciou a biógrafa. Como você avalia essa relação entre biografada e biógrafa?

TCMF: A leitora usou a paixão pela obra para fazer o melhor. Um trabalho exaustivo, de escavação. Nenhuma fonte foi ignorada, nenhum depoimento. E o respeito por estar lidando com uma vida, a responsabilidade de compor uma biografia sabendo que não só a vida da biografada se revela, mas também a daqueles que conviveram com ela.

SAS: Entre os pontos em comum às biografias de Clarice Lispector, um em particular parece incontornável: a relação entre o rastro biográfico e a obra ficcional. Poderia comentar um pouco sobre isso e sobre como Clarice, em diferentes momentos, nega esses rastros?

TCMF: Rastros biográficos seriam basicamente as crônicas do JB. Isso é evidente. Clarice pode ficcionalizar algumas passagens de sua vida, mas ao cotejarmos com as entrevistas e depoimentos constatamos o quanto isso é fato. Nos romances e contos não se vê tantos rastros, há pedaços que sugerem aspectos de sua biografia como a construção de Macabeia em A hora da estrela, por exemplo.

SAS: *Em geral, as biografias de Clarice Lispector são bastante econômicas em relação ao olhar dos filhos e do marido sobre a mãe e a mulher. Como você vê isso?*

TCMF: É uma maneira de se colocar sobre a mãe. O marido nunca concedeu depoimento, eu mesma tentei, mas na época, início dos anos 90, ele tinha sofrido um derrame e estava impossibilitado de falar. O filho caçula concedeu um depoimento para o Eu sou uma pergunta. Creio que ele falou o essencial, é uma característica de sua personalidade. Há familiares que falam mais.

SAS: *Se a morte foi um tema presente ao longo da obra de Clarice Lispector, também é verdade que, nos últimos textos, a morte vai assumindo nuances importantes, sobretudo na dimensão da própria linguagem. Como você visualiza essas questões em relação ao elemento biográfico?*

TCMF: Morte e vida estão interligadas. À medida que a mulher foi vivendo, suas reflexões sobre a morte se tornaram mais presentes. Quem se interrogou tanto como Clarice Lispector não poderia trilhar um caminho que não fosse este.

SAS: *Dos gêneros literários transitados por Clarice, em qual você acredita que seja possível mais claramente vislumbrar a mulher Clarice Lispector?*

TCMF: Todos. Em cada registro ela deixa a sua marca. Suas inquietações, opiniões, perplexidades. Nos romances o percurso é mais metafórico, sua sintaxe sofisticada e original não entrega de bandeja as suas reflexões. No conto ela é mais pontual, tem uma concentração no discurso que deixa mais evidente (mas não óbvio) o que reflete. Nas crônicas, mesmo não sendo exatamente o que chamamos de uma crônica clássica, ela usa um tom mais explícito e facilita esse entendimento.

SAS: *Há algumas menções mais indiretas sobre os possíveis poemas escritos por Clarice Lispector (Manuel Bandeira, por exemplo, registra isso em carta a ela). Você teve acesso a esse material?*

TCMF: Clarice publicou uns dois poemas na imprensa. Um deles lembro de ter lido pela primeira vez no ensaio da Claire Varin (Línguas de Fogo, Ed. Lumiar - tradução Lucia Peixoto Cherem). O outro não me recordo agora, mas o li em um desses jornais onde ela colaborava eventualmente. Se um desses ela mostrou ao grande Manuel Bandeira não sei.

SAS: *De algumas décadas para cá, a obra de Clarice Lispector tem sido interpretada à luz dos estudos feministas. Você registra que Clarice “dizia ter se separado do marido porque queria ser escritora”. Como você concebe essa possibilidade de acercamento da literatura clariceana e em que medida Clarice foi (ou não) uma feminista?*

TCMF: Sobre os estudos feministas, nos anos 80 e 90 houve um bom clariceano a reboque dos estudos de gênero. Majoritariamente professoras fizeram teses, publicaram artigos, e Hélène Cixous assumiu uma liderança nesse campo por seu vínculo com o movimento feminista e com as Editions Des Femmes. Mas para isso acontecer brasileiras cavaram espaços nesse território: a jornalista brasileira Clélia Pisa, reconhecida e respeitada no meio intelectual francês intermediou a tradução de *A paixão segundo G.H.* para a Des Femmes a apresentando à Antoinette Fouque. Outra brasileira, Regina Helena Machado de Oliveira estudava em Paris e traduzia *Água Viva* quando a apresentou à sua professora, Hélène. Cixous. A partir disso, esta passou a divulgar a obra de Clarice na Europa, no Canadá e nos Estados Unidos em seminários e cursos, e fomentou o projeto de tradução pela Des Femmes que solidificou a recepção de Clarice na Europa. A partir dos anos 80 duas brasileiras que fixaram residência nos Estados Unidos têm um papel preponderante nessa rede de divulgação e reconhecimento: as professoras Maria José Somelarte Barbosa e Marta Peixoto. A obra de Clarice Lispector não tinha como ficar de fora desses estudos. Não podemos esquecer que entre os anos 40 e 70 poucas mulheres publicavam, Clarice

Lispector era uma delas. Somente nos anos 80 o mercado editorial reconheceu que não se podia mais ignorar as mulheres escritoras (e as mulheres em diferentes áreas do conhecimento). Clarice não foi uma feminista de carteirinha. Ela sempre teve consciência do lugar da mulher na sociedade brasileira, desde os primeiros contos ela aborda como as mulheres se sentiam limitadas diante de determinados comportamentos cerceadores por parte da maioria dos homens. Como estudante na faculdade de Direito escreveu o artigo Deve a mulher trabalhar? (publicado em Outros escritos (Rocco, 2005 - org. Licia Manzo e Teresa Montero) onde fica claro o lugar da mulher moderna em uma sociedade patriarcal. Nas páginas femininas isso também é evidente (cf. Correio Feminino e Só para mulheres, ambos organizados por Aparecida Nunes, e editados pela Rocco). Sua carta-bilhete para Lygia Fagundes Telles publicada agora em Todas as cartas (2020) pela Rocco, mostra como ela e suas colegas de ofício ultrapassaram muitos obstáculos: "Dinah Silveira de Queiroz deu um lugar ao sol às escritoras brasileiras", escreveu Clarice no bilhete.

SAS: Em um dado momento da biografia você afirma que Clarice Lispector deixou de escrever textos mais contundentes no cenário do regime militar. Como você vê a atuação de CL naquele momento da história?

TCMF: Posicionou-se publicamente sem ser panfletária. Em crônicas como a carta de Fernanda Montenegro, que publicou em sua coluna no Jornal do Brasil. Fazendo um post scriptum em uma crônica demonstrando sua solidariedade com os estudantes no Brasil, na ocasião do assassinato do estudante Edson Luis no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. Participando de passeatas: a do Palácio Guanabara com inúmeros intelectuais para falar com o governador Negrão de Lima e a histórica Passeata dos Cem Mil, um desdobramento desse encontro com o governador. E segundo depoimentos de amigos, como o da artista plástica Maria Bonomi, sua comadre, ajudando pessoas de forma privada junto com outros amigos.

SAS: Você teve acesso às pinturas de Clarice? O que poderia comentar sobre elas?

TCMF: Os quadros de Clarice são uma pausa no cotidiano, creio que usar outra linguagem artística sem compromisso pode ter lhe aberto outros canais de comunicação consigo mesma. Tanto que ela evoca alguns desses trabalhos em livros como *Água Viva* e *Um sopro de vida*. Sua ligação com as artes plásticas era muito forte. *Água Viva* é uma pintora escrevendo. Escrevi um ensaio que toca em alguns aspectos desse tema na edição especial de *Água Viva* publicada pela Rocco, em 2019, organizada por Pedro Karp Vasques. O título é: *Água Viva: antilivro, gravura ou show encantado*.

SAS: *Você foi responsável pela publicação das correspondências de Clarice Lispector. Comente um pouco sobre esse trabalho e como ele revela algumas facetas da personalidade de Clarice.*

TCMF: Há um entendimento de sua trajetória biográfica de uma forma muito peculiar porque é via documento privado, mais espontâneo e registra o calor do momento. Fatos da vida privada se cruzam com a vida literária e trazem outra perspectiva sobre a obra. Como entender uma escritora como Clarice Lispector inserida num contexto entre os anos 40 e 70? A correspondência coloca essas particularidades, é uma mulher que escreve, uma mulher que circula num determinado meio social, partilha experiências com escritores de várias gerações, e sofre e reage aos fatos que vão se delineando ao longo do tempo. Da crise de angústia que paralisa o trabalho às transformações de natureza privada no casamento. De todo modo se vê a escritora sob um ângulo privilegiado, na sua intimidade e em muitas vezes abordando questões que não o faria na ficção e em entrevistas.

SAS: *Que pergunta você gostaria de fazer diretamente à Clarice?*

TCMF: Como é viver no Leme?

CLARICE LISPECTOR RECONTADA: ENTREVISTA COM NÁDIA BATTELLA GOTLIB¹

Sandro Adriano da Silva

Agamben (2016) reivindica para a essência do enigma “uma promessa de mistério” e um “pathos” (p.105) que nutrem a expectativa da representação, ou mais especificamente, da aparência. O enigma, na visão do crítico italiano, traz consigo uma filosofia da desilusão e um desespero diante dela. O fato enigmático “se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade” (p.105), não consegue “captar o ser, a um tempo perfeitamente manifesto e absolutamente indizível” (p.106). Diante do não nomeado, instaura-se o medo. O medo da *verdade*. Ou da fabricação de uma imagem da verdade. É esse medo arcaico “contido em toda representação tem no enigma a sua expressão e o seu antídoto” (p.106), afirma Agamben.

Daí uma biografia constituir-se um gênero que remete a uma “máquina desejante”, no sentido que este conceito tem para Deleuze e Guattari (1976), posto que “o que define precisamente as máquinas desejantes é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções” (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 51). *Clarice: uma vida que se conta*, resultado da tese de livre-docência da professora e crítica de literatura, Nádia Battella Gotlib², publicada pela primeira vez em 1995, tem como objeto uma

¹ Publicada na revista *Acta Scientiarum. Language and Culture*.

² Nádia Battella Gotlib (doravante grafado NBG) é livre-docente pela *Universidade de São Paulo*, onde atuou como professora de Literatura Portuguesa e de Literatura Brasileira. Foi pesquisadora Sênior do *CNPq*. Atualmente é professora colaboradora do *Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa* da USP. Foi professora visitante de várias universidades brasileiras federais, estaduais e privadas. E no exterior foi *visiting fellow* junto a *Oxford University Centre for Brazilian Studies* e *Senior Assistant Membre (SAM)* junto ao *St. Antony's College*, da *Universidade de Oxford* (1998). Ministrou cursos pela *Cátedra de Estudos Brasileiros da Universidade de Buenos*

máquina desejan­te de enigma chamada Clarice Lispector. O ensaio bio­grá­fico-crítico de Gotlib captura e cartografa pers­pectivas e dimensões plurívocas da vida e da obra de Clarice Lispector, advogando a presença de uma interseccionalidade entre ambas, e pondo em relevo, o desenho de uma biobibliografia que se inscreve sob o signo da intensidade, do mistério, de linhas de força de uma estética da existência, como num *romance de formação*. Exercício acurado e de uma “alegria difícil”, para lembrar a narradora de *A paixão segundo G. H.* (1964, p. 5) – ou de uma “felicidade diabólica” da narradora de *Água viva* (1993, p.27) – que enseja uma visão caleidoscópica – e sem o ônus hagiográfico –, diante de uma vida, de um estilo, de uma experiência existencial e escritural nô­mades (CURI, 2001); de uma visão de literatura marcada pela fluidez, pelo devir, pela obsessão pelo “instante-já” (LISPECTOR, 1993, p.28) – o ovo clariceano e sua “impossível captação” (SOUZA, 2013, p. 81): “Estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga”, confessa a narradora de *Água viva* (1993, p.52).

Na comemoração do centenário de nascimento da escritora e vinte e cinco anos da publicação de *Clarice Lispector, uma vida que se conta*, Nádia B. Gotlib gentilmente cede a breve entrevista que aqui se segue, cuja arguição busca sobretudo a permanência da interrogação sobre essa dimensão enigmática que os sentidos da obra clariceana infundem no leitor e na leitora, como nota de tributo a uma *verdade* de “silêncio e leve espanto” (LISPECTOR, 1993, p.92) de uma vida que continua a contar-se a si mesma, mantendo a desilusão de ser tomada em sua totalidade, e sem necessariamente inventariar os porquês, conquanto “pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta...” (LISPECTOR, 1993, p. 15).

Aires. Coordenou o *GT A mulher na literatura* da ANPOLL (*Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística*). É autora de diversas obras de teoria e crítica literária, entre elas: *Teoria do conto* (12ª ed. São Paulo, Ática, 2012); *Tarsila do Amaral, a modernista* (4ª ed. São Paulo, SENAC, 2012); *Clarice, uma vida que se conta* (7ª ed. rev. e aum. São Paulo: Edusp, 2013); *Clarice Fotobiografia*. 3ª ed. rev. e aum. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014. Esses dois últimos foram traduzidos para o espanhol, respectivamente em Buenos Aires (2007) e México (2015).

Sandro Adriano da Silva - *Como foi seu encontro com essa “vida que se conta” chamada Clarice Lispector? Quais foram seus maiores e mais intensos embates (se os houve) com esse ensaio que você denomina “biografia literária”?*

Nádia Battella Gotlib - O encontro aconteceu aos poucos e de modo pausado. Primeiramente, quando era estudante de Letras e li *Laços de família*. Fiquei intrigada com esses contos que eram diferentes de todos os que lera anteriormente. A partir daí li outros textos da escritora, até que, em início dos anos 1980, já como professora de Literatura Brasileira da USP, comecei a dar cursos de pós-graduação especificamente sobre a literatura de Clarice Lispector. E não parei mais. Sentia então necessidade de informações mais detalhadas sobre sua vida, que pudessem complementar os dados disponíveis em entrevistas que ela concedera e também em demais artigos publicados na imprensa, elaborados por críticos e interessados em sua literatura. Como não havia ainda uma biografia, decidi, como tese de livre-docência, continuar com o que já fazia – um estudo da obra de Clarice, mas acrescentando, paralelamente, um estudo de vida, ou seja, um fio cronológico de sua história de vida. E assim fiz. O livro, publicado em 1995, continua vivo na sua sétima edição.

SAS: *Nos agradecimentos de Clarice: uma vida que se conta figuram importantes nomes da crítica literária brasileira, alguns dos quais especialistas na obra da autora, outros que conviveram com ela, e que seu ensaio amalgama em busca de uma imagem de Clarice. Como você interpreta essa contribuição e em que medida essas vozes alcançaram o “é da coisa” lispectoriana? E como você avalia a crítica literária produzida atualmente, sobretudo a acadêmica, em torno da obra de Clarice Lispector?*

NBG: Vamos começar pela primeira pergunta. De fato, o que eu quis, num capítulo de introdução desse meu livro, foi apresentar diversas ‘visões’ de Clarice registradas por pessoas que com ela conviveram ou mes-

mo que a viram, em algum momento. E já anunciar que, por mais que com ela tenham convivido, era necessário registrar também que a própria escritora se considerava indevassável, ao afirmar que guardava um território que era só dela, inacessível a quaisquer outros. Ou seja, havia ali um enigma. Seja como for, eis um aspecto significativo na obra e na pessoa de Clarice, que ela bem conhecia: o seu próprio mistério.

E agora vamos à segunda pergunta. Clarice foi lida pela crítica de diversas maneiras. Num certo momento, a partir do existencialismo, sobretudo sartreano. E, também, segundo o formalismo russo e o pós-estruturalismo, e assim por diante. Atualmente, nesses tempos de pandemia, e em que passamos por um governo genocida, eu, particularmente, voltei-me para o aspecto ético de sua obra que é tão intensamente pautado em valores humanísticos. Acabo de escrever artigo com base nessa perspectiva de leitura.

SAS: Na Apresentação de seu ensaio biográfico, você reconhece “um laço íntimo que aí se instala, talvez pela importância que a linguagem e a narrativa sempre tiveram na vida de Clarice”. Você acredita que esse élan entre vida e obra em Clarice tenha sido deliberado ou tudo tenha se dado, como ela diz sobre a criação de A Cidade sitiada, “tudo meio cegamente. Eu elaborei muito inconscientemente”.

NBG: Difícil estabelecer limites entre ações conscientes e inconscientes quando se trata de produção literária. Recebemos o produto pronto, resultado de mistura um tanto mágica, já que muitas vezes nem o próprio autor conhece a origem de ideias, imagens, sugestões, de que faz uso no seu trabalho artístico. Seria resultado de uma reflexão? Ou do que se costuma chamar de inspiração? E como acontece a combinação de tantos elementos que compõem uma obra? Se Clarice afirma que escreve “cegamente”, por outro lado era lúcida, muito lúcida, e tinha noção do que fazia. E como fazia. Usava estratégias inteligentes de ação narrativa para ‘seduzir’ e ‘raptar’ o seu leitor. Evando Nascimento desenvolveu em livro essa ideia, com a qual concordo, de que Clarice produziu uma “literatura pensante”. Apenas resalto

que, em momentos, essa literatura chegou a surpreender até sua própria autora, como se ela tivesse consciência do que fez depois de haver escrito. É o que acontece com alguns personagens seus. É o que ela própria confessa haver acontecido também consigo mesma, em momentos de sua carreira de escritora.

SAS: *Ao se referir ao conto de lastro biográfico, A mulher que matou os peixes, você afirma que não “se pode confiar em tudo o que a narradora-Clarice afirma, já que ela por vezes dissimula e inventa”. Qual o lugar e o limite da memória em Clarice Lispector? Do conjunto de sua obra, há uma em especial que melhor aproximaria o real e a ficção?*

NBG: Há detalhes autobiográficos na obra de Clarice. Mas é preciso sempre ter em mente que Clarice é uma escritora que faz ficção. Inventa. E, portanto, não há como considerar seus textos ficcionais como autobiográficos. O que acontece é que em alguns textos ficcionais ela menciona certos detalhes de sua própria vida: fatos, pessoas, lugares. Mas ficção é ficção e assim é que tais textos nos chegam. Como invenções. Em crônicas e contos tais detalhes assumem uma outra função, mesmo porque a autora aí assina com seu próprio nome, supondo-se que essa primeira pessoa que narra é, sim, a própria Clarice. No entanto, o produto nem é sempre fiel a sua história, já que documentos, em certos casos, mostram dados diferentes do que ela aí nos expõe.

SAS: *“[...]Em meio à banalidade do cotidiano, a ruptura do tempo histórico, mergulhando numa outra realidade que se eterniza e se repete no gosto doce e amargo das coisas de que somos feitos”. Essa é uma consideração que você faz ao relacionar a crônica “Medo da eternidade”, publicada por Clarice, em 1970. Como se dá essa subjetivação da crônica clariceana?*

NBG: Trata-se de um exemplo do que vinha desenvolvendo na pergunta anterior. Baseia-se em fato biográfico, mas o produto é obra de uma exímia ficcionista, que sabe extrair, a partir de um fato banal, um significado

maior, uma verdadeira reflexão referente a nossa condição humana, sujeita ao movimento e à mudança, que é o que nos move e o que nos estimula a viver.

SAS: *Em De corpo inteiro, Clarice Lispector parece fundir a cronista literária com a jornalista que entrevista. Você poderia comentar sobre essa faceta da autora?*

NBG: Essa faceta jornalística de Clarice vem sendo exaustivamente estudada por Aparecida Maria Nunes desde os anos 1980 e teve uma primeira publicação com sua dissertação de mestrado em 1991, em que registrou o mapeamento dessa produção. Um dos aspectos que a estudiosa resalta é sim, essa postura de jornalista um tanto ‘sui generis’, na medida em que ela, solitamente, se insere na conversa com o entrevistado fazendo-lhe perguntas e expondo reações próprias, da própria entrevistadora, que escapam do padrão em vigência na época.

SAS: *Nas mídias sociais, a imagem de Clarice Lispector recebe um tratamento paradoxal: as camadas profundas e a densidade metafórica de sua escrita são recortadas, dissimuladas em aforismo quando não em memes – o que, ironicamente, lembra a fragmentação do repertório da autora, apontada por você no posfácio da nova edição de Perto do coração selvagem. Como você avalia esse fenômeno?*

NBG: O fenômeno é bom, porque leva a Clarice a muitos leitores, quem sabe a futuros leitores da obra de Clarice tal como se encontra publicada, na íntegra. É péssimo, porque leva, e frequentemente, uma *fake* Clarice a muitos leitores que acreditam que aquela ali é a Clarice verdadeira.

SAS: *Com o centenário de Clarice Lispector alavancando leituras, novas edições de suas obras, e uma fortuna crítica ainda mais profícua, você acredita que o desejo de Clarice, registrado na dedicatória de A paixão se-*

gundo G.H., sobre ser lida por leitores de “alma formada”, vem se realizando?

NBG: A crítica pode colaborar para uma melhor ‘apreensão’ da obra de Clarice, sim. Quanto a ter ou não “alma formada”, é preciso considerar o que a escritora quis dizer com essa expressão. Na entrevista que concedeu à TV Cultura, afirma que há diferentes reações de leitores diante desse seu romance: os que gostam e os que não gostam, independentemente de idade e de formação escolar... A literatura de Clarice, conforme a própria Clarice, ou nos ‘toca’ ou ‘não nos toca.’ É preciso estarmos disponíveis para sermos por ela fisgados.

SAS: *Fechando seu ensaio, você afirma que na “fase derradeira, a literatura de Clarice Lispector persiste nos motivos primeiros, fiel a um dado de experiência intensa”. Tomada em seu todo, a obra de Clarice seria um romance de formação?*

NBG: Concordo com essa tese. E é o que desenvolvo num artigo que acabo de escrever. O conjunto de sua obra nos propõe posturas filosóficas do ponto de vista ético, moral e político, que, no seu conjunto, podem ser consideradas como uma ‘obra de formação’. E muito úteis nos dias atuais, em que vivemos, segundo trecho de *A hora da estrela*, “em estado de emergência e de calamidade pública”.

SAS: *Que pergunta você teria feito a Clarice?*

NBG: Acho que, diante de Clarice, não teria feito pergunta nenhuma. Ficaria quieta, olhando para ela. Em pleno silêncio. Pois no silêncio, em que nada acontece, é que tudo pode acontecer.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Ideia do enigma. In: *Ideia da prosa*. 2.reimpr. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (FILÔ/Agamben; 3), p. 105-109.

- CURI, Simone. *A escritura nômade de Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GOTLIB, N. B. Posfácio. In: LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- GOTLIB, N. B. *Uma vida que se conta*. 7.ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- LISPECTOR, C. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Editora A noite, 1949.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- LISPECTOR, C. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.
- SOUZA, C. Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOBRE O ORGANIZADOR

Sandro Adriano da Silva

Doutorando em Literatura, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Pai de Clarice e Foucault.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Alessandra Pajolla

Formada em jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/1999), mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM/2010) com a dissertação *Identidades Femininas Múltiplas em Crônicas de Clarice Lispector*. Concluiu o doutorado em 2017, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), defendendo a tese *Bastardia, Orfandade e Genealogias Truncadas: O Romance de Filiação e a(Re)encarnação das Origens na Literatura Brasileira*. E-mail: alessandra@pajolla.com.

Edson Ribeiro da Silva

Pós-doutor e doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. Especialista e graduado em Letras pela Fundação Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jandaia do Sul. Docente do Mestrado e do Doutorado em Teoria Literária da Uniandrade, em Curitiba, Paraná. Autor de livros científicos, contos e romances. Pintor e escultor.

Gilson Antunes da Silva

Doutor em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Letras (UFBA), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (FACCEBA), em Ensino de Língua e Literaturas de Língua Portuguesa (UNIMES), em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (BAHIANA/IPBA), licenciado em Letras (UNEB) e bacharel em Filosofia (UCSal). Professor do IF Baiano (Valença), membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM) e da Academia Valenciana de Educação, Letras e Artes (AVELA) e estudante de Direito (UNEB).

Gabriela da Silva Almeida

Discente do curso de Letras — Língua Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA - Campus Universitário de Bragança). Integra o

projeto de pesquisa intitulado “Repercussões ocidentais entre a literatura e a historiografia no século XX”.

Everton Luís Teixeira

Professor das Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pará (UFPA – Campus Universitário de Bragança). Doutor e Mestre em Letras (Estudos Literários) pela UFPA, atualmente também ocupa o cargo de diretor da Faculdade de Letras – Língua Portuguesa (FALE/CABRA). Coordena o projeto de pesquisa intitulado “Repercussões ocidentais entre a literatura e a historiografia no século XX” e atua como colaborador do projeto de pesquisa “Estudos Estético-recepcionais acerca da Literatura em Língua Portuguesa” (EELLIP/ILC/UFPA).

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp). bolsista CAPES. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3842536990086056>. E-mail: anamvmc@gmail.com.

Patrícia Ferreira Alexandre de Lima – “Patrícia Vênus”

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (2003). Especialista em Literatura Brasileira pela mesma universidade (2009). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2020). Tem experiência como Professora nos cursos de Letras e História, na área artística tem experiência como Gestora de Cultura e nas Artes Cênicas é atriz, diretora e produtora cultural. Quanto à pesquisa, atua principalmente nos seguintes temas: Clarice Lispector, literaturas do século XX e questões políticas pertinentes.

Julia Araujo Borges

Nascida no Rio de Janeiro, optou pelo estudo das letras só após perceber que a faculdade de Administração não era o seu lugar. Graduiu-se pela Universidade Federal Fluminense em Letras/Literaturas e em 2019 decidiu cursar o Mestrado em Estudos Clássicos pela Universidade de

Coimbra (Portugal). Atualmente está terminando a escrita de sua pesquisa sobre a Epifania na Tragédia Grega.

Marco Antonio Hruschka Teles

Doutorando e Mestre (2017) em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Defendeu a seguinte dissertação: “A via crucis do ser-para-a-morte em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector”. É graduado em Letras Português/Francês, licenciatura plena, pela mesma instituição. Atualmente é também professor de Língua Francesa na UEM. É autor dos livros “Tentação” (Poemas - 2010) e “No que você está pensando?” (Pensamentos - 2014). É membro efetivo da Academia de Letras de Maringá – ALM.

