

Nota à edição brasileira

O presente livro, agora publicado pelo Instituto Moreira Salles, corresponde a uma reedição integral do texto com o mesmo título que saiu em Portugal no ano de 2000, pela Universidade do Minho, numa edição de apenas 500 exemplares.

O tempo que decorreu desde essa data até hoje coincidiu com uma extraordinária vaga de divulgação da obra de Clarice Lispector no Brasil e no exterior. Além de reedições e de novas traduções dos seus livros, esse fluxo manifestou-se pela publicação de volumes de correspondência e de outros documentos inéditos e deu-se a ver sobretudo pela incessante multiplicação de textos sobre a escritora (artigos em revistas e em livros coletivos, teses, ensaios, biografias etc.). Tendo em conta os novos textos críticos que entretanto foram sendo publicados, e ainda a inevitabilidade de um olhar distinto, que o tempo e a releitura continuada de Clarice me foram proporcionando, entendi, num primeiro momento, dever reformular o livro publicado em 2000. No entanto, a concepção orgânica do meu ensaio fez-me perceber que qualquer alteração de superfície implicaria necessariamente uma mudança em profundidade. E decidi então que o lugar deste livro não podia ser substituído pelas reflexões hermenêuticas que me conduzirão a um livro futuro.

A par do aturado trabalho de investigação que pressupôs a feitura do livro, conformando uma pesquisa de âmbito universitário, creio que transparece o fato de as suas páginas estarem profundamente marcadas pelo fascinado e duradouro impulso inicial. Porque a história deste livro é acima de tudo a história de um encontro de vida. Se as contingências de ordem acadêmica determinaram o registro apropriado a uma tese de doutoramento, pretendi que o livro não ficasse excessivamente preso a essas regras, e almejei uma clareza expositiva que o abrisse ao horizonte de leitura de todos aqueles que, fora da universidade, quisessem iniciar-se no mundo clariciano. Apesar da sua extensão material, este estudo não deixa de ser uma iniciação à leitura de Clarice Lispector. Assim o concebi. Foi isso que me levou a abarcar a obra toda e também foi isso que me impôs o sentido ordenador que procurei adequar à tese proposta.

Quando cheguei ao Rio de Janeiro, em 1992, com o propósito de iniciar as minhas pesquisas, Clarice Lispector já era para mim uma obsessão. O fascínio por uma obra tão diferente e desafiadora

vinha de longe, dos tempos em que entrara como aluno de graduação na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, quando a autora de *A paixão segundo G.H.* ainda era pouco conhecida em Portugal. A partir da minha primeira ida ao Rio, eu passaria a ser radicalmente outro. Muita letra em minha vida se misturou. Durante seis meses, a Fundação Casa de Rui Barbosa foi a minha casa. Dia após dia, à medida que atravessava os jardins do palacete de Botafogo, o Brasil passava a ser em mim uma terra inventada, funda, interior e, mais do que tudo, clariciana. Uma intensidade, uma impregnação. Conhecer o arquivo da escritora constituiu um passo importantíssimo no processo de familiarização com a obra. Em vaga estrada andada, um vasto mundo acrescentado. Como acontece com muitas das personagens de Clarice, o próprio caminho tornava-se o mundo. Como chegar àquilo a que as palavras mal podem dar expressão? A interrogação está presente o tempo todo, e a inquietação é o próprio modo de nos abeirarmos do texto. Vertigem maior da obra clariciana: lemos o texto como se estivéssemos lá dentro, em permanente indagação. É a nossa mais recôndita vida que vemos em palavras frementes, ao avançarmos por entre as linhas que nos dizem a selvagem existência do ser (um estremecimento, vibração que nos atravessa). O seu mundo é o nosso mundo, de seres vivos, sucessivos em dores e alegrias. O visível e o invisível dos cotidianos acasos sensíveis, manso turbilhão ou voo infinito, as “oficinas da alma”, de que falou Bernardo Soares, tudo isso ela nos coloca ao alcance da mão, em fulgurante intuição. Porque Clarice vê como quem vive, antes de saber, o segredo dos seres. É essa mesma energia de palavras que faz do regresso, pela releitura, um regresso sempre inaugural. E hoje continuo a ler, em leitura de densa permanência ou de vida urgente (às vezes em carne viva), com as entranhas ou com a ponta dos dedos, como disse a própria Clarice e como Vilma Arêas sublinhou. Clarice é espanto e é precisão. Nada, nada é por acaso, nada é excrescência ou enfeite. Ela mesma o afirmou na entrevista à tv Cultura: “Eu não enfeito, eu escrevo simples”. Clarice escreve simples o mais humorado e o mais abissal enfrentamento do ser.

Queria exprimir ao prof. doutor Vítor Aguiar e Silva a minha gratidão pela amizade, pelo incentivo e pela permanente disponibilidade na orientação do trabalho que estive na origem do meu livro.

À Fundação Calouste Gulbenkian, agradeço a bolsa de estudo que me permitiu a deslocação ao Rio de Janeiro para trabalhar sobre a obra de Clarice.

Pela interlocução e pelo apoio bibliográfico, o meu grato reconhecimento a Abel Barros Baptista, Álvaro Iriarte Sanromán, Ana Gabriela Macedo, Aníbal Pinto de Castro, Armando Freitas Filho, Berta Waldman, Carmen Villarino Pardo, Eliane Vasconcellos, Eunice Ribeiro, Gilberto Mendonça Teles, Júlio Castañon Guimarães, Leodegário A. de Azevedo Filho, Lucia Helena, Maria Aparecida Ribeiro, Olga Borelli, Orlando Grossegeesse, Osvaldo Manuel Silvestre, Rogério Pacheco, Rosa Oliveira, Rita Patrício, Silviano Santiago, Teresa Cristina Montero Ferreira e Urte von Rekowski. Agradeço a Anabela Leal de Barros a cuidadosa revisão do meu texto. Uma lembrança particular para Margarida Vasconcelos Cardoso, interlocutora inestimável, pela sua presença constante ao longo do tempo em que redigi este trabalho; e para Frederico Lourenço, que tem acompanhado de perto o meu claricianismo fervoroso.

Por fim, o meu reconhecimento ao Instituto Moreira Salles, onde se encontra, desde 2004, parte do acervo de Clarice, pelo acolhimento dado a esta publicação; e uma palavra especial de gratidão e amizade a Eucanaã Ferraz, a Eduardo Coelho e a Paulo Gurgel Valente, que sempre estimularam a edição brasileira do meu livro, alegria maior.

10

INTRODUÇÃO
FIGURAS DA ESCRITA

60

CAPÍTULO I
O TEXTO SITIADO

124

CAPÍTULO II
FIGURAS FUNDADORAS

200

CAPÍTULO III
A NOITE DA ESCRITA

280

CAPÍTULO IV
DOS ANIMAIS

328

CAPÍTULO V
DO DESENHO, DA ESCULTURA E DA PINTURA

396

CAPÍTULO VI
O TEXTO EXPOSTO

470

CAPÍTULO VII
FIGURAS DO EU (O NOME, A ASSINATURA)

584

REVELAÇÃO DO ROSTO

604

BIBLIOGRAFIA

618

ÍNDICE ONOMÁSTICO

624

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR CITADAS

INTRODUÇÃO FIGURAS DA ESCRITA

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

HERBERTO HELDER

1 O não lugar

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

LÊDO IVO

Começou por ser estranho o aparecimento do nome e falou-se logo da estranheza dessa aparição – “nome desagradável, possivelmente um pseudônimo”.¹ É sobretudo pelo primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1943), que o nome da autora, inscrito na portada, se irá impor como diferença, pois o pequeno volume desceu “sobre o Brasil como um meteorito formidável e estranho, radiantemente brilhante, demasiadamente poderoso e luminoso para ser ignorado”.² O impacto da leitura vai decorrer do estranhamento como condição da existência revelada no interior do texto: não só o sobressalto e a noite do outro, mas também o desconhecimento do próprio eu, que levam às identificações abaladoras e se projetam no recinto da língua.

Sobre a autora e sua obra perdurará por longo tempo a visão em que o espanto se misturava à reticência. E se é hoje absolutamente consensual o lugar de Clarice dentro da literatura brasileira, ver-se-á que, mesmo na década de 1960, quando a sua produção alcançava o momento mais alto, circulava certa imagem feita que atingia o próprio modo de encarar a obra e cujos ecos podem encontrar-se nestas palavras:

Acusam-na de alienada; escritor “estrangeiro”, que trata motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses. Lustre não existe no Brasil, nem aquela *cidade sitiada*, que ninguém sabe onde fica.³

Esta visão refletia uma incomodidade face a uma obra diferente cujo impacto, de vasto alcance, era à data difícil de prever.

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

Ao falar da formação do Brasil, Darcy Ribeiro assinala uma distinta configuração do território que, histórica e geograficamente, se foi delimitando através do modo de fixação de tribos indígenas de fala tupi. Assim se prefigurou, “no chão da América do Sul, o que viria a ser nosso país”, prossegue o estudioso, lembrando, a propósito, Jaime Cortesão, que em 1958 se referira à “ilha Brasil”.⁴ Esclarecerá imediatamente que tal fixação não irá ter qualquer tipo de consequências políticas unificadoras, pois estes povos jamais constituíram uma nação. Se as tribos convocadas pelas palavras de Darcy Ribeiro não conduzem à presença do índio, que não vamos encontrar na paisagem da escrita clariciana,⁵ atente-se antes de mais nos sentidos que a expressão “ilha Brasil” convoca. Dir-se-á que se procura um desenraizamento que da terra faça ilha, num obsessivo desejo de erigir um subcontinente orgulhosamente delimitado. Releve-se a vastidão do território apresentado por muitos como verdadeiro bloco continental ilhado em relação ao restante do continente sul-americano – massa compactamente agregadora a despeito de todas as diferenças –, único país de língua portuguesa no meio de um vasto conjunto de países de fala espanhola. A essa vastidão e insulamento acrescenta-se o manifesto desejo de superioridade, fatores que não são, com certeza, alheios à tendência dominante para a afirmação do princípio da territorialidade, sobre o qual muito se escreveu. Os contornos políticos e as pressuposições socioculturais que, na perspectiva do antropólogo, subjazem ao

propósito aglutinador do que ele denomina como um “povo-nação”, unificado em torno de um “Estado uniétnico”, impõem uma unidade edificada na base de um esforço que obrigou a fortes custos. O Brasil constrói-se enquanto nação à força do desejo de afirmar um insulamento procurado e politicamente necessário: uma *ilha* que é invenção romântica:

A importância do romantismo brasileiro não decorre principalmente da particular interpretação do Brasil que elaborou, mas do seu traço essencial, isto é, a invenção do Brasil como garantia de nacionalidade literária.⁶

É neste quadro que se entende o aparecimento daquilo a que se pode chamar uma *literatura da ilha*, para a qual o Romantismo contribuiu de modo especial. O nascimento da literatura brasileira decorre assim de uma imposição sintonizadamente direcionada para o futuro:

Uma vez adquirido o direito dos povos e nações a disporem de si mesmos, a literatura nacional é não só possível como inevitável. Em suma, o que este projeto pressupõe é uma harmonia sem falhas entre a modernidade histórica e a modernidade literária.⁷

O caso brasileiro deve ser encarado como um exemplo do particular relevo que, nas literaturas de países recém-saídos de um processo de colonização, é atribuído ao território, sendo este configurado como espectro modelizador, o que se faz acompanhar, na maior parte das vezes, de um continuado e obsessivo discurso de legitimação da origem. Destaque-se ainda neste caso o reforço fornecido pela história literária, que, desde o Romantismo, e sobretudo no início do século xx, nas suas tentativas de elaborar o cânone, vem sancionando e ditando a necessidade de uma literatura que cresça com a terra, que cresça em nome da terra – expressão construtivista de um discurso marcado pela demanda da brasilidade. Passa então a impor-se uma orientação consensual que dissolve alguns pontos de vista dissonantes e aponta para a tese de que a literatura nasce com a terra e não com a independência política. A formação, a sedimentação e a propagação da literatura brasileira vão, deste modo, erigir-se a partir da expansão e do fortalecimento da ideia de território, a que não é alheio o impacto mais ou menos subliminar do discurso político. Lembre-se aqui o peso da tradição oratória de pendor literaturizante

dos bacharéis letrados do século passado, a qual conduziu a um “estilo” que durante muitos anos contaminou as retóricas doxais parlamentares e afins.

Ainda hoje um forte enraizamento vem alimentando, nos mais diversos níveis, essa ideia de coesão territorial (a “noção de território reenvia para um conjunto de representações que um indivíduo ou um grupo tem de si mesmo”⁸). Um princípio de unidade vem sendo forjado com uma força extraordinária através de mitos que celebram a exaltação do território (da invenção do índio às mais recentes mitificações dos futebolis e dos sambas negros), e a literatura vai cumprir um papel decisivo nessa missão.

Mostra-se, por conseguinte, absolutamente necessário ter em conta os contextos centralizadores, de ordem histórico-política e cultural, para se perceber em todo o seu alcance o lugar de Clarice na literatura brasileira, um lugar à parte nascido de um enfrentamento em relação às tendências dominantes. A absoluta novidade, quando surge, e o modo como se vai configurando o seu universo ficcional não podem deixar de se relacionar com a arrancada modernista de 1922. Se, com o Romantismo, se presenciara um grande esforço de recuperação de lugares e sinais que pudessem fundamentar e mesmo “explicar” a literatura “à luz do conceito de nacionalidade”,⁹ o Modernismo constitui um momento alto no que diz respeito a uma reflexão e questionação decisivas na linha contínua da descoberta por fazer, do caminho a seguir. Com o Modernismo (e em particular com as lições de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade), vai impor-se um marco fundamental no desenvolvimento da literatura brasileira: o quadro dialético localismo vs. universalismo (primitivismo vs. cosmopolitismo). Clarice não ficou alheia a esta direção. A partir da afirmação de um não lugar, a sua experiência literária implicou uma superação e uma abstratização, uma visão não restritiva na linha do sempre tão citado texto de referência de Machado de Assis, de 1873: “O instinto de nacionalidade na literatura brasileira”, peça fundamental de uma lucidez projetiva onde não está em causa um renegar da importância do nacionalismo, mas um relevar a necessidade da afirmação da literatura por uma via universalista.

Complete-se ainda este painel contextualizador com um dos enquadramentos de que muitas vezes se socorre a história literária para situar a autora de *Perto do coração selvagem*, na diferença reveladora com que esta se apresenta no início da década de 1940: trata-se de uma aproximação feita à série dos autores ditos *intimistas* que, nos anos 1930, ao lado da dominante focagem neorealista, escrevem uma literatura de interrogação metafísica e

psicológica.¹⁰ No entanto, mesmo estes escritores, como acontece com Lúcio Cardoso, que tão próximo esteve de Clarice, não deixam de impor às suas ficções um nítido enraizamento territorial, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade. Lembre-se, por exemplo, como em relação ao primeiro romance de Lúcio Cardoso, *Maleita* (1934), a paisagem pode ser recortada de tal forma que se poderá dizer com propriedade que este é um romance do rio São Francisco, assim como em textos posteriores o universo mineiro reaparecerá claramente definido.¹¹ Também os romances de Otávio de Faria, igualmente próximo de Clarice, ao apresentarem um universo da interioridade como dúvida, estão bem enraizados na realidade delimitadamente reconhecível que é a da burguesia carioca. Da mesma forma se pode encontrar uma paisagem brasileira nos textos de Cornélio Penna, o intimista que não deixou de influenciar cada um destes autores.

Se em Clarice não encontramos as fazendas nordestinas e mineiras, os rios de Pernambuco ou os mares da Bahia, é porque o caminho para a apresentação absoluta do puro sentir e da imanência é simplesmente a fazenda, é o mar simplesmente, ou seja, um modo radical de apresentar o vasto espaço da escrita. Vemos logo nos primeiros livros da escritora como os trânsitos das personagens no espaço esboçam o cenário da abstração. O mundo da escrita é espacialmente apresentado por meio de figuras-territórios (cidades, mares, quintas, casas, quartos, montanhas, desertos¹²) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. O trabalho de desterritorialização, enquanto abstração desreferencializadora e enquanto mobilidade, é trabalho sobre a língua. Se a novidade de Clarice Lispector advém em grande medida daquilo para que insistentemente iremos chamar a atenção – a assunção do seu lugar a partir de um despaisamento territorial –, esse despaisamento projetar-se-á na afirmação do território-língua, território devindo escrita. Não se tratará tanto de propor uma rasura das paisagens empiricamente reconhecíveis enquanto propósito marcado por um projeto de anulação dos espaços, mas da magnificação de princípios que são novos no quadro da literatura brasileira: a subordinação da narrativa à personagem que devém escrita e, sobretudo, a atenção concedida à narração, mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e de digressões, mais do que de acontecimentos. O não lugar também é a dominância desse pendor digressivo e impressivo, opondo-se aos acontecimentos localizáveis que estavam implicados nas visões realistas e neorrealistas.

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

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

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

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

o.k. Basta de tolices. Tudo isso é muito engraçado. Só que eu não esperava rir da vida. Como boa escrava, eu era uma jovem séria, disposta a chorar pela humanidade... (Estou rindo).¹³

Considere-se a referência ao *exílio*, tão passageira quanto circunscrita a um uso figurado, que irá assumir um papel determinante numa leitura do percurso da escritora. Atente-se igualmente na autodenominação que reenvia para as suas origens (“Como boa escrava, eu...”) e que, mesmo na pose irônica, não deixará de apontar para o modelo literário (pensa-se logo em Dostoiévski, uma das referências decisivas no que respeita às primeiras leituras). Dificilmente se poderia tornar a encontrar uma autorreferência deste tipo.¹⁴ Acaba de atingir a maioridade quando, no início de 1942, Clarice faz o pedido de naturalização, um processo cujos trâmites suscitam a ansiedade relativamente à decisão do Presidente da República. Numa primeira carta que dirige a Getúlio Vargas solicitando a redução do prazo (ao abrigo de um decreto-lei), afirma que é, “casualmente, russa também”

e termina dizendo: “Um dia saberei provar que não a usei [a nacionalidade] inutilmente”.¹⁵ Por outro lado, a partir do momento em que passa a tomar consciência da sua participação no campo literário, irá assumir a defesa da sua pertença ao território, apesar de a sua afirmação se assumir a contrapelo das dominantes tendências nacionalistas.

A saída do país num período determinante para a construção do nome literário – logo a seguir à publicação do primeiro livro – traz consequências para quem, à distância, em diferido, vai recebendo os ecos das impressões da crítica. Procuraremos interpretar as implicações que decorrem da escrita, em Berna, do terceiro livro, em grande parte movido pelo silêncio caído em torno do segundo, *O lustre* (cf. capítulo I – “O texto sitiado”). Mas o que mais importa é mostrar que o exílio é, passa a ser ou sempre foi, sobretudo interior e não determinado por qualquer tipo de deslocamentos no espaço. É dentro de nós mesmos que existe a terra desconhecida. De Belém do Pará, onde residirá alguns meses antes de partir para o estrangeiro, escreve às irmãs: “Que contar a vocês, quando o que eu desejo é ouvir? A vida é igual em toda a parte e o que é necessário é a gente ser gente.” (18 de março de 1944).¹⁶ E no início da viagem, que a levará até à Europa, envia estas palavras de Argel:

Na verdade eu não sei escrever cartas sobre viagens, na verdade nem sei mesmo viajar. É engraçado como, ficando pouco em lugares, eu mal vejo. Acho a natureza toda mais ou menos parecida, as coisas quase iguais. Eu conhecia melhor um árabe com véu no rosto quando estava no Rio. Enfim, eu espero nunca exigir de mim nenhuma atitude. Isso me cansaria (19 de agosto de 1944).¹⁷

Com o regresso prossegue no caminho da perscrutação da interioridade. O exemplo maior pode encontrar-se no modo como se expõe a figura da exilada na fase inaugurada com a fixação no Rio, cujo início coincide com a maturidade da prosa clariciana no livro *A paixão segundo G.H.* (1964). O texto que melhor reflete esse trânsito é justamente o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Em *Lóri* parece representar-se algo da Clarice instalada no Leme. Veja-se aqui a apresentação de um trânsito que será importante na escrita clariciana: a proposição retórica da escrita autobiográfica (cf. capítulo VII – “Figuras do eu”). Um ponto a destacar neste romance é a presença do telefone – o entrecho presta-se à utilização desse recurso: na marcação ou na desmarcação de

encontros ou, então, no pedir de conselhos. O aparelho, que não assume esta presença em mais nenhum dos seus textos, é uma das marcas dessa privilegiada situação dialogante que tem sido apontada ao romance. Mas também é, ao mesmo tempo, um dos mais dramáticos indicadores de uma solidão encapotada. Justamente ao lado deste livro, associadas à sua escrita, aparecem as muitas crônicas do *Jornal do Brasil* que apresentam as situações de conversa ao telefone.

“Nasci incumbida” – interprete-se esta asserção retirada de *Água viva* (1973) como uma automitificação irônica. Leia-se, a partir daqui, uma tensão decisiva no modo como tateantemente vemos a autora formular juízos sobre a sua arte da escrita. Pretendendo distanciar-se com veemência do mito do poeta artesão, também não chega a assentir no lugar romântico da magnificação do sopro inspirador que acabará por prevalecer. Reveja-se a citação anteriormente transcrita em função do lugar de um destino procurado que tem implicações maiores no modo como a autora o encara. Numa entrevista que em 1969 concede ao amigo Paulo Mendes Campos para o *Diário Carioca*, referindo-se ao modo como foi acolhido o seu primeiro livro, Clarice diz o seguinte: “Eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil; a circunstância de falarem no meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional”.¹⁸ A apurada autoconsciência do ofício, para quem a incumbência não significa facilidade, vem assinalar a insistência na ideia de que o caminho escolhido não é o da habilidade, mas o de uma deliberada travessia da paixão: o grau de dificuldade é uma ordem imposta que pede surpresa.

À pergunta sobre se a ideia de abandonar a literatura havia sido uma atitude pensada ou se se tratava de uma decisão momentânea, responde em entrevista concedida à revista *Veja*:

Foi uma coisa muito pensada. Eu tinha medo de que escrever se tornasse um hábito e não uma surpresa. Eu só gosto de escrever quando me surpreendo. Além disso, eu temia que, se continuasse produzindo livros, adquirisse uma habilidade detestável. Um pintor célebre – não me lembro quem – disse, certa vez: “Quando tua mão direita for hábil, pinte com a esquerda; quando a esquerda tornar-se hábil também, pinte com os pés”. Eu sigo este preceito. (30 de julho de 1975)

A difusa memória para um nome só vem, na resposta dada, acentuar a amplitude do exemplo. Veja-se como ele é introduzido em outros lugares. João Cabral, num poema, apresenta o nome do

pintor Joan Miró.¹⁹ Num ensaio, Lyotard cita o exemplo de Paul Klee que dizia aos seus alunos:

Exercitem a vossa mão, e melhor ainda as duas mãos, pois a mão esquerda escreve diferentemente da direita, *é menos hábil e portanto mais maneável*. A mão direita corre com maior naturalidade, a mão esquerda escreve melhores hieroglifos. A escrita não é nitidez, mas expressão – pensem nos chineses – e o exercício torna-a cada vez mais sensível, intuitiva, espiritual.²⁰

Em nota, Lyotard diz que os sublinhados são dele e acrescenta que Klee desenhava com a mão esquerda e escrevia com a direita. A reflexão elaborada a partir do exemplo toca fundo nas zonas obscuras da natureza do ato criador. Opondo-se à mão que mostra, que se expõe nos sentidos da claridade previsível e controlada, e que opera no “registro do visível” facilmente reconhecível (“mão que traça para o olho que ‘vê’”), a mão esquerda emblematiza o lado noturno do imprevisível que abre à dificuldade produtiva. Lyotard associa a mão esquerda ao “olho que sente” – associação que permite uma abertura (uma libertação) e a irrupção da loucura. Fale-se então da justeza da apropriação para emblematizar a prática da escrita clariciana.

Uma entrega sem limites, a entrada num espaço sem retorno – assim é encarado o contato com a escrita desde o primeiro momento. A sobrevivência só é possível no ensimesmamento insuportável desse mesmo lugar gerador. No início de maio de 1946, escreve de Berna:

Aqui tudo é igual. Eu lutando com o livro, que é horrível. Como tive a coragem de publicar os outros dois? Não sei nem como me perdoar a inconsciência de escrever. Mas já me baseei toda em escrever e se cortar esse desejo, não ficará nada. Enfim é isso mesmo.²¹

Nesse “exílio europeu” tornará a falar do processo, em detalhes que dão conta da compulsão: o acordar muito cedo e o ir trabalhar no romance para poder ter vida social à tarde; tornava-se imperioso cumprir o rito, pois sem a escrita diária sobrevinha o mau humor. Uma espécie de loucura, um pressentimento tão cedo aparecido de que se não pode sair – o cumprimento da “incumbência”. Procurando explicar como o escrever cresce numa solidão radical só desaparecida no próprio ato da escrita, Marguerite Duras fala desse lugar: “Quando o ser humano está sozinho vacila para a

loucura. Penso isso: penso que cada pessoa entregue a si própria, apenas, já foi atingida pela loucura, porque nada lhe pode impedir o delírio pessoal.”²² Em Duras, mas sempre antes, em Rimbaud ou em Kafka, ou para sempre depois, em Herberto Helder ou em Clarice Lispector, se reencontrará na própria escrita a dolorida e poderosa lembrança dessa compulsão, o que eternamente irá fazer ecoar o inesquecível conselho rilkiano, em interrogações exemplares lançadas sobre o sopro inicial.²³

Em relação à escritora brasileira, tem sido repetidamente assinalada a sua condição de “escritora que interiorizou o escrever como destino absoluto”.²⁴ Dizer que a escrita reflete a vida ou que a vida inspira a literatura é uma proposição que rasa a banalidade. Também não se poderá dizer que a vida é para esta escritora um epifenômeno da literatura, como acontece com o modo conceitualizador da escrita de Borges. Clarice encontra-se do lado desses autores que vivem a escrita no mergulho que não deixa intervalo e os torna a própria escrita. A literatura é desencadeada num processo em que a vida é participante geradora de um território entre territórios. A intensidade da entrega pressupõe a inclusão da figura do eu (o trabalho sobre si mesmo) no processo de pesquisa que é a escrita. Esta mesma ideia foi veiculada na conferência sobre a literatura de vanguarda que Clarice iria repetidamente pronunciar em vários sítios:

É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa.²⁵

Na leitura apresentada por alguns estudiosos, Clarice Lispector teria feito uma literatura que daria conta do fato de a escritora ter nascido com outra língua, ter convivido na infância com outra língua. Grace Paley coloca a interrogação:

Com que idade ela entrou na língua portuguesa? E quanto russo trouxe com ela? Algum iídiche? Às vezes penso que é sobre isto a sua obra... uma língua tentando fazer-se na casa de uma outra. Às vezes existe hospitalidade, às vezes uma disputa.²⁶

Não deixará de se reconhecer alguma empatia (que leva ao *transfert*) da parte de quem apresenta estas indagações, na medida em que Grace Paley se reconhece numa vivência similar enquanto filha de imigrantes russos. É assim que, em parte, se deverá

entender a interpretação intuitivamente projetada: “Deve ter sido este encontro do russo com o português que produziu o tom, os ritmos que, até mesmo na tradução (provavelmente difícil) são tão surpreendentes e adequados”.²⁷ Se neste modo de colocar a questão não reside o essencial do problema, abre-se aí, no entanto, o espaço de uma reflexão que parece ser decisiva. É a língua que é hospedeira ou é a autora a hospedeira da língua que trabalha? Há uma língua para ser esquecida: como se pode esquecer a língua ouvida na casa da infância? O que pode ficar como exemplo, como marca desse recinto da diferença?

Claire Varin, no livro *Langues de feu*, concede um destaque particular a algo que foi para ela uma revelação decisiva quando da sua pesquisa sobre a obra da escritora brasileira: o vir a saber por Elisa Lispector, a irmã mais velha de Clarice, que os pais falavam iídiche em casa e que Clarice compreendia essa língua apesar de a não falar.²⁸ Varin irá insistir no fato de o iídiche ter sido falado até à morte da mãe da escritora.²⁹ Sabe-se também que Clarice frequentou um colégio judaico no Recife (o Collegio Hebreo Idische Brasileiro) “onde passou a ter aulas de iídiche, hebraico e religião”.³⁰

Coloca-se aqui uma questão central: dir-se-á que é à volta da figura materna que gira a questão da origem da sua literatura. Com a morte da mãe, a necessidade de adaptação do pai – até pela profissão de comerciante – abre o espaço da aculturação. Digamos que, simbolicamente, a figura paterna surge como a representação da própria assimilação: é assim que vemos o pai a afastar-se do Recife e a dirigir-se para o Rio de Janeiro com as três filhas. A leitura de Claire Varin apoia-se na importância que concede à relação com a língua da mãe e às consequências advindas de tal relação. Terão sido as “experiências auditivas”, a circulação clandestina dessa “língua errante” a mergulhar a futura escritora “desde a mais tenra infância num estado de desestabilização de uma língua única ‘pura’”. O corpo revela essa tensão justamente num dos lugares simbólicos que permitem sustentar a figura da estrangeira:

Ela esconde sob a língua presa um conflito psíquico convertido em sintoma corporal. Por não assumir a língua da sua mãe, ela torna-se parcialmente culpada pela sua paralisia. A língua iídiche semeia a desordem na sua língua falada tanto mais secretamente quanto o seu [r] estilo francês nos conduz a uma falsa pista. A linguagem do corpo materno ressoa na boca da filha.³¹

Nas entrevistas desconstruía facilmente a situação referindo a razão de ordem física desse sotaque – a língua presa – sempre para sublinhar a sua pertença ao território; mas simultaneamente continuará a lançar dados que geram confusão. Diz Varin que “ninguém se entende sobre esse sotaque de Clarice Lispector”.³² De acordo com a opinião do amigo da escritora, o dramaturgo e médico foniatra Pedro Bloch, também nascido na Ucrânia e chegado ao Brasil com três anos, o defeito de dicção não se devia à língua presa, mas poderia ter sido causado pelo fato de Clarice, em pequena, ter imitado a maneira de os seus pais falarem.³³ Pedro Bloch teria mesmo conseguido corrigir a falha, mas:

Ao reencontrá-la meses depois o médico notou que ela tinha voltado a usar os “erres”. A razão desta atitude, segundo Clarice, devia-se a seu receio de perder suas características, pois sua maneira de falar era um traço da personalidade.³⁴

O território da literatura passará a ser para Clarice Lispector um horizonte de busca nascido da tensão entre o efeito desterritorializador e a instauração de um espaço nos próprios limites da língua a que deseja, de fato, pertencer. Na tensão entre a existência do espaço da confinção geograficamente referencializada e a procura do espaço da potencial amplidão que subsume toda a energia criadora é que ela é estrangeira procurando não o ser e sendo-o, em simultâneo (“A desterritorialização designa sempre uma tensão de um território face a uma dimensão não territorial”³⁵). Esse trânsito nômade origina-se, pois, na zona conflitualmente habitável que é a língua – dir-se-á que no próprio trabalho sobre a língua é que o trânsito se funda.

Clarice escreveu um pequeno texto notável com o título “Declaração de amor”³⁶ no qual dá conta da consciência da tarefa. Sobre a língua portuguesa diz:

Como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor.

Tudo o que se diz nessa reflexão é acompanhado da função testemunhal – a sua relação com a língua –, o que leva a que, evidentemente, este pequeno texto possa ser lido como uma poética. Daí que a reflexão presente, nos termos propostos, um espelhamento

do que são as dificuldades essenciais definidoras da busca clariciana: “A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo”. Implica-se aqui um devir-outro que pressupõe um enfrentamento não pacífico – a língua deverá passar a reagir; do confronto nasce um desejo de aprofundar, um ouvir por dentro, um trabalhar as sutilezas seguindo o caminho do pensamento em formação. Estar na língua como uma estrangeira pressupõe um abalar das genealogias no modo de se inscrever num lugar que, ao mesmo tempo, pretende fazer seu também:

O que eu recebi de herança não me chega. Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida.

A proclamação do desejo de um lugar plano – uma língua como território chão – não pressupõe um ideal de pureza ou de cristalizada intocabilidade. A estepe clariciana é criada na busca desse lugar raso, mas também emerge, sobretudo, na medida em que o combate dentro dele possibilite trazer para a arena da língua o modo louco do interior. Fazê-lo cantar ou sussurrar na planura de uma exterioridade agressivamente diferenciadora. Afirma José Gil que, quando se descobre que a pátria é a língua materna, também se há de perceber que a “visão da pátria” é transformada pela língua:

O país real é atravessado e transfigurado por múltiplos outros, feitos do “tecido de que são feitos os sonhos”. *Abriu-se um espaço diferente: o país natal da língua é uma estepe ilimitada que leva a regiões desconhecidas, onde o leitor reconhece em si rostos anônimos, por vezes excessivamente estranhos.* Aí ele descobre-se estrangeiro, negro, índio, branco, barata, baleia, árvore, pedra. Homossexual, transexual, ímpio e piedoso, blasfemador. O país natal compõe-se de infinitos territórios estrangeiros; a língua materna de inúmeras línguas outras, línguas mestiças e crioulos, calões, falares idioletais, murmúrios inaudíveis, sons elementares.³⁷

Ecoa aqui a voz deleuziana. A multiplicidade e a heterogeneidade dos infinitos tecidos que compõem o território da língua

repercutem na literatura. Eis o pensamento de Deleuze repetido vezes sem conta: a arte da literatura é ser-se estrangeiro na própria língua. A literatura é uma espécie de língua estrangeira que não é outra língua, “mas um devir-outro da língua”.³⁸

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

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

2 Da leitura

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

GILLES DELEUZE

Pode falar-se de um *efeito-Lispector*³⁹ a propósito do modo como os textos da autora arrebatadoramente se impõem. Encontramos justamente perante uma daquelas obras que suscitam reações contraditórias – da incondicional adesão à liminar recusa (ou se passa a ser leitor de Lispector, ou não se gosta de Lispector); talvez provenha daí o apelo, o olhar que a torna presente, a forma como o *retrato de escritora* se vai configurando apoiado no fascínio de leitores fidelíssimos que chegam a agrupar-se em associações⁴⁰. Se a leitura serve de base à construção do sujeito (somos o que lemos), ler Clarice Lispector passará a corresponder a incertas consequências que advêm do contato com os seus textos; aquilo que se diz – que não se é o mesmo depois de determinada leitura, ou que se não fica impune após tal leitura – faz com que sejamos mais qualquer coisa seguramente da ordem do incerto. Se há um efeito-Lispector, é o de transportar os leitores para regiões que, percebê-lo-ão depressa, estão dentro deles mesmos, embora lhes sejam absolutamente estranhas. Deparam-se com a perturbante evidência de uma desconhecida vida interior, um lugar a que jamais pensaram poder aceder.

Atente-se numa afirmação à volta da especificidade da instância textual que surge com frequência, sob matizes diversos, no âmbito dos estudos de introdução à leitura do texto literário. Veja-se, por exemplo, o modo como essa afirmação é formulada por Cesare Segre quando, depois de contrapor o discurso oral (que tem uma realização irrepitível, porque o contexto nunca será o mesmo) ao discurso escrito, sustenta que a realização do texto se encontra “em estado de contínua potencialidade”, acrescentando que “o texto permanece uma matéria escrita, feita de linhas e de letras, inertes até ao momento em que voltam a ser lidas. O texto adquire significado apenas graças à intervenção do leitor.” Precisamente a partir desta constatação abrem-se possibilidades, agora menos consensuais, quanto ao âmbito das leituras. Do número

finito de signos que se nos oferecem diante dos olhos às possibilidades intermináveis de na leitura os expandirmos, nesse jogo de infinitos em que atuam as teias intertextuais e os múltiplos códigos implicados, o leitor procurará ser um receptor ativo dos feixes que o estimulam, num atento processo construtivo em que se jogará o olhar da precisão e os sentidos da intimidade (lento convívio amoroso). Ao apresentar a distinção entre *interpretação* e *uso*, Umberto Eco propõe a intervenção de um olhar vigilante: não se pretende ler o texto “a fim de arranjar inspiração para as [...] próprias meditações”, mas respeitar “o seu pano de fundo cultural e linguístico”.⁴¹ As reflexões de Eco devem ser entendidas em função de uma perspectiva que dinamicamente reavalia a repercussão dos efeitos fáceis do seu famoso texto *A obra aberta*. Daí as cautelas quanto a essa necessidade de delimitação que se lhe impõe face àquilo que é cabível na interpretação e ao que nela não é sustentável. O estudioso destaca as dificuldades suscitadas por uma tal tarefa – uma vez que em certas leituras se tornam “muito frágeis os limites entre a interpretação e o uso”⁴² – para avançar no sentido de uma necessidade de princípios; no fundo, parece estar em causa uma clara demarcação face às teorias desconstrucionistas:

No processo de semiose ilimitada é possível ir de qualquer nó a qualquer outro nó, mas as passagens são controladas por regras de conexão que a nossa história cultural de qualquer maneira legitimou.⁴³

Impôs-se, na presente leitura, uma consciência ordenadora, digamos um “momento estrutural”⁴⁴ ditado pelo próprio plano (linha arquitetônica de uma busca orientada). Pensamos que o trabalho de Ingarden, em concreto *A obra de arte literária*, oferece um excelente enquadramento de leitura no dimensionar do “momento estrutural” da obra, que, na sua perspectiva, pressupõe uma articulação harmoniosa da heterogeneidade dos estratos considerados.⁴⁵ Importa considerar o efeito delimitador no modo como atua sobretudo no eixo da leitura. O que pede essa delimitação é justamente o mapa de leitura que se vai tentar compor. Não se negará, contudo, a aleatoriedade que porventura venha a surgir na apresentação dos trânsitos, porque, apesar da tentativa de cartografar, fica afastada a intenção de procura de um sentido global sem resíduos. A opção por uma leitura englobante não pretende sublinhar uma totalização apoiada num eixo linear e determinístico. Ainda assim, e se bem que a leitura não possa ser autoritariamente delimitada, a perspectiva de abertura não obsta a que se proceda a

um rigoroso trabalho de descrição e análise. Por exemplo, no que toca à busca das recorrências, não se pretendendo um trabalho baseado em exaustividades inventariantes, a análise não pode deixar de se fundamentar no impacto das repetições. Reportando-se ao papel do leitor e do próprio texto na construção de um sentido, de uma interpretação plausível, Umberto Eco, em “Sobreinterpretação dos textos”, põe em destaque a pertinência da “isotopia semântica relevante”⁴⁶ como fator fundamental na busca de uma coerência textual fundamentadora da própria interpretação. Com todos os cuidados face aos excessos e extrapolações interpretativas, lembra que “as apostas na isotopia são por certo um bom critério de interpretação, mas só enquanto as isotopias não se tornam demasiado genéricas”. Há, com efeito, erros que podem decorrer de uma estéril acumulação de linhas isotópicas, dada a evidência de que o menos dito é muitas vezes o mais importante. Precisamente para evitar a vaguidão do impressionismo, importa o recurso a um conjunto de instrumentos, conceitos e métodos de matriz estruturalista. Não podemos deixar de reconhecer, contudo, o influxo dos ensinamentos derridianos e demanianos: “O formalismo [...] só pode produzir uma estilística (ou uma poética) e não uma hermenêutica da literatura, e permanece deficiente ao tentar explicar a relação entre estas duas abordagens”.⁴⁷ Ter-se-á em mente que qualquer leitura que se faça será sempre uma leitura diferida; por mais tentativas no sentido de ultrapassagem do excesso que a obra de arte em si comporta, a leitura irá deparar com novas resistências, advindas da própria inultrapassável demasia. Nenhuma interpretação exclui ou suplanta outra. O muito apontado lugar do inquietante fascínio que certas obras exercem nos leitores, conduzindo ao emudecimento no momento de sobre elas falar, não será também um lugar de fuga? Não se pretende sancionar para esta leitura qualquer sorte de paralisia a que o referido efeito-Lispector poderia induzir, mas sim o lugar da fascinante obsessão.

A radical impossibilidade de uma compreensão sem suturas em relação a qualquer obra libertá-la-á da tirania das interpretações por parte de quem dela se pretenda apropriar. Fora de questão está, assim, a pretensão de atribuir ao texto uma leitura que lhe imponha um dado sentido (a verdade do texto). Entenda-se, por conseguinte, a “leitura” como uma hipótese sobre os sentidos nos quais o texto pode ser tomado, sendo esta hipótese sustentada por razões do domínio retórico. O nosso desejo é o de apresentar uma contribuição, entre tantas, que leve à compreensão da obra de Clarice Lispector e que, sendo uma reflexão sobre os textos da autora, sobre a sua poética, nos conduza até

uma reflexão que possa ser entendida mais amplamente como exemplo de *um percurso* no universo literário. Procurar-se-á mostrar como os domínios tratados na obra se apresentam, de uma forma espantosa, conduzindo aos limites do ser e da existência, e como a apresentação de minúsculos ou incomensuráveis lugares passa quase sempre por aquilo que talvez só o literário diga tão tocantemente e que reflete o eterno ato de procura pela palavra: o informe, o inominável.

A nossa tarefa de intérpretes reconhece-se devedora do princípio inscrito na expressão intitulatoria demaniana que faz coexistir a “visão” e a “cegueira”.⁴⁸ Numa adequação a um projeto enunciado por Clarice, entenda-se mesmo a cegueira como um dado indispensável na experiência estética, na aproximação a uma obra que recusa as formas mais estritamente racionalizadoras de compreensão. Tendo em conta os buracos, as aporias da interpretação, procurar-se-á trazer para o interior da leitura um pressuposto apropriado ao próprio texto lido: uma das lições que mais prontamente retiramos da obra está contida em termos mais ou menos diretos que dizem, como os da frase emblemática de *A maçã no escuro*, que “ser cego é ter visão contínua”. A figura da cegueira aparece colada aos comportamentos das personagens, cujo desempenho pode ser traduzido pelo leitor em traços figurativos: ser cego, não ver, não compreender, é afinal a forma de ver, a forma de compreender (cf. capítulo III – “A noite da escrita”); o que uma coisa quer dizer não é o que ela diz, mas sim outra coisa. A cegueira ocorre preenchendo uma certa tópica do conhecimento que na obra se atualiza: a via do oposto pela afirmação do despoder, pela desrazão, pela deslocação do eixo do paradigma racionalista. Releva-se também a mais correntia tópica da cegueira apoiada no exemplo empírico que destaca a acuidade dos outros sentidos: ser cego é um (outro) modo de sentir (ser) mais.

TRÂNSITOS

O trânsito da investigação partiu de um aturado conhecimento da bibliografia crítica sobre a autora⁴⁹ para a procura de uma perspectiva diferenciadora que se demarcasse desse vasto conjunto de estudos onde prevalecem, num primeiro momento, as críticas de recorte existencialista e, mais recentemente, os estudos de pensador feminista.

A procura de um conhecimento aprofundado da obra de Clarice Lispector levou a que se lançasse a um olhar exaustivo sobre o *corpus* em questão, olhar englobante que incidiu sobre a

totalidade da sua produção literária (romances, contos, crônicas e outros textos). A abrangência da focagem pretendida implicou ainda que fosse tida em conta alguma documentação menos conhecida (cartas, notas esparsas, entrevistas etc.), integrante do arquivo da escritora ou pesquisada em outras fontes.⁵⁰

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

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

Por exemplo, na proposição de uma síntese, poder-se-ia colocar *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) ao lado de *A cidade sitiada* (1948) como livros determinantes de fases decisivas de transição, assinalando-se o fato de, no momento em que escreveu aquele, se cumprir para a autora algo similar ao que, no início da sua carreira, representou a escrita de *A cidade sitiada*. Refletindo sinais de crise, esses livros tateiam um caminho novo, embora não se possa dizer que sejam dos mais representativos da escrita clariciana. Destas duas obras afirmar-se-ia que apresentam o fim de uma fase e o início de outra. Os grandes saltos na cronologia, podendo não ser representativos de nenhum trânsito assinalável, são-no com toda a certeza em alguns casos, como acontece sobretudo em fases de grande produtividade e nos inícios da afirmação

do nome. Com efeito, assim deverá ser interpretada a pausa (espaço de reflexão e amadurecimento) que medeia entre a saída do livro de 1948, e a do seguinte romance, *A maçã no escuro*, publicado somente em 1961 (ainda que apontando no fim, como data de conclusão, o ano de 1956), o qual como que será continuado, ou terá, digamos, a máxima concretização em *A paixão segundo G.H.* (1964).⁵¹ Pense-se, todavia, no lugar de exceção que este romance vai ocupar no itinerário da autora. Momentos tão fortes no conjunto da obra fazem com que, sob diversos focos, esses tempos se imponham, sustentando argumentações de diversa índole que com facilidade podem pôr em causa as “arrumações” no âmbito da história literária. Temos então livros que, sob todos os ângulos, sempre aparecerão como desencadeadores de qualquer coisa (princípio de qualquer transição) e que também podem ser entre-vistos como fecho de um determinado ciclo.

Lembre-se ainda como a visão global de uma obra pode ser conseguida a partir da experiência de leitura de um livro e por ela condicionada, o que, naturalmente, comporta implicações interessantes do ponto de vista do itinerário desenhado na obra. Na introdução ao seu livro *A barata e a crisálida*, falando de sua “experiência de leitura” de *A paixão segundo G.H.*, Solange Ribeiro de Oliveira afirma que este livro “ocupa na obra um importante lugar de transição”.⁵² Trata-se, na sua opinião, de um livro que, por um lado, “resume e explicita os temas dos anteriores”; por outro lado, “antecipam-se nele as grandes linhas mestras dos romances subsequentes”. Atente-se na questão que começa por se levantar relativamente às ordenações sistematizadoras, naquilo que nelas pode haver de clarificador, mas, ao mesmo tempo, na dúvida que aí mesmo se insinua. No interior de conjuntos conformados por obras como as de Clarice Lispector, em incessantes buscas e experimentações, não poderá qualquer livro aí ser encarado como lugar de transição para o que a seguir sempre se revelará marcado pela diferença?

Procuraremos, na nossa leitura, enquadrar as possíveis demarcações encontradas para o itinerário da obra clariciana em função de um fundo narrativo que se impôs ao trajeto de leitura. Imposição que talvez decorra de um desejo de coerência, ou simplesmente de uma ilusão que, segundo Hillis Miller, ao falar da obra de Paul de Man, é “gerada pelo hábito inveterado do leitor de criar uma história consistente a partir daquilo que de fato pode ser apenas uma série caótica”.⁵³ A leitura faz narrativa, devém narrativa; os propósitos perseguidos no nosso plano (a própria argumentação) são, por conseguinte, sustentados pela procura de uma “lógica narrativa”. O fundo narrativo espelhará uma

linha que pretenderíamos encontrar na própria obra: a história da “experiência literária”. Aí se inscreveria o nosso impulso como história também. História de uma não história: a experiência da escrita. O esboço (hipótese) de narrativa surge, pois, de uma estratégia retórica que visa uma dada justificação para uma percepção inicialmente surgida: era necessário encontrar as razões (os argumentos) que viessem confirmar ou infirmar a tese que assim se foi construindo – a sua arquitetura passará a ser o suporte mais visível da ideia de percurso que a atravessa e lhe dá corpo. Relevese o trânsito da percepção que sustenta a arquitetura: das figuras (da escrita) caminha-se até à revelação (do nome).

Desde o primeiro romance de Clarice que deparamos com a manifestação mais ou menos visível de incessantes linhas de fuga. No capítulo “O banho”, no episódio do livro roubado (PCS, p. 60⁵⁴), Joana diz à tia que só roubou porque quis roubar, que não havia nisso mal nenhum. Desconcertada, a tia pergunta-lhe quando é que havia mal, ao que Joana responde: “Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.” A não separabilidade entre bondade e maldade, entre tristeza e alegria constitui um dos mais notáveis exemplos da afirmação da fuga. Poder-se-iam arrolar exemplos interminavelmente; da mãe de Joana, evocada no capítulo 3 da primeira parte, é dito: “Nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa...” No que se relata daqui para a frente e no resto da obra, continuará a encontrar-se o desconcerto: a toda a sorte de dualismos e de rígidas divisões sobrepõem-se as infinitas marcas da desarrumação.

Terá sido Eduardo Prado Coelho quem primeiro chamou a atenção para um fato: *é preciso não esquecer que Clarice é deleuziana*. Foi-o sugerindo quando convocou o pensamento do filósofo nos artigos que dedicou à escritora brasileira;⁵⁵ e também nas citações de Clarice que foi trazendo para um diálogo com o seu texto, onde o nome de Gilles Deleuze se adivinhava na entrelinha⁵⁶ – a ficcionista brasileira aparecia aí ao lado de Marguerite Duras, de Herberto Helder ou Bernardo Soares (em ligação a suportes teóricos). Prado Coelho foi-o igualmente afirmando noutros lugares, sempre de um modo mais ou menos rarefeito, em chamadas de atenção que líamos numa ou noutra crônica. A opinião forte chega-nos, por exemplo, em crônica sobre Deleuze, acerca do modo de pensar a “imanência pura”, aquilo que foi toda a obra do filósofo. Clarice é aqui “a mais deleuziana das escritoras”.⁵⁷ Pode dizer-se que é porque faz filosofia sem mediações que ela é deleuziana.

Os textos do filósofo acompanharam quase a par o caminho que se foi percorrendo à volta da obra da escritora brasileira. E se não se pode falar de uma leitura estritamente deleuziana, não se pretende, contudo, que o seu nome apareça como mero amparo de citação, espécie de suporte ilustrativo dos aspectos tratados na literatura de Clarice Lispector. Surge assim o propósito de articular os conceitos deleuzianos aqui convocados com princípios teóricos sedimentados no âmbito da poética e da retórica, na busca de uma conjugação operatória que auxilie na leitura da obra clariciana. Assinale-se, pois, o nível da apropriação de conceitos como *devenir*, *rizoma*, *multiplicidades*, *linhas de fuga*, *desterritorialização* ou *dobra*. As adequações levam a que se tenha perspectivado um congenial encontro de conceitos deleuzianos no interior da própria obra clariciana. Sobre a “filosofia” que aqui se encontra, pode dizer-se que a situação é muito próxima daquilo sobre que Deleuze reflete a propósito do cinema: a filosofia “não preexiste feita num céu pré-fabricado”, a teoria filosófica vai acontecendo, “é ela mesma uma prática tanto quanto o seu objeto”.⁵⁸ É assim que aparecem os conceitos propostos por Deleuze e por este e Guattari, intersectando-se com os contos e os romances de Clarice Lispector. Talvez se possa então dizer que Deleuze escreveu com Clarice (à semelhança do que afirmou um dia José Gil numa leitura de Pessoa: que este fora leitor de Deleuze⁵⁹). Assim acontece com páginas que falam do animal (como em *Água viva*, pp. 53 e ss.), onde tão profundamente coincidente irrompe o conceito de *devenir-animal*. A propósito dessa surpreendente adequação, tenha-se em mente, por exemplo, algumas passagens de *A maçã no escuro* em que se fala de direção de fuga (vd. p. 207). Justamente a fuga configura uma das linhas temáticas mais explicitadas no romance: a personagem é apresentada, desde o início, em retirada; aqui justamente poderíamos encontrar uma equipolência entre a expressão que Lispector emprega, para reforçar uma tematização, e um dos mais operantes conceitos deleuzianos (as *linhas de fuga*), isto porque a fuga tem em si múltiplas implicações que se instauram no texto a um nível que se justapõe ao do conceito de Deleuze.

Há uma frase de Gilles Deleuze (em entrevista, falando do seu método, da sua escrita) que, pela metáfora introduzida, se adequa ao que melhor se pode dizer do texto de Clarice, e particularmente da poética implícita que é “O ovo e a galinha”. Diz o filósofo francês:

A mim, interessa-me que uma página fuja em todas as direções, mas que, no entanto, esteja bem fechada sobre si própria

como um ovo. E além disso, que haja retenções, ressonâncias, precipitações e muitas larvas num livro.⁶⁰

O que a frase contém e que se pode ajustar ao emblemático texto de Clarice (onde um extraordinário sentido de adequação se manifesta: o ovo é o texto) reenvia para o plano das decodificações do sentido fabular. Também formalmente o texto clariciano se adequa à proposição apresentada por Deleuze – pleno de linhas de fuga e, no entanto, fechado. Poder-se-ia partir daquilo que tão próximo estaria das lapidares asserções proclamadas pelos *New Critics* (*fechado sobre si como um ovo*) para sustentar uma leitura imanentista. Contudo, o exemplo deleuziano distancia-se muito claramente de tal enfoque, esquivando-se, como se vê, da concepção que funcionalmente faz encaixar com perfeição as peças umas nas outras (como “uma urna bem acabada”, como “um animal”).

O entendimento das coisas, o que pode levar ao conhecimento, processa-se quase sempre pelos movimentos de recuo e de hesitação, pelo que escapa. Lembre-se o muito que se tem escrito sobre o fato de genologicamente a obra da escritora brasileira se situar em zonas fronteiriças, podendo toda ela ser perspectivada nessa clave: entre o texto narrativo (armadura), o texto lírico (os *flashes*) e o texto ensaístico ou filosófico (as curvas, as circunvoluções).⁶¹ A seguir ao livro *A paixão segundo G.H.* passarão a encontrar-se explicitadas intermitentes reflexões sobre o escrever.

Vejam-se ainda breves exemplos de outra espantosa e emblemática proximidade entre a configuração dos conceitos deleuzianos e o modo de a escrita de Lispector os corroborar ou apresentar. Lembre-se, neste introito, o conceito de rizoma, que, associado às *linhas de fuga* e à *dobra*, pode funcionar paradigmaticamente numa apresentação da escrita clariciano. Em passagem escrita à mão nas costas de uma das folhas do datiloscrito “Objeto gritante” (fl. 10), no enredamento de uma grafia desordenada, lê-se o seguinte: “O impulso erótico das entranhas se liga ao erotismo das raízes retorcidas das árvores. É a força enraizada do desejo. Minha truculência. Monstruosas vísceras e quentes lavas de lama ardente.” É assim a escrita de Lispector. Em *Água viva*, livro que resultou da depuração de “Objeto gritante”, um texto que pode servir, todo ele, para mostrar como estamos perante uma escrita rizomática, também encontramos reenvios que tematicamente sublinham essa energia tensional. Mesmo quando as raízes aparecem, não se propõe nelas o enraizamento, mas o contrário: o infinito entrelaçar, o enovelamento. Dir-se-á que se procura escrever como se se arrancassem

raízes, o que pode equivaler a uma reversão: a torná-las aéreas, a mostrar como devêm rizoma:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnis desejos de realização, e tudo isso é uma prece de misa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação. (AV, p. 24)

RITMOS

Se o encontro com qualquer livro pode implicar um regime de velocidades de leitura, mais ou menos profícuo do ponto de vista do trabalho interpretativo, essa implicação revela-se sobretudo atuante no domínio dos textos narrativos. Michel Raimond chama a atenção para a importância desses ritmos na leitura do romance, assinalando que tais mudanças tanto se podem ficar a dever ao capricho do leitor, como à necessidade de adaptação aos próprios “movimentos do texto”. E lembra o exemplo de Gilles Deleuze que “pedia um dia aos leitores de um romance que mudassem com frequência a velocidade da leitura”.⁶² Assim se deslizará sobre as páginas do livro para se cair de súbito num dado momento revelador. Procuraremos ir ao encontro do ritmo textual clariciano (cf. capítulo VI – “O texto exposto”), mas procuraremos igualmente aplicar ao nosso texto (à nossa focagem) uma intencional diversidade rítmica. O ponto de partida é o das lentidões fundamentais que toda a obra suscita. Milan Kundera, falando de *Os sonâmbulos* de Herman Broch, afirmava que “é preciso ler com atenção, devagar” este livro. O romancista checo impunha a si um regime de leitura que o fizesse “parar nas ações tão ilógicas quanto compreensíveis para se descobrir uma *ordem* escondida, subterrânea, na qual se baseiam as decisões de um Pasenow, de um Rusena, de um Esch...”.⁶³ Em relação à leitura de Clarice, impusemo-nos algo semelhante, de certa maneira próximo também daquilo a que Eduardo Prado Coelho chamou, a propósito de Maria Gabriela Llansol, uma “leitura-com-lápis”, um devir-escrita do sujeito leitor que ocorre na lentidão dos ritmos.⁶⁴ Dessa determinação resultarão no nosso texto alguns movimentos que revelam explicitamente o trânsito de um acompanhamento paulatino, como se poderá observar no capítulo terceiro

(“A noite da escrita”), numa tentativa de apresentar, por meio das personagens protagonistas, o trajeto desenvolvido pelos romances na linha do tempo.

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

3 Figurações

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

ERNEST JÜNGER

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

PAUL DE MAN

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

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

É em função de um jogo com o significante – e enfatize-se nesse jogo a incidência no *ler* e no *ser* (“Guria, guria, muria, leria, seria...”, p. 34) –, é justamente a partir dos sons que, no capítulo seguinte, o segundo do livro, se avança para um modelo que vem do interior desses mesmos livros com que a menina brinca. É aos livros que Joana vai buscar um exemplo modelar para o seu futuro, pois que o seu universo é claramente moldado em função das leituras (“– Quanto ao tudo ela não tem a menor ideia, declarava o pai, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói...”, p. 34). São muito vastas as implicações gnosiológicas da metáfora do mundo como livro, estendendo-se mesmo ao domínio das relações humanas e afetivas. Já adulta, ocorre à personagem central uma lembrança da sua infância que atualiza um modelo inspirado na configuração e organização do dicionário:

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

Se bem que a figura do escritor não compareça neste primeiro livro, como não comparece nos outros livros da primeira grande fase da obra de Clarice, convém lembrar o destaque que é atribuído ao ritual da escrita (ainda que escrita de textos técnicos, trabalhos de direito). Lê-se no início do capítulo intitulado “A pequena família”, o terceiro da segunda parte do romance:

Antes de começar a escrever, Otávio ordenava os papéis sobre a mesa minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. Gostava dos pequenos gestos e dos velhos hábitos, como vestes gastas, onde se movia com seriedade e segurança. (p. 133)

Também no primeiro capítulo deste segundo bloco vamos encontrar Otávio envolvido na tarefa da escrita, tendo justamente

nas mãos um livro de direito público. Aliás, o capítulo, intitulado “O casamento”, que se constrói a partir do ponto de vista de Joana, das suas impressões e sensações, organiza-se estruturalmente com base numa alternância entre a catadupa das sensações, devaneios ou sonhos da protagonista e o quadro da realidade marcado pela presença do marido preparando-se para o referido ritual. O início de capítulo apresenta um *flash*, uma lembrança fortemente marcada pelo pendor imagético que, em princípio, se relaciona com o casamento: dir-se-á que se trata da cena de uma cerimônia vista do cimo de uma escadaria (o lugar da noiva). O discurso modalizante introduz a cena reenviando-a para a esfera do devaneio (o mundo da invenção, da ficcionalidade):

Não sabia se alguma vez estivera no alto de uma escada, olhando para baixo, para muita gente ocupada, vestida de cetim, com grandes leques. Muito provável mesmo que nunca tivesse vivido aquilo. Os leques, por exemplo, não tinham consistência na sua memória. (p. 119)

Mais à frente vai dizer-se: “Absurdo. Era pois mentira.” (p. 119) O que dissolve a verdade possível da cena? O que desrealiza a consistência verossímil da lembrança? Justamente a sensação figurando a escrita. As palavras como que devoram as imagens. Como se se traduzisse a sensação que está na origem do ato da escrita: da imagem à palavra. A imagem do leque é desfocada, torna-se mancha que, por seu turno, devém palavra:

Se queria pensar neles não via na realidade leques, porém manchas brilhantes nadando de um lado para outro entre palavras em francês, sussurradas com cuidado por lábios juntos, para frente assim como um beijo enviado de longe. O leque principiava como leque e terminava com as palavras em francês. (p. 119)

Ainda que o ponto de partida seja o modo como a palavra é pronunciada e como visualmente é captada, a cena, em seu estilhecimento, figura bem os procedimentos da escrita clariciana. É aqui que encontramos a poética implícita, e não nas referências explícitas ao universo do livro e ao ato de escrever. A lembrança-devaneio sem ancoradouro para o existido importa sobretudo pela desfocagem e pela dominância de constelações imagético-sinestésicas de palavras fulgurantes. Posteriormente, a verdade (realidade) do casamento interpõe-se, Joana escapa de imediato através de “uma

lembrança tão gratuita, tão livre, até imaginada...”. E tem “saudades da sensação, necessidade de sentir de novo” (p. 123). Joana baseia-se (baseia o seu trajeto) na afirmação incondicional da sua energia. Sabe que o casamento tem que acabar, e vemos o seu devaneio ser projetado em termos que figuram a escrita: “As coisas principais assaltavam-na em quaisquer momentos, também nos vazios, enchendo-os de significados” (p. 126). Leia-se aqui a tópica do intervalo que aparece figurada de um modo notável na primeira parte do romance, quando, a dado momento, se fala da distância que nasce entre as personagens. Para essa distância, que surge onde poderia haver um diálogo, há a frase solta, simplesmente. Em relação ao que diz Joana, fala-se em “intervalo” (p. 42). O termo não é um comum designativo para a esfera das relações humanas. Está, antes, mais próximo do que parece ser um universo modelizado a partir de uma matriz que é a da própria escrita:

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

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

E importa considerar uma cena primordial num dos mais emblemáticos capítulos do livro: “O banho”. Trata-se de um capítulo que apresenta a justaposição de vários quadros facilmente intituláveis (“o roubo”, “a escuta”, “a fuga”, “a outra”, “sozinha...”, “o jantar”), sequências que, de certo modo, se sucedem em função da emergência de um núcleo, um centro – a passagem que dá o nome ao capítulo. Depois do banho, vislumbrar-se-á um avanço na narrativa que se faz acompanhar também de um visível crescimento da personagem principal. Aquando do banho, na mornidão ambiente propiciadora de gestações, um murmúrio é descrito em termos similares aos do nascimento da escrita: “Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas.” (p. 77) É na noite que surge o desejo ou pedido – ter a “massa desses seres que se guardam atrás

da chuva”. Leia-se aqui uma equivalência à espessura noturna que encontraremos em toda a escrita de Clarice. Assinale-se ainda, em relação a este remate de capítulo, o reenvio feito à “inspiração”: um estado epifânico de “felicidade asfixiante”. Mas o desejo formulado é o de ir mais longe, de possuir a coisa ou, mais do que isso, de ser a própria coisa, de ser estrela. Da palavra que “estala entre os dentes” aos “estilhaços frágeis”, podemos encontrar ainda, nesse trânsito, uma homologia com a escrita estilhaçada – como céu estrelado:

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

Poder-se-ia interpretar o desejo da protagonista como o desejo de ser a própria matéria da escrita. A flutuação, a leveza, a capacidade de transpor os espaços (emergir-mergulhar-emergir) suscitam poderosamente a identificação – na atmosfera difusa de pendor onírico instaurar-se-ia o universo sem limites: “A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas” (p. 79). Na descrição que se segue, o ilimitado tem, por um lado, o efeito de reproduzir a ambiência própria dos sonhos – a transposição dos espaços, a flutuação, para além das nuvens (veja-se como a gradação serve tão perfeitamente à apresentação desse estado). Por outro lado, suscita a leitura figurativa: nas “terras ainda não possíveis”, não imaginadas, o que está em causa é o que ainda não foi expresso, é o potencial capital criador. O alargamento dos espaços, as realidades dissolvidas, a percepção do caótico (em imagens), os *flashes* dominantes pela intermitência (luz/sombra) e pelo domínio da sensação, todos estes elementos recorrentes na cena anteriormente apresentadas constituem traços que confluem numa mesma visão do mundo contida na obra da autora.

A escrita de Clarice Lispector espelha a fundação de um universo que é sobretudo um profuso acumular de sensações, de impressões, de estados interiores. Pode ler-se o conjunto dos seus primeiros livros como um processo de representação figurativa da própria escrita. Para tal é utilizada uma forma de concretização

por figuras: um modo de tornar visível ocultando ao mesmo tempo. Ver-se-á então como funciona a oposição fora/dentro na sua obra. O fora (a captação das coisas) faz-se equiparar sempre a um dentro que, em última instância, equivale à escrita – tudo se encaminha para um de-dentro absoluto, um devir-escrita.

Procure-se brevemente delinear o âmbito da utilização de termos como *figura*, *figuração*, *figural*, fundamentais para o processo conceitualizador que está na base da reflexão e do trajeto apresentados no presente trabalho. Começemos por Erich Auerbach e pelo seu estudo de 1938 intitulado *Figura*. Interessa trazer para a nossa leitura a reflexão proposta pelo autor para mostrar a amplitude a que o termo conduz, pois, como o autor afirma ao terminar o ensaio, a sua intenção era mostrar como um termo pode “adaptar-se a uma situação histórica e engendrar estruturas que permanecerão efetivas durante vários séculos” (p. 87). Este trabalho contribui decisivamente para situar a *questão da figura*, que se revelará tão vasta quanto essencial em função da abertura semântica que pressupõe. Nas primeiras linhas é enunciado o desejo de dar conta da vida do vocábulo no modo como ele entra na língua latina; procurando assinalar as primeiras ocorrências detectadas (no caso, em Terêncio), o estudioso pretende mostrar como a palavra, provinda de uma raiz que na origem significa “forma plástica”, progressivamente passará a abarcar significações muito mais abrangentes e diferenciadas, sobretudo de pendor abstrato. Assinala-se o fato de a carga abstrata decorrer sobretudo da helenização da cultura romana (p. 12), uma vez que “em filosofia e em retórica o trabalho realizado sobre a língua platônica e aristotélica havia permitido marcar um campo específico” para uma variedade de termos muito diferenciados (p. 12). Apesar de o sentido primitivo (forma plástica) não se perder, o que se vê é que o vocábulo *figura* passará gradualmente a indicar “um conceito muito mais geral de forma perceptível, quer ela seja gramatical, retórica, lógica, matemática e mesmo, mais tarde, musical e coreográfica” (p. 13), ou ainda, num uso encontrado pela primeira vez em Lucrécio, de “imagem onírica, de visão, de fantasma” (p. 16). A partir de Cícero, projetar-se-ão definitivamente os sentidos da amplificação. Afirma Auerbach que, “no essencial”, a contribuição do autor de *Ad herennium* consiste em ter introduzido e incorporado a *figura* na língua culta e de aí ter posto em destaque o conceito de “forma perceptível” (p. 19). Como muito bem lembra o filólogo, com Cícero, a palavra *figura* “aparece pela primeira vez como um termo técnico de retórica” (p. 20), ainda que sem os contornos especificadores que virá a assumir mais tarde, naquilo

que constituirá uma das grandes contribuições para a elaboração do conceito de *figura retórica*, e que atingirá um grau de maior elaboração e acabamento com Quintiliano (p. 25). Neste quadro de síntese, importa lembrar o destaque que, a dada altura, é atribuído aos poetas. São sobretudo os poetas que se interessam pelos efeitos de “sentido flutuante entre modelo e cópia” e, entre estes, é concedida particular atenção a Ovídio, a quem se devem as “fontes mais ricas sobre o uso de *figura* no sentido de forma movente” (p. 21).

Ver-se-á como o espectro amplificador do termo se irá repercutir, na contemporaneidade, numa cultura absolutamente marcada pela figuração, pelo desejo de mostrar, de apresentar,⁶⁵ em que o “pensamento por imagens” tem um impacto extraordinário em todos os domínios da criação artística.⁶⁶ Entre as contribuições decisivas para a perspectiva adotada no nosso trabalho, refira-se a reflexão de Jean-François Lyotard no livro *Discours, figure*, que contém no próprio título uma espécie de programa relativamente aos conceitos desenvolvidos no seu interior. No prefácio à edição espanhola, Federico Jiménez Losantos chama precisamente a atenção para a expressividade intituldadora que indica uma ultrapassagem do trajeto limitado da linha e da letra, de modo a poder “aceder ao estatuto radicalmente heterogêneo da designação”.⁶⁷ Na bipolaridade apresentada propõe-se, por conseguinte, uma abertura que coloca em destaque o lugar da *figura*, apontando para um horizonte que implica um excesso, uma demasia face aos significados atribuíveis ao objeto, face ao espaço linguístico, e que reenvia para aquilo que estes não podem incorporar (o que escapa ao espaço restritivo da significação). O *discurso* pressupõe uma disposição espacial, a virtualidade de uma rede de oposições, um sistema que configura o espaço textual. A *figura* “abre o discurso para uma heterogeneidade radical, uma singularidade, uma diferença que não pode ser racionalizada ou subsumida no papel da representação”.⁶⁸ Se a acepção lyotardiana de figura deixa transparecer, antes de mais, a sua ligação ao universo plástico, importa assinalar que a abertura acima referida acolhe uma reserva (a existência de uma espessura da linguagem intensamente relacionada com a existência das imagens), uma *energética figural* que “atravessa imagens e palavras, interioridade e exterioridade, franqueia o espaço abissal entre as palavras e as coisas”.⁶⁹ O pressuposto essencial, a questão central que Jiménez Losantos sublinha no livro de Lyotard é o princípio da figuralidade da arte, pois, como programaticamente o filósofo francês sugere, “a arte quer a figura”, “a beleza é figural”. Delineia-se nestes propósitos o sentido da abrangência projetada

em função da compreensão da arte. É nessa direção que vão as indagações de Eduardo Prado Coelho quando enuncia algumas reflexões sobre “A noção de ‘figura’”, dizendo que pressente “que se joga nela algo de essencial”⁷⁰ para acrescentar que “toda a figura pressupõe uma matéria. Como surge? Modelando a matéria. Isto é, dando-lhe forma. O que passa por um trabalho estético – uma arte. Há assim uma arte de produzir figuras.”⁷¹

A referência ao termo *figura* supõe naturalmente uma associação ao domínio da retórica e da poética. No que diz respeito ao âmbito retórico, o imediato impulso deriva em particular dos lugares-comuns de larga fortuna que difundiram a fácil identificação sinedóquica entre *elocutio* e retórica. Historicamente, pode verificar-se que o distanciamento e a desvalorização da *inventio* e da *dispositio* remontam ao século II, momento a partir do qual a retórica passará progressivamente “a ocupar-se sobretudo da *elocutio* e do ornato estilístico (*ornatus verborum*)”.⁷² Pode falar-se de uma espécie de tirania da *elocutio* no campo dos estudos literários, a propósito da sua sobreposição face às outras partes da retórica clássica, uma vez que se vai originar um “processo de literaturização da retórica e de retorização da poética, que se intensificou nos últimos séculos da Idade Média e durante o Renascimento e o Barroco” terá como consequência:

Um progressivo afastamento entre a lógica e a filosofia, por um lado, e a retórica, por outro, convertendo-se esta última disciplina quase exclusivamente numa taxonomia e num receituário de figuras de palavras (*figurae elocutionis*) e figuras de pensamento (*figurae sententiae*).⁷³

O título do nosso estudo poderia levar a que se inscrevesse na mente de quem o encarasse a sugestão de uma imediata leitura nessa direção; contudo, a perspectiva adotada não pretenderá circunscrever-se a uma análise das chamadas *figuras de estilo* no discurso clariciano. Se é no século XX, com Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca e com o Grupo μ por exemplo,⁷⁴ que se vai operar uma reabilitação da retórica, estas tentativas não obstam a que o termo permaneça bastante ferido de “suspeita”. Michel Deguy chama a atenção para a “hostilidade doxal” e “para a hostilidade científica” relativamente à retórica entrevista como um procedimento secundário, um puro modo de temperar o discurso. Impõe-se uma tarefa, segundo o professor francês: “não se trata de reabilitar episodicamente a ‘retórica’, trabalho sisifiano, mas de subir às distinções ‘nascentes’ da separação entre lógica

e retórica, entre retórica e poética”.⁷⁵ Partilhamos do propósito metodológico apresentado por Deguy, para quem importa, “não só aproximar lógica e retórica sob a sua distinção e disjunção pós-aristotélica (que não parou de escavar até à separação da ciência e da arte), mas aproximar retórica e poética”.⁷⁶ A busca de um novo fôlego para a retórica encontra-se com os pontos de vista de uma figuralidade geral tal como é encarada por Lyotard ou por Deleuze.

Importa ainda retomar Auerbach no seu estudo supracitado na medida em que aí se nos oferece uma pista que permite um enquadramento, digamos que aí nos é fornecida uma espécie de armadura de grande utilidade na perspectivação do trajeto delimitado pela obra de Clarice Lispector. O ponto fulcral do ensaio do filólogo centra-se nos sentidos que o termo *figura* recebe na era cristã. Partindo dos padres da igreja, procurará apresentar uma explicação do modo de funcionamento da “interpretação figurativa” capaz de possibilitar a compreensão de uma obra como a de Dante, pois o trânsito fundamental do seu estudo, que assenta numa fundamentação de ordem teológica, visa justamente desembocar no universo literário deste poeta, que lhe merecerá, mesmo em outros estudos, uma atenção particular. É em Tertuliano que, “com a sua estranha novidade, a significação de *figura* se afirma pela primeira vez no mundo cristão” (p. 31). Neste autor, essa significação já aparece marcada por um fator de reconhecimento que se irá revelar determinante nos séculos seguintes: a *figura* é entendida como “qualquer coisa real ou histórica que representa e que anuncia outra coisa de igual modo real e histórica” (p. 32). Terá que existir uma “semelhança” ou uma “concordância” que vai permitir “discernir a relação entre os dois acontecimentos” (pp. 32-33). Assinale-se aqui a ênfase que Auerbach põe no fato histórico. E se é com Tertuliano que a *figura* se afirma no mundo cristão, há outro nome central na história da exegese bíblica que importa referir pelo lugar que concedeu à *figura*: santo Agostinho. É justamente o sentido de “profecia em ato” que prevalece nas utilizações que o doutor da Igreja faz do termo. Tal como sucedia em Tertuliano, os acontecimentos do Antigo Testamento são encarados como prefigurações do Novo Testamento; note-se ainda o fato de, em santo Agostinho, se impor a recusa do “espiritualismo abstrato e alegórico” (p. 47). No capítulo III do seu estudo, Auerbach explicita o uso daquilo a que chama “interpretação figurativa”, pondo-a em confronto com procedimentos próximos, como a alegoria e o símbolo (p. 65), e insistindo na aproximação relativamente à interpretação alegórica, pelo assinalar dos elementos que contribuem para uma demarcação:

O essencial das alegorias que nós encontramos em literatura ou em arte representa uma virtude (a sabedoria, por exemplo), uma paixão (o ciúme), uma instituição (a justiça) ou, quando muito, uma síntese muito vasta de fenômenos históricos (a paz, a pátria) – mas, em nenhum caso um acontecimento positivo carregado de toda a sua profundidade histórica. (p. 61)

No capítulo seguinte, o estudioso prossegue, afirmando que as “concepções figurativas” não foram somente objeto de atenção em obras de teologia, mas também nos estudos consagrados à história da arte e da literatura que trataram das concepções figurativas na Idade Média, embora “a estrutura figurativa, ou ‘tipológica’ ou ainda a profecia em ato” não tivesse à data sido desenvolvida com tanto rigor quanto seria de esperar, como havia acontecido, por exemplo, com as formas de representação alegórica e simbólica (p. 69).

O caráter modelar que pretendemos encontrar na lição de Auerbach poderia talvez parecer deslocado; contudo, não se trata tanto de apropriar, transpor e aplicar um modelo, mas sim de tomar o exemplo como referência para um movimento de aproximação face ao texto lido. Sublinhem-se as seguintes afirmações acerca do procedimento hermenêutico em causa no ensaio do professor alemão:

A interpretação figurativa estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas. O primeiro termo não é apenas autorreferencial mas designa igualmente o segundo, que, por seu turno, inclui ou completa o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas os dois, enquanto acontecimentos ou personagens reais, participam da temporalidade e [...] do fluxo ininterrupto da vida histórica. (p. 60)

As aproximações encontradas para a obra de Clarice levam-nos a perspectivar um conjunto de livros no seu funcionamento relativamente a um outro conjunto subsequente, num plano similar ao do Antigo Testamento face ao Novo Testamento (lugar da revelação). Se o quadro de referência bíblico constitui um ponto central na mundividência clariciana (cf. capítulo 11 – “Figuras fundadoras”), não se pretende adotar estritamente os princípios da “interpretação figurativa” apresentada por Auerbach.

O que se propõe é seguir um enquadramento que encontra pontos referenciais de apoio: uma direção interpretativa que permita aceder a um trajeto historicizado. Para além dos propósitos contextualizadores no domínio da história literária, procurar-se-á

proceder, no interior da própria obra, a uma perspectivação vertical, num exemplo próximo daquilo que enuncia Auerbach:

Na visão figurativa, a interpretação opera sobre um eixo vertical e vê sempre as coisas de cima. Os acontecimentos não são considerados sob o ângulo da continuidade das relações que se estabelecem entre eles, mas são fragmentados e cada fragmento é tomado à parte, depois relacionado com um terceiro – ao qual foi prometido e deve sempre voltar. (p. 66)

A interpretação da obra de Clarice põe em jogo a emergência das figuras. Nos primeiros livros disseminam-se sinais que serão projetados como figuras – uma antevisão do que se virá a delinear, e que só se poderá ler como decifração, nos livros de fases posteriores. O processo evolutivo conduz à busca das conexões internas: aquilo que no início da obra se anuncia é o próprio caminho da escrita.

O conceito de figuração projeta-se numa direção que, na abrangência já apontada, subsume um forte pendor autorreflexivo. A mais incisiva direção programática contida no subtítulo “Figuras da escrita” vai ao encontro de uma tendência de quase toda a literatura contemporânea e entrevista de forma mais ou menos marcada: o autocentramento, o modo obsessivo de a literatura se debruçar sobre si mesma. Abre-se aqui, por conseguinte, o campo que poderia conduzir à perspectiva que privilegiasse o estudo da metaficcionalidade. Pensando num texto hoje já clássico, o livro de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, poderíamos a partir dele encontrar alguma aplicabilidade em relação ao percurso clariciano; por exemplo quando a estudiosa fala de uma forma indireta (“*covert narcissistic texts*”) e de uma forma explícita de metaficção (“*overt narcissistic texts*”).⁷⁷ Com efeito, na obra da escritora brasileira torna-se sobretudo muito nítida a explicitação que ocorre a partir dos anos 1970 e que tem a sua culminação em *A hora da estrela*, o último livro publicado em vida, aquele que será o exemplo mais acabado da orientação metaficcional. No que diz respeito a este romance foi, aliás, insistentemente repetida pela crítica a importância das “peripécias da narração”, o peso da “história da própria história”,⁷⁸ e sublinhada a relevância do apelo à participação do leitor na construção do texto (tendo indubitavelmente contribuído para este aspecto a regular colaboração de Clarice como cronista no *Jornal do Brasil* a partir dos finais dos anos 1960). Já no que toca à obra publicada antes da década de 1970, que desde o primeiro momento revela uma evidente preocupação com a linguagem,⁷⁹ teremos mais dificuldade em encaixá-la no quadro

proposto por Hutcheon para aquilo que apresenta como metaficção implícita. Reconhecendo a pertinência da tipologia, impõe-se um alargamento relativamente ao papel da metaficção. Isto devido à necessidade de ter em conta a complexificação decorrente da especificidade de uma obra profundamente experimental em que interferem muitos fatores atinentes ao desenvolvimento do seu próprio trajeto. Não deixará ainda assim de se colocar em primeiro plano o papel da dimensão autorreflexiva, decisivo para a conformação dos significados de *figura* aqui propostos.

Se já em Laurence Sterne, Diderot ou Machado de Assis se deparava com o impacto dos procedimentos metalépticos que desmontam a máquina narrativa, nos escritores contemporâneos o obsessivo modo de a literatura se centrar sobre si mesma atinge o seu momento mais intenso e mais dramático. Num texto notável de 1959 intitulado “Littérature et méta-langage”, Roland Barthes percebeu o lugar diferenciador reservado a uma literatura que *olha e é olhada* ao mesmo tempo, que *fala e se fala*. Anunciava Barthes que do século xx se poderia um dia dizer que foi aquele em que no domínio literário se andou à volta da questão *O que é a literatura?*⁸⁰. A interrogação arrasta consigo a “questão edipiana por excelência: quem sou eu?”, que, colocada pela própria literatura, conduziria a uma aporia: não se pode sair do círculo da interrogação. Em alguns autores, como no caso de Clarice, a questionação permanente sobre o literário acompanha a fundura de um implacável processo de autognose. O eu tenta descobrir-se num horizonte em que se impõe o quadro de referência do mundo como texto. A mundividência das personagens passa a ser totalmente modelizada pelo paradigma da escrita (“quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim”, PSGH, p. 35), caminhando-se para o ponto da absoluta identificação com a palavra: “Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas” (sv, p. 98).

O mundo representado na obra literária radica nos pressupostos antiquíssimos da correlação, justamente aquilo que a *figura* assinala: “No momento em que se quer converter o mundo num texto, surge a tentação de insinuar no texto um pouco do mundo”.⁸¹ A revisão da criação do mundo (ou de “um pouco de mundo”) constitui um dos mais eloquentes exemplos da figuração da escrita. É o que se pretende acompanhar (uma aproximação a algumas das figuras centrais) nos capítulos que se seguem: da paisagem fundadora (capítulo II) à presença figural da noite (capítulo III), do animal (capítulo IV), da pintura e da escultura (capítulo V), ao

funcionamento dos procedimentos retóricos que estão na base do próprio entendimento do eu e da revelação do nome (capítulo VII).

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

Notas

- 1 Assim se lhe referiu Sérgio Milliet, e é a própria Clarice quem o lembra na entrevista à tv Cultura de São Paulo (jan. 1977).
- 2 SEVERINO, Alexandrino E. “Clarice Lispector”. In: SOLÉ, Carlos A. e ABREU, Maria Isabel (ed.). *Latin American Writers*, v. III. Nova York: Charles Scribner’s Sons, 1989, p. 1304.
- 3 BRASIL, Assis. *Clarice Lispector. Ensaio*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1969, p. 58.
- 4 RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 29.
- 5 Postumamente, será editado um pequenino volume com o título *Como nasceram as estrelas – Doze lendas brasileiras*, onde aparecem os textos que a autora escreveu por encomenda para acompanharem as ilustrações de um calendário de uma fábrica de brinquedos, circunstancial produção na qual se recriam, como refere o subtítulo, “lendas brasileiras”. Para cada mês do calendário, uma história reescreve um qualquer mito ou relato da tradição popular brasileira, desde o Saci-Pererê e o Pedro Malasartes até aos índios. Torna-se muito claro que estes índios constituem uma casual e não representativa presença na obra da autora de *A paixão segundo G.H.*
- 6 BAPTISTA, Abel Barros. *Em nome do apelo do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Litoral Edições, 1991, p. 28.
- 7 *Ibidem*.
- 8 BERND, Zilà. *Littérature brésilienne et identité nationale – Dispositifs d’exclusion de l’autre*. Paris: L’Harmattan, 1995, p. 13.
- 9 PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 18.
- 10 Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, pp. 478-481.
- 11 Lúcio Cardoso é indiscutivelmente o nome mais importante na primeira e mais decisiva ligação de Clarice à literatura (é a própria autora que em crônica, após a morte desse, o dirá – cf. DM, p. 243). É fácil de perceber o fascínio que o jovem inquieto e prolífico escritor despertou na aspirante à república das letras. Lúcio Cardoso já havia publicado seis obras de ficção até ao momento em que se dá a estreia de Clarice (*Maleita*, 1934; *Salgueiro*, 1935; *A luz no subsolo*, 1936; *Mãos vazias*, 1938; *Histórias da lagoa grande*, 1939; *O desconhecido*, 1940) e um livro de poesia (*Poesias*, 1941).

- 12 Assinale-se a alusão a lugares abstratos, topônimos mais ou menos motivados, numa direção alegórica, como a “Granja Quieta” de *O lustre*, terras sem nome (*Perto do coração selvagem*), espaços intensivamente desérticos em *A maçã no escuro* que figuram a própria abstração. Das vagas alusões a cidades com existência empírica com uma função lateral, como acontece neste romance, passa-se a encontrar as personagens, nos romances seguintes, movendo-se na cidade do Rio de Janeiro, mas todas elas enfrentando-se a si mesmas e ao mundo num trabalho de despojamento desterritorializador (G.H. num lugar estranho dentro do seu apartamento, Lóri consumando o ato de entrega adiado na casa do outro, precisamente um espaço nunca visto, Macabéa perdida de si mesma na cidade dos outros).
- 13 Arquivo de Lúcio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- 14 O depoimento muito conhecido do escritor Antônio Callado é um dos exemplos mais eloquentes relativamente à “rasura” em torno da condição judaica. Dez anos depois da morte de Clarice, lembra o espanto e a perplexidade por subitamente se encontrar num cemitério judaico quando do funeral da escritora: “Nunca, mas nunca me tinha passado pela cabeça que Clarice fosse judia” (CALLADO, Antônio. “O dia em que Clarice desapareceu”. In: *Perto de Clarice*. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim/Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1987). Diane Marting, após referir que, “por diversas razões, Clarice se terá misturado com a maioria católica, em vez de ter mantido as suas raízes”, assinala que “só na década de 1980 é que os críticos começaram a estudar as suas obras em busca dos sinais reveladores da herança judaica e ucraniana” (MARTING, Diane E. (ed.). *Clarice Lispector: a Bio-bibliography*. Westport/Londres: Greenwood Press, 1993, p. xxiv). A questão judaica deverá ser enquadrada no âmbito das derivas que levam à compreensão da obra de Clarice enquanto obra que se configura a partir das linhas de fuga.
- 15 *Apud* FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 89-90.
- 16 BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 106.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Apud* FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Op. cit.*, p. 165.
- 19 “Miró sentia a mão direita/ demasiado sábia/ e que de saber tanto/ já não podia inventar nada.// Quis então que desaprendesse/ o muito que aprendera,/ a fim de reencontrar/ a linha ainda fresca da esquerda.// Pois que ela não pôde, ele

- pôs-se/ a desenhar com esta/ até que, se operando,/ no braço direito ele a enxerta.// A esquerda (se não se é canhoto) é mão sem habilidade:/ reaprende a cada linha,/ cada instante, a recomeçar-se.” (MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 298.)
- 20 LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 231.
- 21 BORELLI, Olga. *Op. cit.*, p. 119.
- 22 DURAS, Marguerite. *Escrever*. Lisboa: Difel, 1994, p. 39.
- 23 Cf. RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 22.
- 24 CAMPOS, Haroldo de. “Prefácio”. In: sÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena: Vozes/Faculdades Integradas Teresa d’Ávila, 1979, p. 15.
- 25 LISPECTOR, Clarice. “Literatura de vanguarda no Brasil”. In: *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica. Memoria del 11º Congreso*. Cidade do México: Univ. de Texas/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1965.
- 26 PALEY, Grace. “Introdution”. In: *Soulstorm. Stories by Clarice Lispector*. Nova York: New Directions, 1989, p. ix.
- 27 *Ibidem*.
- 28 VARIN, Claire. *Langues de feu: essai sur Clarice Lispector*. Laval: Éditions Trois, 1990, p. 25.
- 29 *Ibidem*, p. 58.
- 30 FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Op. cit.*, p. 43.
- 31 VARIN, Claire. *Op. cit.*, p. 64.
- 32 *Ibidem*, p. 63.
- 33 Cf. FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Op. cit.*, p. 229.
- 34 *Ibidem*.
- 35 MARTIN, Jean-Clet. *Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Payot & Rivages, 1993, p. 204.
- 36 *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11.05.1968.
- 37 GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994. Sublinhados nossos.
- 38 DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993, p. 15.
- 39 Numa leitura de Thomas Bernhard, Eduardo Prado Coelho utiliza o termo para falar do impacto produzido por determinados autores que decorre de uma espécie de energia contagiante que atinge o leitor a partir do primeiro contato: “um nome próprio, o do seu autor, passará a designar uma espécie de efeito, como podemos dizer, na trama infinita dos textos que nos cercam, que existe um efeito-Musil, um efeito-Proust, um efeito-Borges,

- um efeito-Broch, um efeito-Duras ou um efeito-Kafka” (COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 240).
- 40 Veja-se a Sociedade dos Leitores e Amigos de Clarice Lispector, sediada no Rio de Janeiro.
- 41 COLLINI, Stefan (dir.). *Interpretação e sobreinterpretação*. Lisboa: Presença, 1993, p. 64.
- 42 ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel, 1992, p. 119.
- 43 *Ibidem*, p. 120.
- 44 “O momento estrutural, o momento de concentração no código em si mesmo não pode ser evitado, e a literatura engendra necessariamente o seu próprio formalismo” (MAN, Paul de. *Allégories de la lecture*. Paris: Galilée, 1989, p. 24).
- 45 INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- 46 COLLINI, Stefan (dir.). *Op. cit.*, p. 58.
- 47 MAN, Paul de. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 53.
- 48 *Idem*. *Blindness and Insight*. Londres: Routledge, 1989.
- 49 Lembre-se como a fortuna crítica de Clarice Lispector oscila, numa primeira fase, entre a exaltação do reconhecimento (cf. capítulo 1 – “O texto sitiado”) e as hesitações de uma reserva matizada (recorde-se aqui Álvaro Lins e Milliet em relação aos primeiros romances; Wilson Martins relativamente ao romance *A maçã no escuro*; Costa Lima que coloca reticências aos romances até *A paixão segundo G.H.*, sendo este, para o crítico, um livro excepcional; Assis Brasil, sempre laudatório, que vai apresentar algumas reservas ao romance louvado por Lima...). Progressivamente, vai-se consolidando o nome na cena literária e após a morte da autora, a partir dos anos 1980, o reconhecimento passa a ser encarado no vasto horizonte da consensualidade das consagrações.
- 50 Como seja o caso dos manuscritos anexos em: VARIN, Claire. *Clarice Lispector et l'esprit des langues*. Montreal: Université de Montreal. Texto policopiado das cartas pertencentes ao arquivo de outros escritores, dos textos de Clarice Lispector pesquisados em diversos jornais e revistas etc.
- 51 De igual modo se pode dizer, em relação à crise e à procura de um caminho em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), que este romance nasce de uma diferença fortemente marcada em relação ao romance anterior. Alguns críticos não deixam de apresentar um sentimento de decepção inevitável

perante o ofuscamento provocado pelo impacto do anterior, *A paixão segundo G.H.*, que constituiu uma extraordinária presença diferenciadora não só na literatura de Clarice como na literatura brasileira. O que na produção da autora viesse a seguir correria os riscos da comparação e do desapontamento. Na época, uma das críticas publicadas em *O Estado de S. Paulo* (06.09.1969) por Laís Corrêa de Araújo, depois de referir a força arrasadora de *A paixão* [...], diz o seguinte: “Após um livro-ápice como esse, a nossa tendência é de admitir apenas o silêncio, ao menos um longo silêncio até um novo livro. Talvez por isto, por não nos encontrarmos ainda refeitos dessa passagem pelo túnel intrincado, o vórtice da palavra, em *G.H.*, nos sentimos um pouco (ou bastante) lesados pelo último romance de Clarice Lispector, este *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*”. Parecia ser a excepcionalidade do livro o que estava em causa e que levava a que este fosse perspectivado como um termo *ad quem*.

- 52 OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1985, p. 4.
- 53 MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura. Ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 94.
- 54 As referências a trechos de obras de Clarice Lispector são indicadas com os nomes abreviados dos livros, seguidos da página referente à edição consultada. Quando não houver a abreviatura, a citação é da mesma obra citada anteriormente. Veja nas pp. 625-626 a lista das edições consultadas e as abreviaturas utilizadas.
- 55 COELHO, Eduardo Prado. *Op. cit.*
- 56 Cf. COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- 57 “Esta corrente de consciência assubjetiva, pré-reflexiva e impessoal (a que liga, numa irresistível atração, a protagonista de *A paixão segundo G.H.* à barata morta – porque Clarice Lispector é a mais deleuziana das escritoras) é anterior a tudo, mas não é transcendente: ‘a transcendência é sempre um produto da imanência’” (“Deleuze, uma vida”, *Público*, Lisboa, 07.10.1995).

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

- 58 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985, p. 365.
- 59 GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d, p. 71.
- 60 DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990, p. 25.
- 61 “Não sou escritora engajada, não há na minha obra mensagem. Muita gente já disse que cumpro o ofício de poeta, fazendo prosa. Estou convencida que quem o disse enganou-se. Nem eu própria sei como situar-me. Só posso ser entendida pela leitura de meus livros.” (“Clarice, um diálogo quase impossível”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02.07.69)
- 62 RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris: Armand Colin, 1988, p. 6.
- 63 KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 78.
- 64 COELHO, Eduardo Prado. *Tudo o que não escrevi*. Porto: Asa, 1992, p. 18.
- 65 Cf. MOURÃO, José Augusto. “Apresentação”. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa, n. 20 – “Figuras”, Edições Cosmos, 1994; e MIRANDA, José A. Bragança de. “Algumas anotações sobre a ideia de figura”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 20 – “Figuras”, Edições Cosmos, 1994.
- 66 DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 48.
- 67 JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico. “A la deriva (para reparar en la obra de Jean-François Lyotard)”. In: LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.*, p. 10.
- 68 READINGS, Bill. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. Londres/Nova York: Routledge, 1991, p. 4.
- 69 JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico. *Op. cit.*, p. 23.
- 70 COELHO, Eduardo Prado. *Tudo o que não escrevi. Diário II*. Porto: Asa, 1994, p. 379.
- 71 *Ibidem*, p. 380.
- 72 AGUIAR E SILVA, Vítor. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990, p. 22.
- 73 *Ibidem*, pp. 22-23.
- 74 Cf. PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Traité de l'argumentation*. Paris, PUF, 1958; GRUPO μ . *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970; GRUPO μ . *Rhétorique de la poésie*. Bruxelas: Éditions Complexe, 1977.
- 75 DEGUY, Michel. “Rhétorique et poétique: variations”. In: CORNILLIAT, François e SHAW, Mary (org.). *Rhétoriques fin de siècle*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 248.
- 76 *Ibidem*, p. 249.

- 77 Cf. HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Nova York/Londres: Methuen, 1984.
- 78 NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 162.
- 79 Recorde-se, a este propósito, como é significativo o título de uma das obras de referência da bibliografia sobre Clarice Lispector: *O drama da linguagem*, de Benedito Nunes.
- 80 BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1981, p. 106.
- 81 LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.*, p. 221.

CAPÍTULO I O TEXTO SITIADO

Em Creta

Os muros de tijolo da cidade minoica

São feitos de barro amassado com algas

E quando me virei para trás da minha sombra

Vi que era azul o sol que tocava o meu ombro

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

1 Ovação

Quando se fala da recepção do primeiro livro de Clarice Lispector não se pode deixar de ter em conta o acontecimento que foi a atribuição a esse romance de um prêmio de mérito para obras de estreia – o Prêmio Graça Aranha. A estreante já se encontrava no estrangeiro (em Nápoles) quando lhe foi atribuído o prêmio relativo ao ano de 1943, o que é, aliás, referido num dos primeiros jornais a dar a notícia.¹ Mas o fato de a autora se encontrar longe do país não significou, de modo algum, que tivesse desacompanhado as reações suscitadas pela publicação do seu texto. Muitos anos mais tarde, quando lhe perguntam se *Perto do coração selvagem* causou impacto junto da crítica, ela exclama pernambucanamente: “Virgem Maria, se causou”, para acrescentar que sua irmã (Tânia Kaufman) lhe recor-tava as críticas que se acumularam numa espécie de “livro grosso”.²

Compulsando e analisando o modo como, na imprensa, se repercutiram as notícias da atribuição deste prêmio, detenhamo-nos no seu significado e no que o livro representou do ponto de vista de uma mudança de cenário no panorama da literatura brasileira contemporânea. Importa assinalar, primeiro que tudo, a atenção prestada ao acontecimento, pois que deparamos com uma notável continuidade na frequência com que as notícias ou comentários vão saindo, primeiro nos jornais do Rio de Janeiro e depois ecoando em outras cidades e estados.³ Note-se seguidamente os termos enfáticos com que essas notícias são transmitidas. O prêmio faz aceder a autora ao processo de canonização que fica em aberto e que verdadeiramente se efetuará anos depois, na década de 1960 (após a publicação de dois volumes excepcionais: um livro de contos, *Laços de família*, e um romance, *A paixão segundo G.H.*). Mais tarde, na década de 1980, logo após a morte da autora, consumar-se-á o definitivo processo de entronização, que coincide com uma cada vez maior internacionalização da obra e a que não será de todo alheio o apoio rendido por um influente domínio da crítica nestes anos: a chamada crítica feminista.⁴

Voltando ao Prêmio Graça Aranha, e ao seu impacto na imprensa, considerem-se as principais implicações dessa atribuição e atente-se no que em tais notícias é veiculado. Insiste-se na qualidade do prêmio, que traz consigo a caução dos nomes anteriormente contemplados,⁵ e destaca-se o mérito do galardão pelo acerto em autores que vêm dando mostras de uma qualidade que não faz desmerecer o nome do prêmio.⁶ E não deixa de ser notado

em algumas dessas notícias (ao apontarem-se nomes) um fato que já merecera atenção numa das primeiras críticas (virá à memória o que escreveu Álvaro Lins): o estar-se perante um romance escrito por uma mulher. Por isso se vai deparar com o nome de Clarice ao lado do nome de Rachel de Queiroz, a outra mulher que também fora premiada com o mesmo galardão.⁷ Num artigo de informações gerais e de opinião sobre a atualidade cultural brasileira publicado nesse outubro de 1944, também em *A Manhã*, e assinado com as iniciais J.B., ao fazer-se um contraponto relativamente aos acontecimentos ocorridos nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre outras notícias, lê-se a dada altura, em termos verdadeiramente encomiásticos:

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

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

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

Ao apresentarem a autora recém-revelada, pode-se dizer que estas palavras constituem uma brevíssima síntese que, de certo modo, condensa aquilo que nos outros textos foi dito. Trata-se de um texto assinado por Valdemar Cavalcanti, publicado na *Folha Carioca* de 18 de outubro, texto que, estando próximo de alguns dos anteriormente referidos (ou sublinhados) nos pontos que trata, se distingue dos outros pela forma como os apresenta. Aponta para a justiça que foi feita na escolha recaída sobre o nome de Clarice Lispector, tece louvores ao prêmio pelo modo correto como tem sido atribuído e põe igualmente em destaque (como o fizeram outros articulistas) alguns dos nomes galardoados. Por fim, o augúrio:

O prêmio de 1943 foi concedido a uma escritora que cedo estará, ao meu ver, entre as de maior prestígio nos círculos intelectuais do país. Deu-se todo o relevo a uma obra significativa do nosso momento literário.

No mesmo jornal *A Manhã* que, no dia 13 de outubro desse ano de 1944, dera amplo destaque ao que se diz ser um prêmio para “os livros de estreia, com um acentuado caráter de originalidade, valendo assim menos como uma consagração do que como um estímulo”, no dia seguinte, sob o título de “Um poeta inédito”, pode ler-se um artigo que curiosamente vem assinado por Lúcio Cardoso, o amigo que sugerira a Clarice para nome do livro as palavras de Joyce de que ela tanto gostava. O artigo fecha com uma saudação ao poeta que se estreia (Élcio Xavier – que não terá “vicejado” tanto quanto o destino que Lúcio Cardoso lhe augurou):

Gostaria de, no momento de fechar este artigo, saudar no poeta prestes a estreiar, mais um companheiro dessa geração que já nos apresentou um Lêdo Ivo, uma Clarice Lispector e um Fernando Sabino.

Palavras que, no enquadramento e nos termos circunstanciais da recensão, não deixando de servir a amizade, traduzem, ao mesmo tempo, o propósito consagrador (ou canonizador) na individualização relevadora que o indefinido comporta (em 1944, uma Clarice Lispector...).

Da série de artigos que aparece associada à notícia do prêmio, refira-se ainda o texto de Otávio de Freitas Júnior intitulado “Duas estreias”, publicado no diário *O Estado de S. Paulo* de 19 de outubro de 1944. O artigo, como se pode ver pelo título, vai falar da estreia de dois nomes que se iriam afirmar no panorama da

literatura brasileira, a qual, segundo o autor, vinha atravessando um período de “relativa depressão”. Destaca entre as revelações um livro de ficção, *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector, e um livro de poesia da autoria de Lêdo Ivo. O texto sobre Clarice reproduz integralmente um artigo publicado no jornal do Rio de Janeiro *A Manhã*, de 13 de maio de 1944.

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

Procurou acompanhar-se num traçado mais ou menos contínuo tudo aquilo que, sobre a revelação da escritora, e associado à atribuição do Prêmio Graça Aranha, foi surgindo na imprensa nesse outubro de 1944. Poder-se-á dizer desse mês – pelo modo entusiástico como se projetou a notícia – que constitui o mês da consagração. Mas o terreno vinha sendo preparado. Importa que nos detenhamos num exemplo que, do ponto de vista dos mecanismos de funcionamento do campo literário (nos procedimentos conducentes à estabilização da canonicidade), parece bastante elucidativo. Trata-se da publicação na imprensa dos resultados de um inquérito. Os dados estatísticos apresentados permitem alargar a visão do que foi a efetiva recepção de *Perto do coração selvagem*, ao mostrar que o livro não passou despercebido a um público de leitores não tão restrito quanto se poderia supor. O inquérito sobre “os melhores livros de 1943” foi realizado pela *Folha Carioca*, tendo os resultados sido apresentados na edição de 3 de maio de 1944. A partir das perguntas que haviam sido colocadas (“Qual o melhor romance de 1943? Qual o melhor livro de contos de 1943? Qual a melhor tradução de 1943?”) os votos para o melhor romance dão o primeiro lugar a *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector. Será interessante verificar e confrontar os números apresentados:

Perto do coração selvagem, Clarice Lispector – 457 votos; *Terras do sem fim*, Jorge Amado – 378; *Fogo morto*, José Lins do Rego – 312; *A quadragésima porta*, José Geraldo Vieira – 166; *Dias perdidos*, Lúcio Cardoso – 74; *O agressor*, Rosário Fusco – 67; *Fronteira agreste*, Ivan Pedro de Martins – 8; *Marco zero*, Oswald de Andrade – 6.

Sobre os termos que noticiaram o acontecimento, interessa assinalar a nota que refere o caráter aberto da votação: “O clichê

reproduz um flagrante da última operação de votos populares, levada a efeito ontem, às 16 horas, na redação desta folha, perante crescido número de pessoas, inclusive vários intelectuais”. O quadro que encabeça os resultados traz o seguinte título: “Votação popular”. Não sendo possível reconstituir o verdadeiro horizonte cultural e sociológico que está na base dos resultados, atente-se na insistência sobre o caráter “popular” da votação: desse modo se legitima a “legibilidade” do livro perante um público mais ou menos alargado.⁸ No mesmo jornal também se apresentam os votos de alguns conhecidos intelectuais que destacam o livro de Clarice Lispector: João Donas Filho, Euryalo Cannabrava, Xavier Placer, Andrade Muricy, Edgar Mata Machado, Hélio Pellegrino. Entre pequeníssimos depoimentos convalidadores, assinalem-se os do escritor Lúcio Cardoso e do crítico Francisco Assis Barbosa.⁹

Ora, se outubro foi mês de consagração (com a atribuição de um prêmio) e se o terreno vinha sendo preparado, como acabamos de notar, com o exemplo do inquérito da *Folha Carioca*, pode ver-se como posteriormente à atribuição do prêmio se impõe a consolidação do nome no campo literário, isto após um ano em que não restou no calendário um mês em que o espaço branco marcasse uma ausência de referências ao livro. Retomem-se algumas notícias desse final de ano de 1944. Merecerá destaque um texto da autoria de Jorge de Lima com o título “Romances de mulher”, publicado na *Gazeta de Notícias* (1 de novembro de 1944). Há uma afirmação extremamente importante neste artigo, segundo a qual, o livro de Clarice veio, literalmente, “deslocar o centro de gravitação em que [...] estava girando por uns 20 anos, o romance brasileiro”. Trata-se de uma afirmação que sublinha o estatuto da diferença instaurado com o aparecimento do romance de estreia da autora, estatuto esse que, perspectivado em termos contextuais, implica uma mudança de paradigma e leva simultaneamente a que na afirmação repetida se faça história. Ou melhor, concretiza-se o modo de entrar no cânone da história literária: como ruptura (nitidez, brilho, destacabilidade) num horizonte baço, o da configuração igualitária do romance dominante, do romance que tende a tipificar, ou nivelar a partir de ingredientes tipificadores, no caso, a pretensão de demarcar categorias como as da brasilidade em cenários mais ou menos obrigatórios.¹⁰ Aos romances do sertão, Jorge de Lima contrapõe uma categoria de romances urbanos também brasileiros. Na abertura do seu texto o poeta extravasa o entusiasmo relevando algumas das qualidades (diferenças) do romance estreante, causas que contribuem para a referida deslocação:

O seu enorme talento de escritora está no aproveitamento de um acervo imenso de trivialidades domésticas, de realidades banais cotidianas de que consegue extrair um livro simples, honesto, vivido...

Nas notícias dos jornais continuam a encontrar-se no mês seguinte ecos da atribuição do prêmio, mas já se vislumbrando nelas um recorte que acentua a sedimentação. Isso pode ser constatado em notícias que surgem mesmo sem assinatura. No *D. Casmurro* (4 de novembro de 1944), jornal em que Clarice já havia colaborado, fato que não deixa de ser referido na notícia que a apresenta como “a jovem e já famosa autora de *Perto do coração selvagem*”, refere-se à aceitabilidade na recepção do romance premiado tanto por parte da crítica como do público mais vasto: o romance “mereceu as mais elogiosas referências da crítica e o mais franco acolhimento do público leitor do país”. Quase um mês após ter escrito sobre a autora de *Perto do coração selvagem*, Valdemar Cavalcanti publica novamente na *Folha Carioca* (16 de novembro de 1944) outro artigo sobre Clarice, incidindo agora na questão das influências. Fala da aparente facilidade em as classificar e identificar e chama a atenção para os equívocos que daí podem advir. Tudo vem a propósito de uma indicação aparecida na crítica que detectava “com unanimidade, a influência de Joyce”. Valdemar Cavalcanti argumenta a partir das palavras da escritora, que denega essa influência. Talvez assim seja; no entanto, o crítico esquece quão enganosas podem ser as indicações dos autores.

Se a dada altura tudo nos pode parecer absolutamente previsível (do êxito de uma estreia à atribuição de um prêmio), mais do que um simples traçado descritivo importa lançarmos sobre o momento um foco que se pretenda incidência clarificadora, de modo a podermos perceber a sua luminosa intensidade e avaliar em todos os ângulos o impacto (significação e consequências) do aparecimento deste livro. Aquele que, nas palavras de Antonio Candido, era um livro que faltava.¹¹ Em 1960 ainda perduram os ecos desse extraordinário êxito que foi o do primeiro livro; veja-se o que se lê nas palavras de apresentação que antecedem uma entrevista concedida por Clarice Lispector ao *Jornal de Letras* no mês de setembro:

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

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

Viu bem Eduardo Portella, quando escreveu a respeito da estreia de *Perto do coração selvagem*: “A incompreensão, quando não a indiferença, cercou aquele aparecimento silencioso e esquivo”. Raríssimos críticos adivinharam a promessa, que o livro significava.¹²

Uma tendência generalizada que se foi cristalizando através das histórias literárias continua a prevalecer em muitos estudos sobre Clarice Lispector: a exclusiva referência a alguns poucos nomes da crítica quando se impõe a apresentação de um quadro retrospectivo da revelação da autora. Assim, fica mais ou menos implícito que o seu aparecimento como escritora é indissociável da caução dada por dois nomes maiores da crítica brasileira à época, Sérgio Milliet e Álvaro Lins, assim como pela voz do conceituado jovem Antonio Candido. Não querendo minorar o relevo que efetivamente deve ser concedido ao impacto decorrente dos juízos propostos por estes críticos, que, aliás, não deixaremos de citar, importa assinalar a extraordinária projeção do conjunto de resenhas e notas saídas na imprensa a seguir à publicação do livro – e não parece que devam ser necessariamente lidas em função de um prolongamento ou anuição face ao *Diktat* autorizado de um Milliet ou de um Lins. Procure-se, deste modo, mostrar com algum pormenor o que foi essa extraordinária recepção de *Perto do coração selvagem*, revelando alguns textos pouco conhecidos entre os que foram publicados até o mês de outubro de 1944. Antes de mais, convém repetir o que atrás foi referido anteriormente: não houve um único mês em que nos jornais brasileiros não tivesse saído algum texto sobre o livro da novel autora.¹³

Alguns artigos dão conta de um processo (uma evolução) no que diz respeito às reações que neles são explicitadas: é o que acontece com Martins de Almeida (agosto de 1944), que começa por falar do livro *Perto do coração selvagem* como de algo que lhe é absolutamente desconhecido e enuncia os reflexos do seu próprio percurso de leitura – da desconfiança à surpresa e à impregnação.

O primeiro lugar que vemos ser repetido, à saciedade, em quase todos os textos é o da novidade em si; a diferença, sob diversos ângulos, constitui o que mais infinitamente marca o contato com o livro, seja sob a forma de deslumbramento causado pela descoberta (Adonias Filho, dezembro de 1943), seja pela pura manifestação do entusiasmo ou aberta adesão e louvor (Lêdo Ivo, janeiro de 1944). A novidade estende-se, então, em algumas das linhas que vão ser escritas, à estranheza que envolve a personalidade e o nome revelados. A propósito, recorde-se a gralha tipográfica que atinge o modo como o próprio nome figura num artigo publicado no *D. Casmurro* de 11 de março. É no texto de Dirceu Quintanilha que vemos, logo no título, o nome escrito com mais um *n*: “Linspector”. Dinah Silveira de Queiroz (fevereiro de 1944) vai falar no “caso da estreia” de *Lispector* e vai afirmar tratar-se de uma “contribuição tão original” para a literatura brasileira; na sua leitura a novidade acentua-se como algo muito forte e perturbante: uma “afirmação tão rara de personalidade”. Mais à frente, colocando o romance estreado em confronto com o que era na época o panorama literário, torna a insistir: “Fica-nos, entretanto, desde já a sua esquisita personalidade, a mais rara personalidade literária no nosso mundo das letras”.

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

estranha, evidenciando a novidade formal do texto. Veja-se ainda o que relativamente ao plano composicional é dito por Martins de Almeida (agosto de 1944); o crítico reporta-se ao que é apresentado “em lugar da forma comum de exposição”. Mais à frente vai dizer que o romance “apresenta as personagens debruçadas sobre a própria vida interior, sem o fio de uma narração horizontal, sem a articulação de situações em forma usual de enredo”.

Noutros artigos continua a insistir-se na estranheza do romance pelo fato de este ir contra o que convencionalmente dominava. E vão-se disseminando as referências a alguns pontos da técnica romanesca, como acontece com o que escreve Paulo Mendes Campos ao insistir na ideia de não estarmos perante um romance bem-comportado ou tradicional, onde nada chocaria o leitor. Pelo contrário. Foge da técnica habitual, é romance difícil, romance sem concessões ao gosto da maioria. Otávio de Freitas Júnior (maio de 1944), reportando-se ao distanciamento de *Perto do coração selvagem* face à literatura de feição social, afirma a sua singularidade ao nível da expressão, com particular destaque para a utilização da técnica do monólogo interior.

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

Afirma Lúcio Cardoso (março de 1944): “Nesta estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura”. Lúcio, o amigo que mais diretamente está ligado ao aparecimento do primeiro livro da escritora revelada, dá seguidamente conta do testemunho pessoal aludindo à existência de poemas de Clarice. Este dado pode, de algum modo, ser condicionante, pois outro crítico, Ary Andrade (setembro de 1944), alude a uma poesia de Clarice que lera no início de 1940 para deduzir que o romance de agora é, por consequência, também ele poesia (“voz que marca. Voz que fica. E poesia também, poesia que muita gente gostaria de poder assinar”). É interessante ler o gesto rasurador que *a posteriori* Clarice impõe, numa necessidade de afastar certo tipo de rotulações fáceis do tipo poesia = sentimentalismo. Numa curiosa entrevista concedida a *O Pasquim* de 3 a 9 de junho de 1974 pode ler-se:

Olga Savary – Você já escreveu poesia, Clarice?

C. – Não.

O.S. – Nem tentou?

C. – Nunca.

Sérgio Augusto – Nem quando adolescente?

O.S. – Porque o teu texto é muito poético.

C. – Mas não sou poética.

Ora, o que é marcante no conjunto das primeiras críticas é a associação que se estabelece entre o lirismo, assinalado no livro em questão, e a prevalência da intuição, da sensibilidade, dos sentidos. Essa indissociabilidade, apresentada através da imagem dos relâmpagos ou da inundação, pretende assinalar uma força, uma autenticidade de que o livro dá conta. Enfim, pretende-se vincar a “verdade” de uma expressão lírica que não se situa no estrito plano formal do mero jogo de palavras.¹⁴

Linha recorrente na primeira crítica é também o reenvio ao universo feminino, referência que encaixa no quadro das estranhezas que se assinalam. É que, apesar de já haver romances “femininos” na literatura brasileira, este parecia querer diferenciar-se também quanto a esse aspecto. Naturalmente são feitas aproximações (e aqui encontramos-nos face a outra zona de incidência que se reporta ao âmbito das influências): Lêdo Ivo, por exemplo, sublinha a filiação em Virginia Woolf (e note-se como não é só Álvaro Lins a apresentar este dado, nem sequer o primeiro). Lúcio Cardoso (março de 1944), após um enquadramento geracional, centra-se nos nomes femininos fazendo um paralelo, quanto à importância, com o nome de Rachel de Queiroz e com a revelação que foi *O anjo*. Claro que se faz uma demarcação relativamente ao âmbito (não a coletividade, mas o individualismo...). Na apresentação do mundo clariciano apresentado no romance que se estreia, Lúcio Cardoso fala de “um mundo essencialmente feminino”. Devem, contudo, destacar-se, a este respeito, as palavras (decididas) de Óscar Mendes em agosto de 1944:

Não se trata de um romancinho de estreia para merecer o nome de escritora e andar assim com uma auréola de intelectual. É uma experiência estilística muito séria e é, principalmente, uma descida bem profunda nesse mistério da alma feminina que vem dando dor de cabeça a todos os homens, desde que o mundo é mundo e Adão se viu com uma companheira ao lado. Cenas como a do diálogo entre Joana e Lídia somente um escritor de dotes excepcionais pode realizá-las.

E Clarice Lispector é bem algo de excepcional, no quadro de nossas letras femininas.

Uma paisagem de sensações: assim nos poderíamos referir à obra de Clarice Lispector. É mais ou menos isto o que, à época da saída do primeiro livro, já vem dizendo Martins de Almeida (agosto de 1944), quando se reporta a uma “vegetação espessa de sensações” aí encontrada. Segundo o crítico, o método, que se impõe pela diferença, está neste livro ao serviço de uma certa forma de despojamento, de alheamento, que serve, por seu turno, à circulação de sensações: “prosa nua e descolorida, sem retratos físicos, quase sem meio ambiente”, onde numa amálgama de planos se cruzam indistintamente as sensações do passado e do presente. Praticamente todos os críticos insistem nessa tônica. Paulo Mendes Campos afirma que o romance de Clarice “se filia na linha dos romances puramente introspectivos, dos romances que não pretendem mais que um mergulho nas fontes selvagens da consciência”. Anota-se que a temática central é o homem, “os meandros mais profundos do ser humano: força surpreendente e introspecção” (Lauro Escorel), e repete-se a dominância dos “abismos interiores” (Luiz Delgado) ou a força que vem do “emaranhado do mundo interior” e dos “movimentos subterrâneos” (Reinaldo Moura). É interessante ver como em alguns destes textos se chama a atenção para um ponto que se revelará decisivo na unidade profunda que configurará a especificidade da obra clariciana: a referência ao informe (que, como veremos, constitui uma das mais pregnantes figurações da escrita). Martins de Almeida insiste no fato de ser determinante no romance a captação daquilo que dificilmente é perceptível (onde, melhor que em qualquer outro lugar, pensamos que se figurará a captação daquilo que é afinal o trabalho da escrita). E Óscar Mendes diz que a:

Experiência mais interessante e mais curiosa do livro de Clarice Lispector [é] seu esforço de exprimir em nossa língua todo aquele mundo informe de sensações, de sentimentos, de paixões, de leves estados de alma...

Mundo informe que, como muito bem sublinha, está próximo do inumano.

Sem pretender um levantamento exaustivo de exemplos retirados dessas grandes zonas de incidência na crítica aparecida na imprensa até outubro de 1944, refira-se ainda o modo como inevitavelmente os críticos se reportam à centralidade da personagem

Joana. Em concreto, Óscar Mendes, quando fala das marcas da diferença do romance e quando afirma que nada há no livro de pitoresco e excepcional que acentue essa diferença, acrescenta que a excepcionalidade se liga à personagem principal: “Ela que vive a seu modo e não ao modo de todo o mundo”. Há nesta leitura um ponto particularmente interessante: como que em *mise en abyme*, aquilo que viria a ser o impacto do livro – a sua estranheza – é o que acontece com o modo de ser de Joana face aos outros:

Por isso faz sofrer. Na maior parte das vezes causa apenas espanto e repulsa também, porque desvenda certos recantos escusos de seu ser, que a disciplina social não consente que se mostrem plenamente.

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

Por fim, aponte-se mais um vetor consensual em grande parte dos textos manuseados: o sentido do equilíbrio que dialeticamente interage com o estilhaçamento observado. E mais uma vez comecemos por relevar as palavras de Lúcio Cardoso que, ao falar do perfeito modo como a escritora consegue captar o mundo, afirma: “Não há dúvida de que estamos diante de uma singular personalidade, que sabe captar do mundo exterior e interior, e muitas vezes da sua fusão, uma visão perfeita”. O sentido do equilíbrio é assinalado em diversos níveis. Insiste-se na articulação entre o plano da inteligência (a intelectual) e o da sensibilidade (a intuitiva).¹⁵ Luiz Delgado destaca a adequação verificada entre a forma de expressão (“indisciplinada”) e os “conflitos de indagação interior” que com essa forma se pretendem traduzir. O domínio da expressão é enfatizado: Adonias Filho aponta o equilíbrio da composição e Lêdo Ivo refere-se ao “milagre de equilíbrio” e a uma “engenharia perfeita”.

2 A autora e a crítica

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

RUY BELO

A distância denegadora que em relação à crítica a autora pretendeu afirmar decorre de uma série de fatores e é facilmente desmentível, dado que todo o seu percurso mostra como ela tinha uma aguda consciência desse diálogo necessário entre a obra e as interpretações que lhe são atribuídas, a consciência de que como qualquer obra de arte, também o texto literário só tem existência plena na relação do objeto criado com o intérprete e com a interpretação que este lhe confere. Clarice Lispector via logo após a saída de *Perto do coração selvagem* (primeiro Belém e logo a seguir o estrangeiro). Ora, o fato de bastante cedo se ter pretendido demarcar da crítica, numa posição de distanciamento assumido, parece ter decorrido, sobretudo, do silêncio que se fez, após o aplauso e o ruidoso acolhimento ao romance de estreia. Ver-se-á, numa entrevista de setembro de 1960, como Clarice está atenta e reconhecida por uma crítica generosa a *Laços de família*.¹⁶ É importante entender-se o movimento mitificador (de defesa) que a escritora ergue em torno da sua produção e da relação que estabelece com a crítica e é na sequência desse posicionamento que se pode encarar uma outra atitude que parece ser decorrente ou paralela. Repete vezes sem conta que, publicado o livro, dele se desliga, e deixando este de lhe pertencer, não mais o relê. Eis o que afirma na referida entrevista de 1960 no *Jornal de Letras*, quando interrogada sobre as razões do silêncio que caiu sobre *A cidade sitiada*:

Eu não sei me explicar... disse lenta e modesta. E depois não me lembro bem o [sic] livro para comentá-lo. Uma vez publicada a obra, desliga-se de mim, já não é mais minha. Os críticos que a expliquem e eu agradecerei. Quanto a esse livro, senti,

simplesmente que precisava escrevê-lo, passar por essa experiência, e tive a grata surpresa de saber que algumas pessoas que já haviam lido *A cidade sitiada* e que na primeira leitura não haviam gostado ou entendido, a reler identificaram-se mais com a obra, apreciando-a.¹⁷

Pode observar-se em outros momentos o fato de, no fundo, Clarice não se alhear do papel da crítica em relação ao qual se pretende mostrar desligada. Lembrem-se, por exemplo, a preocupação com a saída de “Objeto gritante”. A este respeito são fundamentais os depoimentos de José Américo Motta Pessanha (a carta com que responde a Clarice após a leitura de “Objeto gritante”)¹⁸ e de Alexandrino Severino sobre as versões de *Água viva*.¹⁹ Clarice situa-se entre aquele conjunto de autores que tomam a obra como um meio de pesquisa (veja-se esta identificação na conferência sobre a vanguarda que ela pronunciou na Universidade do Texas) e para os quais é fundamental o eco da receptividade dos seus trabalhos para a evolução, para o delineamento dos caminhos a seguir.²⁰ Voltando ao que diz sobre o fato de não ler os seus textos após a publicação, lembremo-nos da prática de reutilização de materiais na última fase da obra. Se essa reutilização tem em conta, sobretudo, a matéria escrita em períodos temporalmente próximos, por outro lado, é alternada com textos mais antigos, como seja o caso de passagens de *A cidade sitiada* – por exemplo, nos excertos sobre cavalos rerepresentados em “Seco estudo sobre cavalos” de *Onde estivestes de noite* (1974).

Note-se ainda como nas entrevistas se torna manifesta a referência aos críticos; aí se observa um modo de afirmação dessa consciência face à obra que se vai formando: “– Disse-me certa vez – conta ela – um crítico que acompanha minha obra desde o início, que ela não sofreu alteração. É hoje – com a publicação de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – diz ele, tão madura quanto o foi no primeiro livro – *Perto do coração selvagem*.”²¹ Uma dada sensação de insegurança, que lhe vem do viver tão intensamente na obra, exige um profundo reconhecimento que, se não lhe chega da parte dos críticos, deve chegar-lhe nos ecos dos amigos. Atente-se em particular no reflexo fornecido pelas cartas que lhe são dirigidas; pode, nessa direção, ler-se uma curiosa passagem de uma carta enviada por Fernando Sabino (datada de Nova York, 6 de julho de 1946): “Você me dá uma impressão de segurança que me faz ficar boquiaberto. Só você sabe à custa de que sacrifícios, no íntimo sou frágil, incerta, descontrolada – parece que estou ouvindo você dizer.”

Assis Brasil, num artigo publicado em 1960,²² fala dos quase dez anos que a autora passou sem publicar; dez anos que antecedem um dos momentos de maior fulgor na sua produção, justamente *Laços de família* (1960) e *A maçã no escuro* (1961):

Clarice Lispector é ainda, praticamente, um nome desconhecido do público leitor brasileiro. Não só por ter passado quase dez anos sem publicar livro, como, e principalmente, por ter surgido em 1944 (*Perto do coração selvagem*) com algo novo em nossas letras, concebendo um romance que quebra (e ainda hoje está em primeiro plano) todos os padrões conformistas de nosso sempre velho e bolorento romance. Claro que se afirmando em livros subsequentes (*O lustre* e *A cidade sitiada*) – que fogem ainda hoje do *status quo* de nossa ficção – Clarice Lispector estava fadada a “desaparecer” momentaneamente, não só por se ter afastado do país, como, e principalmente, por seus livros não terem alcançado grande repercussão.

Relativamente ao que é dito no artigo de Assis Brasil, tenha-se em conta a seguinte ordem: o último livro até aí saído, *A cidade sitiada*, fora publicado em 1948, mas podemos considerar outra data – o que o crítico não deixa de fazer – que é a da publicação de um volume onde aparecem seis dos 13 contos que viriam a integrar *Laços de família*. A data é 1952, o ano em que sai o livro *Alguns contos*.

Um artigo como este, de certa maneira, dá-nos conta do processo de recepção da obra. Aqui se torna claro como já havia neste momento um propósito avaliador da singularidade da autora (que ainda não tinha publicado as suas duas grandes obras de fôlego que, todavia, se anunciavam para muito breve: *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*). Referindo-se ao “que ocorria na literatura brasileira” no período de 1944-1948, em que Clarice publicou seus três romances, Assis Brasil diz o seguinte: “Estreitar naquela época com um livro de ficção irreverente ou de alto nível seria o mesmo que quebrar as torres de uma catedral”. Depreende-se que Clarice veio quebrar as referidas torres. No texto do crítico, ao encômio junta-se a predição:

Clarice Lispector voltou, tem atuado literariamente com mais intensidade, e o clima em nosso meio, pelo fato de ter mudado radicalmente nos últimos quatro anos, está inteiramente propício para recebê-la e consagrá-la, como um dos melhores escritores brasileiros de todos os tempos.

Palavras que servem para ilustrar o que foi a recepção da obra nos jornais, nunca de todo esquecida, apesar do inevitável arrefecimento (não só pela distância), após a publicação de *O lustre* e *A cidade sitiada*. Na leitura de Assis Brasil perspectiva-se o enquadramento dos livros como resultado de percursos que se vão delineando também do ponto de vista da organização (estruturação). Sobre *Laços de família* releva-se nas palavras a unidade e o amadurecimento: “A unidade qualitativa do volume é perfeita, o que nos indica o total amadurecimento de Clarice Lispector”. A esse amadurecimento não será alheio o fato de o livro incorporar os textos saídos em volume anterior (tendo alguns destes já sido publicados em jornais²³).

Mais tarde, já definido o seu campo, a autora vai deparar-se com situações em que a crítica se manifesta menos entusiástica, como veio a acontecer, por exemplo, com *Onde estivestes de noite*, livro que teve um acolhimento menor. Clarice nunca ficou indiferente aos juízos da crítica. Vemos isso desde o primeiro momento, e o mesmo acontecerá quando já consagrada; um dos casos mais significativos é o que diz respeito ao aparecimento de *Água viva*. A carta de José Américo Motta Pessanha (datada de 5 de março de 1972) é um documento fundamental para a compreensão de *Água viva* e para o conhecimento do seu trajeto de feitura. Esta missiva reflete em parte um anterior artigo do autor,²⁴ como aí mesmo é referido:

Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo. De início, supus que o livro se situasse numa espécie de linha como *Paixão de G.H.* Depois achei que não: estava mais perto de *Fundo de gaveta* de *A legião estrangeira*.²⁵

A importância da carta advém, sobretudo, do implícito diálogo que nela se deixa entrever entre a autora e a crítica.

Água viva é um caso singular que, por um lado, deve ser visto no trajeto que subjaz à sua conformação de livro como ele aparece publicado (porque existe um trajeto que o põe em confronto com versões anteriores, não publicadas, que estão na sua origem) e, por outro lado, deve ser enquadrado numa linha de evolução no percurso da escrita da autora. E é interessante fazer cruzar essas duas linhas porque, como se pode ver facilmente, na fase final há uma tendência para aquilo a que a própria Clarice chamaria “figurativo” (em oposição ao abstrato, utilizando termos do domínio das artes plásticas). Isto na medida em que os fatos e uma certa comunicação e intervenção, digamos proximidade, com o público

leitor adquirem uma maior visibilidade nesta última fase, ao que não será alheia talvez a intervenção da escritora numa coluna de “crônicas” no *Jornal do Brasil* (em concreto relativamente a *Água viva* veremos que muitos textos do livro provêm de uma colagem de textos anteriormente aparecidos nessas crônicas).

Poder-se-ia argumentar que Clarice Lispector, no fundo, sempre esteve ligada à imprensa, contudo, é preciso notar que há diversas ordens de colaboração. Tais ligações, numa primeira ou mesmo numa segunda fase, são bem diversas: por um lado, a primeira publicação de contos ou fragmentos de prosa, que iriam posteriormente integrar romances seus, constitui um tipo de colaboração em que o delineamento de uma intenção que se pode chamar *literária* fica claramente marcado; está-se em pleno processo de fundação do nome. Algo de semelhante não deixa de acontecer com a colaboração na coluna “*Children’s Corner*” (revista *Senhor*) – o grosso que veio a ser integrado em *Para não esquecer*. Se bem que nesta fase, embora já afastadas ou resolvidas as estratégias da afirmação, não se estabeleça ainda esse estreitamento dialogante que as crônicas do *Jornal do Brasil* acabarão por firmar. Os fragmentos de “*Children’s Corner*” parecem ser perspectivados como uma dimensão menor da sua prosa. Observe-se a primeira aparição enquanto bloco que dá corpo à segunda parte de *A legião estrangeira*.²⁶ O menor sustenta-se, sobretudo, na própria categoria da mensurabilidade, porque o que fica claro é a sua efetiva dimensão literária.

Continuando a falar de colaboração jornalística, será importante ter em conta as páginas femininas que Clarice assinou com os nomes de Teresa Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares.²⁷ É bastante evidente que esta colaboração se demarcava, em intenção e concretização, dos textos ditos literários – aos quais eram reservadas outras águas (nesta série de textos só em Teresa Quadros encontramos manifestações mais próximas de uma escrita sua, que propriamente se pode chamar clariciana). Vinha isto a propósito da referida tendência para a dimensão figurativa que se observa na fase final da obra de Clarice Lispector e que associávamos ao diálogo, à aproximação com o público advinda da colaboração em crônicas semanais. O que precisa ser notado é que, de fato, no texto que constitui uma das primeiras versões de *Água viva* (“Objeto gritante”) se encontram bastantes marcas de um registro onde emergem as afinidades com o cronístico, a que se acrescenta uma forte dimensão confessional. Nada disso será por fim *Água viva*, que, na verdade, passará a estar mais próximo de uma face abstratizante. Da parte da escritora existe uma grande preocupação em justificar o resultado da colagem: numa página que se segue à

folha de rosto do datiloscrito “Objeto gritante”, atente-se no que poderia ser um rascunho para uma nota proemial semelhante às que apareciam em *A paixão segundo G.H.* ou *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (os romances imediatamente anteriores). Entrecruzam-se dois textos; a cor da tinta é diferente: 1. “Este é um antilivro. O núcleo é *it.*” 2. “Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente de que é um antilivro”. Noutra página aparece ainda uma “nota”:

Nota: este livro, [por razões óbvias²⁸], ia se chamar *Atrás do pensamento*. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las – não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de “Objeto gritante” ou “Atrás do pensamento”.

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

Rio, 14 julho 1972

Prezada Terezinha,

perdoe a demora em lhe responder, mas acontece também que Walmir estava fora do Rio.

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

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

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

Ainda que a carta denote um óbvio sentido de circunstância, uma resposta que urge porque envolve terceiros, não deixa de se denunciar o desejo da escritora em acompanhar as vozes críticas sobre si mesma. Próximos do tom aparentemente descomprometido aqui entrevisto encontram-se curiosos depoimentos de teor diverso: dois pareceres da autora para o Instituto Nacional

do Livro, que lhe foram solicitados para que opinasse acerca da publicação e da compra de determinados livros para o referido instituto.²⁹ O sim e o não, como justificá-los? – é esse trânsito que interessa captar na medida em que nele se contém uma tomada de posição judicativa face ao lugar da literatura. Um dos pareceres, muito sucintamente, apresenta o não, justificado pelo fato de uma instituição como o INL não poder descer tão baixo ao publicar obras como a da proposta em questão, pois esse papel deveria ser reservado a outro tipo de editora (“uma editora comum poderia e deveria mesmo, publicar o ‘Roteiro poético’ da senhorita Vivaldina”). O outro parecer reporta-se à proposta de compra de dois livros: “*O açude e outras estórias*, livro de contos de Salm de Miranda, e o romance de Cosette de Alencar, *Giroflê, giroflá*”. Assina-le-se a pronta tentativa de dividir as águas: de um lado a escritora e do outro a leitora que também é crítica:

Ao ler ambos os livros procurei manter-me numa situação de crítica e leitora, e não de escritora. Como escritora que sou, não gostei dos livros. Mas acontece que livros não são publicados para escritores lerem, e sim para o público.

Partindo de um jogo de palavras à volta do termo “lugar-comum”, a argumentação vai ser conduzida em função do circuito comunicacional, determinante para a atualização da prática de leitura. Se como escritora lhe “repugna” o lugar-comum, enquanto leitora sente quanto ele “é necessário para uma comunicação imediata”, porque o “público é, sem exceções, feito de homens comuns”. O critério da separação de funções na mesma entidade impõe-se como uma saída que abre espaço ao não comprometimento. Não sendo na qualidade de escritora que o aval é pronunciado, ressalva-se o nome que, desse modo, não chega a ser contaminado. Assim a escritora “renomada” não corre qualquer risco de se ver associada a textos que tão afastados se encontram dos princípios estéticos advogados na sua obra. Mesmo tratando-se de uma nota tão afastada do propósito crítico textual, a sua “insignificante” colocação alcança uma sutil projeção no que diz respeito ao modo de descomprometimento: há que manter intocada a imagem zelosamente construída, ainda que sob a aparente impressão de vivência despreziosa. Outra saída que se apoia no relevo estrategicamente concedido ao lugar-comum é o apelo à emoção, em nome da legibilidade. Assim se deve entender a inteligente solução, a que se irão acrescentar, no fim de tudo, argumentos de ordem “nacionalista” (em favor do incremento da produção literária

brasileira). Repare-se na significativa insistência na distinção dos papéis; é a leitora Clarice Lispector que quer sublinhar o seguinte:

E vem a pergunta minha como leitor apenas: que importa o lugar-comum ou a ausência de originalidade maior, se ambos os livros tocam, como se diz, nas cordas sensíveis do leitor? Noto, é claro, que também eu, ao dizer, “cordas sensíveis”, estou usando um lugar-comum... Mas o fato é que, através desse lugar-comum, eu me comuniquei. E é o que acontece com os dois livros medíocres: eles se comunicam com o leitor.

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

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

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

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

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

propósito de integrarem a coletânea referida por Olga Borelli. O aspecto sobre o qual nos queremos deter é um sinal que pode parecer pouco importante: algumas correções manuscritas por cima desses textos traduzidos e batidos à máquina. Aí se reconhece a letra: é Clarice quem faz as emendas. Mesmo não sendo a atenção corretora das mais rigorosas, pois deixa passar alguns erros ao nível ortográfico, não deixa de corrigir outros. Eis alguns exemplos entre as correções da tradução: “Vemos aqui o encaminhamento literário se fazer em círculos de mais em mais apertados em torno do objeto...” – no que se afiguraria uma excessiva colagem ao francês, vamos deparar com esta correção: “... o encaminhamento literário se fazer em círculos cada vez mais e mais apertados em torno...”; “Antes de escrever, o autor tem a liberdade da linguagem, mas em seguida a linguagem o escravizará, o que será o testemunho de um comportamento querido.” Clarice corrige por “comportamento desejado”. Onde está “Assim, no romance de Clarice Lispector, se reconhecemos que é o romance em tanto que técnica e desenvolvimento romanesco...” passará a estar: “Se reconhecemos que é romance em matéria de técnica e desenvolvimento romanesco...”. Torna também algumas frases menores colocando-lhes pontos finais. Por exemplo: “Assim se tornam para ela e ao olhar desta alma sedenta mas na realidade são diferentes:...” / “Assim os personagens se tornam para ela e para um olhar de alma sedenta. Mas na realidade são diferentes:...”³⁰

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

3 A cidade: o texto

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

LÚCIO CARDOSO

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

Caíra de fato em outra cidade – o quê! em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido com os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram

presos a alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito.

Talvez mal-apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora.

Mas de sua posição, quem sabe mesmo se privilegiada, espiava ainda bastante bem. De pé à porta do hotel. Vendo se entrecruzarem os milhares de gladiadores alugados. E enquanto essas estátuas passavam – os ratos, verdadeiros ratos, sem tempo a perder, roíam o que podiam, aproveitando, sacudindo-se em riso. Que fizeste no verão? Perguntavam sufocados de riso, dançavas? Em consciência não se podia dizer que os gladiadores dançassem. Pelo contrário, eram extraordinariamente metódicos. (cs, p. 108)

A leitura desta passagem não deixa de lembrar o que desde cedo foi sugerido na interpretação do romance: a sua vertente surrealista. Sobre isso vale a pena recordar o que dizia João Gaspar Simões em artigo publicado em 1950:

Clarice Lispector pode não ter leitores que a acompanhem da primeira à última página do seu livro – símbolo ou alegoria? – mas o que não há dúvida é que não conheço outro livro nas letras de língua portuguesa em que a tentativa de criar uma suprarrealidade (não será Clarice Lispector, no fim de contas, suprarrealista – *surréaliste*?) se revista de uma tal frescura e ganhe tamanha pujança. Pode acusar-se a autora de *A cidade sitiada* de hermetismo – o que se não pode é considerar o seu hermetismo estudado ou cabotino. É um hermetismo que tem a consistência do hermetismo dos sonhos. Haja quem lhe encontre a chave.³¹

Mas as palavras de Gaspar Simões, num artigo que gira sobretudo em torno do existencialismo de Clarice Lispector, entreveem outro aspecto fundamental na obra, tão ou mais importante do que essa vertente assinalada e debatida pelo crítico. Referimo-nos ao reenvio à figuração e à necessidade de uma chave de leitura.

Por que não relacionar com o sistema literário as “rodas do sistema perfeito” a que no texto se alude? Poder-se-á dizer que a “outra cidade” é a cidade da instituição literária e os gladiadores, “extremamente metódicos”, são os críticos com suas armaduras. Não dançam os gladiadores. Os gladiadores (como o marido) são os críticos que os autores (como a mulher) alimentam. “Um adestramento contínuo. Ele era masculino servil. Servil sem humilhação como um gladiador que se alugasse. E ela sendo mulher, o servia.”

Os críticos seriam esses gladiadores-intermediários (“Mateus Correia por exemplo era: intermediário”) alimentando-se do trabalho dos autores. Paradoxalmente os autores (Lucrécia) servem-nos, sentindo “aviltamento” e “fascínio” pela “minuciosa ordem”, mas um dia ficarão livres (“esperando que um dia enfim alguém esmagasse o seu colosso, e com horror, ela ficasse livre”), porque talvez a função seja a inversa; e talvez só os autores saibam secretamente que esses homens que eles alimentam são seus escravos (“usava anéis nos dedos como um escravo”). A que apelo responde a moça? Nas entrelinhas do seu pensamento pretende-se fazer passar um modo superior de resistência pacífica – sutil, irônica. Se os gladiadores são um símbolo de força, mais do que fazer-se-lhes frente através da espada erguida, ou da mão em sua ferocidade manifesta, decreta-se-lhes, em sádico murmúrio, cruel sentença. Torná-los inofensivos, é esse o modo sutil de atingi-los. E de profundamente atingir a escola de gladiadores. Mostrar-se-ia, assim, como àquilo que eles aparentam (detentores de gládio) se opõe a sua própria forma (que os mina) de servidão. Na arena-campo da língua o leitor poderá entrever a figuração da entrada do autor no campo literário mais vastamente considerado.

A cidade sitiada será o único livro com edição revista. O testemunho da autora já chamara a atenção para o fato de ter sido esta a sua primeira obra mais vigiada na oficina literária.³² Assinale-se ainda da parte da autora a inusual insistência na interpretação, como não acontecerá com nenhum outro texto seu – observem-se os contínuos reenvios em entrevistas, e vejam-se as crônicas no *Jornal do Brasil*. Muitos anos depois de publicado o livro continuará a querer explicá-lo, como muitos anos antes, ainda o texto não tinha sido dado à estampa, já as cartas às irmãs o pretendiam decifrar. O terceiro livro como que foi escrito por cima de um silêncio, o silêncio que, sem que ela esperasse, terá caído sobre *O lustre*, a segunda obra. Em fase de afirmação e de definição de um trilho, após a retumbante recepção do primeiro romance, relativamente a *O lustre* muito pouco se terá falado, ou muito menos do que se esperaria. No epistolário da escritora, as notícias que lhe chegam à distante Suíça constituem uma espécie de eco – podemos agora reconstruir esse reflexo que dá conta de *um silêncio exagerado em torno do livro*.³³

As questões que marcam o aparecimento de *O lustre*, e que se prendem com o domínio da produção e recepção do texto, conduzem a uma tentativa da parte da criadora de acompanhar o seu “desenvolvimento” com um zelo desmedido, como se acompanha um filho difícil, filho que tanto se protegeu e cuja entrada no mundo deixa vir ao de cima uma ansiedade própria dos desvelos

de mãe. Para essa atenção especial que o livro merece, a metáfora é fornecida em carta não datada, dirigida a Lúcio Cardoso, escrita quando Clarice chegou a Itália (Nápoles):

Meu livro se chamará *O LUSTRE*. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando saí do Brasil; e que não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar.

Antes da publicação, os anseios³⁴ projetam uma imagem que ficará colada ao livro: a sensação de inacabado que, sobretudo ao nível estrutural, recai sobre um conjunto de prosas. O cerco a que a autora submete o livro e o simultâneo desejo de autonomização, de libertação (filha que não está pronta para casar, mas que é preciso que se case para que a mãe possa, enfim, viver de passarinhos e de flores, ou simplesmente viver sentindo³⁵), coexistem na intrínseca pendularidade da atitude que leva Clarice, em outra carta ao mesmo destinatário, a emitir opinião afim. Nota-se a mesma preocupação, subentendendo-se nela uma peculiar sorte de deneigatório zelo materno: do filho cujas qualidades publicamente se apoucam, mas em relação ao qual se sente e se deseja e intimamente se pronuncia o contrário. Assim, em relação ao livro ainda não publicado, as contingências que o subestimam são, da parte da criadora, desvelos de reconhecido merecimento:

Tânia fez sérias restrições ao *Lustre*. Inclusive quanto ao título. Vai assim mesmo embora ela tenha razão. Nada ali presta realmente. Minha dificuldade é que eu só tenho defeitos, de modo que tirando os defeitos quase que resta *Jornal das Moças*. (carta datada de Nápoles, 26.03.1945)

Em *A cidade sitiada* os equinos, erguendo-se altivos sobre as ruínas, surgem como uma das figuras mais emblemáticas que reaparecem sempre associadas à origem da cidade. É com eles que a cidade ganha um nome:

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

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

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

Com as cestas nos braços elas paravam olhando.

Até que um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota – onde não faltava ironia sobre a lentidão com que uma série de subúrbios se civilizava – com o título de: “O crime do cavalo num subúrbio”.

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

Também o fato de eu chamar S. Geraldo de subúrbio, vou estudar. Você tem razão, mas creio que vai ser talvez difícil de mudar, porque teria que mudar outras coisas também. Mas

vou ver ainda. Mas vejo que você entendeu bem o que queria pelo fato de na carta ter falado em cidadela.³⁶

Em *Onde estivestes de noite* introduz assim o fragmento: “Na cidadezinha do interior – que se tornaria um dia uma pequena metrópole – ainda reinavam os cavalos como proeminentes habitantes” (OEN, p. 46). Todo o trabalho exercido sobre o texto é no sentido de torná-lo mais explícito. Vale a pena estabelecer o confronto. No final lê-se o remate seguinte:

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

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

Em relação ao mostrar-se o permanente jogo entre o que se diz (ou se vê) e o que se quer dizer (ou se pretende fazer ver), sobre o jogo figurativo entre a cidade e o texto, muitos exemplos podem ser destacados nesse terceiro romance da autora. Recortemos, entre outras possíveis, a título exemplificativo, uma passagem do quarto capítulo (CS, pp. 60-61): pode aí encontrar-se claramente uma poética implícita da escrita intencional que é a que preside à elaboração deste romance – talvez não da escrita clariciana, mas do modo intencional de erguer este texto concreto. Há um primeiro reenvio para esfera do trabalho manual: do esfregar sapatos à tarefa artesanal do pedreiro; depois o texto não podia ser mais claro: fala-se do construir e do demolir. Parece ser bastante evidente que é do próprio texto que se trata. Assim pode ser entendida a cidade que se parte em mil pedaços a serem posteriormente reunidos. Seguidamente, no mostrar o trabalho de reconstrução fazem-se equivaler os objetos às palavras – os tijolos são identificados com o texto. Vem então o aperfeiçoamento. Mas é do trabalho do criador artesão que se trata? Ou é a paródia ao escrever da autora que não é este, mas que ela faz para poder mandar o recado, como se quisesse dizer: “Olhem meus senhores que eu também

sei fazer isto, mas não é este o meu método, porque o que eu faço está para além do método. No entanto eu posso aprender alguma coisa com esse método, sem contudo o assumir.” Assim se verá depois o resultado maior da maturação no livro *A maçã no escuro*, infinitamente reescrito, e no entanto livro que também se escreve, que continua a ser escrito, no escuro.

Refira-se ainda, a propósito das diferenças de *A cidade sitiada*, que um romance assim, naqueles finais dos anos 1940, num país marcado pela força do tão brasileiro ufanismo, em que a literatura confirmava a expressão localista num vasto plano sedimentado pelos padrões ideológicos de teor neorrealista, um romance sobre uma cidade tão abstratamente fria, distante e tão pouco “realista”, dificilmente poderia ter aceitação desejada.

Em *A travessia do oposto*, Olga de Sá aponta claramente o modo como *A cidade sitiada* não deixa de se colocar em diálogo com a anterior obra de Clarice Lispector: “As personagens de *A cidade sitiada* têm traços parodiados de seus protótipos, em outros livros de Clarice, ou caricaturados em relação ao que deles normalmente se espera”.³⁷ O estudo de Olga de Sá começa precisamente com o capítulo sobre *A cidade sitiada*. O propósito terá decorrido acima de tudo de um enquadramento cronológico, porque os capítulos seguem centrando-se cada um num livro de Clarice, na ordem da sua publicação. Tendo havido um escopo seletivo, nem a todos os livros é dado o espaço de um capítulo. É o que acontece, por exemplo, com os dois primeiros, que aliás tinham sido objeto de atenção demorada no anterior estudo de Olga de Sá,³⁸ e talvez também porque neles não se tenha encontrado tão marcada a oposição entre tom maior e tom menor que é uma das forças motoras que sustentam a leitura de Sá e que, em *A cidade sitiada*, pela primeira vez se torna muito visível. O tom menor é, para a estudiosa, o equivalente ao da paródia na acepção bakhtiniana do termo.³⁹

Há neste livro uma série de referências cultas esparsas, não se tratando de nenhum conjunto de reenvios sistematizados, mas de alusões a que o domínio das interpretações figurais vai dar coe-rência. Configuram-se, deste modo, blocos de sentido cifrado com base nessas referências textuais disseminadas – assim pensamos que funciona no romance o universo cultural e mitológico da Antiguidade através da presença dos gladiadores, dos centauros ou das estátuas gregas. Por exemplo, uma primeira alusão às estátuas gregas da revista folheada por Lucrecia ocorre no quarto capítulo (“A estátua pública”, p. 62); depois, já noutro capítulo – no seguinte precisamente (“No jardim”) – ler-se-á: “Mas agora, no sonho pôde recuar até encontrar enfim: que era grega” (p. 78). Parece

ser intencional a utilização inteligente desses reenvios esparsos; porque, de fato, a obra de Clarice não se constrói por cima de uma saturação de referências culturais de qualquer espécie. Ver-se-á mais tarde a componente mítica que aflora também num livro diferente dentro do conjunto da sua produção: *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; dá, pois, a impressão de que, quando ela resolve parar e escrever diferentemente, para dar uma resposta ou para visar qualquer público ou situação, é que afloram essas alusões de teor cultural mais explícito. Em *A cidade sitiada*, na diferença intrínseca do texto, quando dirigido a leitores especiais (na nossa interpretação, os críticos) é que a mensagem cifrada se torna legível. Trata-se de uma escrita oblíqua, como se na entrelinha se dissesse: vá, leiam, que eu também sei fazer livros “inteligentes”; mas, na aparente leveza, a armadura pesa, acaba por se fazer sentir – um lúcido peso frio.

Se é no plano formal que se torna mais visível a diferença de *A cidade sitiada* enquanto afirmação de um registro enunciativo singularmente demarcado em relação ao que começara por ser e ao que virá a ser a “marca” Lispector, é claro que esse registro não se pode dissociar do plano do conteúdo que, como temos vindo a notar, fornece a todo o momento pistas para a leitura figural. A temática da construção da cidade parece ser das mais óbvias nesse ponto em que permite ler a cidade como texto. Vejamos como as referidas alusões culturais se encaixam e atribuem coerência a esse sistema de figuração. A parte central do quinto capítulo⁴⁰ é aquela onde com maior visibilidade aparece a referência ao universo grego. É logo no início do bloco que a personagem vê “que era grega” e é no sonho que isso acontece. No final deste bloco, sempre entre o sono e o sonho, vamos encontrar a imagem tópica que ocorre com muita frequência no domínio do onírico: o voo.

Então Lucrecia bateu asas.

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

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

Enfim recolheu-se para dormir. (p. 80)

Talvez se possa dizer que o voo é o próprio sonho ou o sono; mas a passagem oferece-nos um quadro imagético onde nos é permitido

ver um cavalo alado: o bater de asas associado às patas que percorrem o quarto. Mesmo antes se falava no “peso adormecido de patas” numa cavalaria. Pégaso é nome mitológico que não por acaso deve ser evocado. Numa das versões do mito, o cavalo alado nasce da terra fecundada pelo sangue de Medusa após esta ter sido decapitada por Perseu. Este cavalo alado permite-nos unir alguns fios de interpretação: Perseu está associado ao olhar indireto, tão significativo na leitura que se vem apresentando; por outro lado, o fim de Medusa (a crítica destrutiva) e o vencer desse obstáculo levam ao caminho da livre (inspirada) criação, pois segundo o mito o nome de Pégaso parece estar ligado a πηγή (fonte). Justamente ao golpear com os seus cascos o monte Hélicon provocou o nascimento da fonte Hiporene (a fonte do cavalo); ora, quem bebesse dessa fonte que o cavalo fez brotar no Hélicon tornar-se-ia poeta. Em qualquer leitura que se faça, para além da linearidade enclausurante dos episódios, sobreleva a celebração da escrita epifânica emblematizada na presença dos cavalos que Lucrecia procura mimetizar quando se apropria do trotar e assimila as patas, as ferraduras – ela é o centauro. Sempre que aparece, Lucrecia tem como modelo a muitas vezes subterrânea mas sempre onipresente energia dos cavalos.

4 O quê? A literatura? (autojustificações)

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

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

Nádia Battella Gotlib fala da “Conferência no Texas” e é com este título que no seu livro dedica um item a uma conferência de Clarice Lispector⁴¹ que, pronunciada na Universidade de Austin, foi publicada em 1965 pelo Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana. Este texto obriga, por um lado, a alguma atenção pelo fato de ser o lugar onde explicitamente a autora elabora a mais continuada reflexão sobre a “coisa literária” (trata-se do seu mais longo texto explicitamente ensaístico) – e, sobretudo, por ter sido feito no início dos anos 1960 (em 1963 – fase de ouro, o mais alto ponto da sua produção), quando ainda não surgia explicitada a tematização da escrita no interior da obra (como virá a acontecer na sua fase final). Por outro lado, o fato de essa reflexão se centrar no Modernismo, período que é determinante para o enquadramento da obra de Clarice, também merece particular atenção, possibilitando-nos partir das próprias palavras da autora para proceder a um trânsito contextualizador que situe o seu lugar na literatura brasileira.

No modo tão hesitante de colocar questões sobre a contemporaneidade da literatura (de interrogar o sistema literário entrevisto em suas transformações), não pôde deixar de se projetar a si mesma no interior das interrogações avançadas. A conferência constitui o

primeiro mais importante, embora velado, modo autojustificativo: a autora vê-se a si mesma chamada pelo nome literário (“do momento em que eu mesma me chamei senti-me, com algum encanto, inesperadamente alistada. Alistada sim, mas bastante confusa.”⁴²).

Depois de citar o depoimento de Affonso Romano de Sant’Anna, que refere que “a conferência do Texas” era a mesma que uma vez fora pronunciada em Belo Horizonte, Nádía Battella Gotlib acrescenta: “Talvez tenha lido essa mesma conferência em muitos lugares para onde foi com essa incumbência de conferencista: Brasília, Vitória, Belém, Recife, São Paulo”.⁴³ Tome-se para confronto uma versão datilografada (versão encontrada no arquivo de Clarice na FCRB) onde se registram algumas diferenças relativamente ao texto publicado em 1965. No datiloscrito vamos deparar também com algumas emendas à mão, do mesmo tipo das que podem ser encontradas em outros textos da autora, e alguns riscos (traços que operam cortes). Importa considerar um gesto materializado numa anotação manuscrita nesse exemplar datilografado da conferência (a letra tremida assinala o período da inscrição, a época pós-acidente – cf. capítulo VII – “Figuras do eu”); no final do datiloscrito a autora registrou alguns nomes – uma pequena lista onde determinados locais são enumerados assim:

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

A importância da inscrição estará nesse implícito gesto ordenador que toda a lista pressupõe – no caso, o gesto da arrumação em torno de um ponto do percurso, como na elaboração da folha curricular. Que ponto é esse? Aparentemente apenas um dado, mais um, mas com um estatuto singular: não um romance ou livro de contos, ou quadro, mas um texto explicitamente teórico sobre literatura. As razões são desinfladas, pretendem deslocar-se para um pretexto – as viagens e o cachê – como refere em entrevista: “Não gosto, mas me pagam cachê. E a viagem. Eu gosto muito de viajar. Aí, eu faço... Depois, há debates...”⁴⁴ No interior do texto – o tópico que retoma a atitude repetida em vários momentos – encontra-se a demarcação face ao conhecimento teórico. Estamos, contudo, perante uma peça que em nosso entender tem um significado notável no trajeto delineado pela autora.

Nas páginas datilografadas, nas emendas, podemos ver como são visíveis as marcas da adaptabilidade deste texto. Assim, no início, onde estava datilografado o propósito originário – “com humildade vou falar por alto da *literatura de vanguarda* no Brasil, pois não sou crítica” –, com as emendas, passamos a ler o seguinte: “É com humildade que vou falar *muito* por alto *apenas da literatura atual* no Brasil, pois não sou crítica”.⁴⁵ Pode ler-se depois, encaixada logo a seguir, uma frase manuscrita que tem uma explicação contextual; reporta-se a um episódio que é contado em mais de um lugar: o horror com que Clarice ficou e a “fuga” num “congresso de críticos”. A frase: “Acabo de vir de um congresso de críticos e tenho vergonha de falar de literatura”.

Os dois primeiros parágrafos do texto publicado acentuam a ideia repetida do descentramento: quem fala é alguém que precisa assinalar que vive fora do circuito que reflete sobre a literatura. A atitude minimizadora⁴⁶ repete-se constantemente num retirar da importância dessa “concessão” e num colocar-se do lado dos observadores (espectadores). Mas ela está dentro, no palco, e dificilmente consegue olhar de fora. Assim o vai reafirmando, subestimando-se quanto à capacidade de refletir sobre o fenômeno literário, mas percebe-se que ela sabe que não é assim, apesar de levar os críticos a pensar o contrário:

No texto que leu em Austin, intitulado “Literatura de vanguarda no Brasil”, nota-se o esforço na construção desse alinhavo e o tom vacilante de quem sabe que está a pisar um terreno com insegurança: o da teoria e metodologia dos estudos literários.⁴⁷

Atente-se um caminho bem clariciano de fazer progredir as suas reflexões, como acontece na sua literatura: o colocar perante o leitor o raciocínio fazendo-se; a partir de uma interrogação que se põe em causa, avança-se para outra premissa. O que se questionava era uma visão formalista: “Quem sabe, vanguarda seria para mim a forma sendo usada como um novo elemento estético?”⁴⁸ Mas esta é já a terceira colocação de um processo questionador numa sequência de encadeamentos. Repare-se na força da palavra “rebentação” tão própria de uma caracterização do seu fazer literatura. O experimentar sob a forma de rebentação: “Ou vanguarda seria a nova forma usada para rebentar a visão estratificada e forçar pela rebentação a visão de uma realidade outra ou, em suma, da realidade?”⁴⁹ É à medida que rebate algumas das premissas enunciadas que lhe surgem outras e é no próprio ato enunciativo que dá conta do rumo da indagação: “Isso já estava melhor”.⁵⁰

Ao ponto em que o próprio sujeito da pesquisa se vai confundir com o objeto que foi alvo da perscrutação: “Vanguarda seria pois, em última análise, um dos instrumentos do conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa”.⁵¹ É no interior deste intrincado jogo retórico que, no modo tateante de avançar, somos conduzidos a ler uma espécie de lema subjacente à sua escrita: o conhecimento cego mas iluminador que vem do avançar paulatino. Assinale-se que a reflexão sobre a vanguarda, ao apontar reiteradamente a reversibilidade entre os sentidos da experimentação e os da experiência como coisa vivida, pretende enfatizar o encontro com a vida (se a *verdadeira arte* é experimentação, toda a *verdadeira vida* é experimentação). Poder-se-á dizer que se implica nesta comunicação a defesa do conceito de literatura de experiência, onde se ensaia acima de tudo o sentido gnosiológico (do conhecimento de mim mesmo ao conhecimento do mundo) – “qualquer verdadeira experimentação levaria a maior autoconhecimento, o que significaria conhecimento”.⁵² A condição da literatura passa necessariamente, na reflexão proposta, por uma autoconsciência (reconhecimento da aprendizagem) que é autojustificação.

Convém sublinhar o fato de estarmos perante uma peça perfeitamente estruturada, como o são as suas peças literárias mesmo quando o não querem parecer. De uma maneira engenhosa deixa-se claro qual o ponto de vista partilhado, e este é sutilmente entrelaçado no olhar que lança à vanguarda literária, focando alguns nomes representativos. Essa seleção e o modo como ela é apresentada revelam uma visão que denota, afinal, um assimilado conhecimento do âmbito histórico-literário; por outro lado, pode afirmar-se que a reflexão desenvolvida denota igualmente um domínio de conceitos utilizados no campo dos estudos literários, apresentados na pessoalíssima visão da ficcionista. A ordenação do texto, manifestando um sentido de profunda coerência, passa a apoiar-se em três eixos encadeados que levam ao fechamento da peça: a questão da polaridade forma/conteúdo, a questionação de uma especificidade da vanguarda brasileira e o lugar da língua no espaço da literatura.

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

São palavras usadas em contraposição ou justaposição, não importa, mas significando, de qualquer maneira, divisão.

E essa expressão – forma-fundo sempre me desagradou vitalmente, assim como me incomoda a divisão corpo-alma, matéria-energia, etc. Sem nunca estudar o assunto eu repelia quase de instinto esse modo de, por se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo tem duas metades. Ora, um fio de cabelo não tem metades.

Bem sei que usar divisão de fundo e forma é possivelmente, às vezes, hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas inovação de forma podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que é anterior à existência?⁵³

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

Da intuição verbalizada acerca da indissociabilidade da forma e do conteúdo prossegue o raciocínio aplicado ao exemplo da situação da vanguarda brasileira. Reportando-se matricialmente à vanguarda no Brasil, era inevitável que na conferência se destacasse o reenvio ao ano de 1922. Clarice apresenta a data como equivalente de libertação, através de uma expressiva insistência:

Libertação foi sobretudo, um novo modo de ver. Libertação é sempre vanguarda. E também nessa de 1922 quem estava na linha da frente se sacrificou. Mas libertação é, às vezes, avanço apenas para quem se está libertando e pode não ter valor de moeda corrente para os outros.⁵⁴

Ganha força a visão amplificadora apontando para a necessidade de perceber o caso brasileiro na sua especificidade, mas não deixando de entendê-lo em confronto com as tendências dominantes no universo literário mais vasto; em concreto, falando-se da vanguarda, impunha-se que os pontos de referência fossem as vanguardas europeias. Por isso, antes de mais, a interrogação sobre se

aquilo que se considera vanguarda no Brasil em 1922 o poderia ser igualmente considerado em outros países.

O ponto de apoio de toda a argumentação reside na forte convicção acerca da indivisibilidade entre forma e fundo. Assim, no específico caso brasileiro, as obras de Graciliano Ramos ou de José Lins do Rego, apesar da aparência, apesar de não terem as marcas formais chamativas do que se poderia considerar inovação vanguardista, funcionaram no Brasil como vanguarda

porque em ambos havia a descoberta da realidade do Nordeste, o que não existia antes em nossa literatura. Não estou dizendo que houve a descoberta de um tema, mas muito mais que isto: houve um fundo-forma indivisível. Fundo-forma é uma apreensão de um modo de ser.⁵⁵

Perpassa aqui a ideia de um conceito que deve ser entendido mais no sentido da modernidade estética, amplamente considerada, do que no da vanguarda, enquanto categoria histórica que passa a identificar-se na linguagem corrente com significados como os de ativismo, inovação, iconoclastia, marginalidade, subversão, que decorrem, em grande medida, de uma assimilação da estética de ruptura vigente num período confinado epocalmente.⁵⁶ Como justamente afirma Vítor Aguiar e Silva:

Paradoxalmente, todavia, a modernidade estética, se é filha da temporalidade histórica, do instante histórico, se se alimenta da transiência, da efemeridade, do maravilhoso, da beleza, do sofrimento, da melancolia e das ruínas do seu tempo histórico, foi também sempre pensada e realizada, nos seus diversos estágios, desde o Romantismo alemão até aos grandes modernistas europeus da primeira metade do século xx, passando por Baudelaire, verdadeiro *Mittelpunkt* de toda a modernidade estética, como uma recusa, uma denúncia e uma transcensão do que se tem chamado a História e o progresso histórico, a modernidade social, econômica e científico-tecnológica.⁵⁷

Se um dos fatores que proporcionam a pronta adaptabilidade do texto-conferência, a partir de uma simples alteração do seu título (“literatura de vanguarda” ou “literatura atual”), se prende com a acepção do termo *vanguarda*, que é utilizado como equipolente de *modernidade estética*, por outro lado, deve assinalar-se também o fato de essa adaptabilidade se apoiar num princípio-chave do

pensamento da autora, fortemente transvazado na leitura que ela faz da literatura dos outros. Reportamo-nos à ideia subjacente de que o princípio da experimentação é similar ao (embora não modelado pelo) princípio da experiência de vida, isto tanto na dita literatura de vanguarda como em qualquer outro tipo de literatura. O vitalismo assinalado acentua a ideia fulcral de que a vida não está nunca de fora. Entre a vida e a escrita (da experiência ao experimentalismo) gera-se um agenciamento que assenta no princípio de que tudo passa pelo vital trabalho na língua – uma transversalidade atuante, que incorpora mesmo o erro e todas as inflexões, num incessante movimento de revisitação e reescrita do real:

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

Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de língua literária, isto é, língua que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos. Numa linguagem real, numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma.⁵⁸

Deixa-se entrever algo que está próximo dos pressupostos defendidos por Croce, como lembra Werner Krauss ao reportar-se à estética deste autor:

A linguagem está sempre a caminho da literatura, ela é literatura em potência; mas só esta realiza toda a potencialidade da linguagem. Só na literatura é que a linguagem regressa a si mesma, só nela adquire a imanência.⁵⁹

A ideia forte veiculada na conferência de Clarice é a de que a língua, entendida como campo de imanência (onde se gera a criação), implica o *trabalho do escritor enquanto pessoa* e esse trabalho exige, por seu turno, uma entrega incondicional – só assim a literatura pode libertamente ser fonte de conhecimento. Mas de uma liberdade autêntica no rigor e na obsessão, como é aquela que vem de dentro, que não é forjada nas superfícies à semelhança do que acontece com a imagem da rolha no mar que nos é fornecida por Paul Valéry na sua *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*:

Uma vez instituído o rigor, torna-se possível uma liberdade, ao passo que a liberdade aparente, não sendo mais que o direito de obedecermos a cada impulso do acaso, amarrar-nos, tanto mais quanto dela abusarmos, em volta do mesmo ponto, como a rolha nas ondas, que nada prende, que tudo solicita, na qual se contestam e se anulam todos os poderes do universo.⁶⁰

Ao questionar o sentido da vanguarda questionando a literatura, pois que falar em vanguarda corresponde para a autora ao dimensionar de um dado conceito de literatura, vimos como Clarice começava por pôr em causa a rigidez e o esquematismo da dicotomia conceitual fundo *versus* forma. Vai seguidamente insistir numa ideia determinante para percebermos a sua literatura: não é apenas a “vanguarda de forma que modifica o conceito das coisas”,⁶¹ mas é também “uma maneira de ver que vai lentamente e necessariamente transformando a forma”.⁶² Um lento modo de as coisas se moverem. Nesse mover-se lento, que leva ao aprofundamento do ser e da escrita, reside a extraordinária força de uma visão nova em formação:

Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende variar, mas uma liberdade mais verdadeira e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil. Descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se mas reagem vivos.⁶³

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

5 Heranças e legados (contextualizações)

1

Integrado no volume *A literatura no Brasil*, dirigido por Afrânio Coutinho, o breve historial de Mário Silva Brito sobre o Modernismo brasileiro constitui uma das mais conseguidas sínteses sobre os acontecimentos que desembocaram na Semana de Arte Moderna de 1922. Ao pretender dar conta do impacto dessa “revolução” e das consequências sentidas na produção literária que a partir daí irá surgir, o estudioso destaca a contribuição decisiva de Oswald de Andrade para a renovação da prosa brasileira, nome que, como assinala, constitui igualmente um dos pilares da renovação da poesia brasileira contemporânea. Silva Brito chama a atenção para as palavras programáticas de Oswald de Andrade no prefácio às *Memórias sentimentais de João Miramar* (de 1924), onde se insiste no “trabalho de plasma de uma língua modernista”, na necessidade de trabalhar, de alterar a língua literária. E o balanço projetivo leva o historiador a traçar este quadro:

Hoje já se pode fixá-la, pelo menos, como antecipadora dos rumos seguidos por Mário de Andrade em *Macunaíma*, por Jorge de Lima em *O anjo*, por Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem*, por Geraldo Ferraz em *A famosa revista* (em colaboração com Patrícia Galvão) e *Doramundo*, por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* e, reaproveitada pelo próprio Oswald, acrescida agora da dimensão satírico-política, em *Serafim Ponte Grande*. E porque não reconhecer, em todas, que aprofundam as experiências de Oswald no plano da sintaxe, da transfiguração linguística?⁶⁴

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

Clarice

Você quer perguntar? Pergunte. E converse também comigo e com minha mulher, Maria Antonieta d’Alkmin e com

minha filhinha de 4 meses, Antonieta Marília de Oswald de Andrade. Responda de Berna ou do alto mar que se parece com você.

Devotadamente

o

Oswald

R. Mons. Passalagna 142.

É preciso ter em conta o sentimento de abandono e de incompreensão por que foi tomado na última fase da vida este ativista (turbulento agitador na *república* das letras), um dos responsáveis pelo arejamento do cenário literário no Brasil moderno; por um lado, o seu feitio menos dócil do que o de um Mário de Andrade, depois, o radicalismo de que fez uso nos escritos, talvez tudo isso tenha contribuído para o desencanto e para essa sensação de desamparo agravada nos últimos anos pela doença, mitigada pelos inexcusáveis cuidados da última mulher, 30 anos mais nova, Maria Antonieta d'Alkmin, a quem dedica versos. É justamente a filha referida na carta (Marília de Andrade) que, em depoimento sobre o pai, de uma maneira bastante impressionante, dá conta desse desalento que acompanhou o escritor nos últimos anos.⁶⁵ Tudo isto justificaria o teor da missiva que, à partida, poderia parecer estranha, à luz da história literária, da parte de um dos consagrados, um dos ditos “papas” da vanguarda brasileira, bastante menos dado à bonomia e entendimento dos outros, os novos, que o companheiro com quem a história lhe fez partilhar o epíteto. Mas, por outro lado, poder-se-á subentender que alguém de comuns relações, o que não é difícil nos meios literários, tivesse dado conta a Oswald de um desejo da parte da novel autora de lhe perguntar coisas. O que mais parece merecer a atenção é o impacto, a estranheza e maravilhamento causados pela aparição de *Perto do coração selvagem*. Sabemos, pelo depoimento de Marília de Andrade, que Antonio Candido era um dos fiéis frequentadores da casa de Oswald neste período de incompreensão, e sabemos como o crítico de São Paulo louvou o primeiro livro de Clarice. Note-se uma observação na carta que parece ter sido escrita pelo reflexo da leitura do romance: Oswald refere-se a Clarice como se se referisse à protagonista Joana de quem nos fica no final do livro essa forte impressão de tanto se parecer com o mar (“do alto mar que se parece com você”). Colocando a hipótese de ter sido porventura a escritora de *Perto do coração selvagem* quem primeiro se dirigiu ao consagrado vanguardista, a carta de Oswald poderá servir também para desenvolver uma

reflexão sobre os contatos literários da escritora e contribuir para o esclarecimento das mitificações em torno da posição da autora quando do seu “exílio” europeu. Talvez não tivesse estado tão isolada quanto se poderia supor.

Voltando a Oswald de Andrade, deve considerar-se o lugar decisivo da herança por ele deixada em muitos dos autores que se lhe seguiram e entre os quais, evidentemente, se conta Clarice Lispector. Chame-se a atenção sobretudo para o pendor descontínuo e telegráfico da estética oswaldiana (desde os textos programáticos aos celebrados romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), devedora de uma visão que recebe influência do modo de ver cubista. Sem dúvida que, em plena vigência de uma prática que privilegiava os textos *bem fechados* (como aconteceu com a escrita do romance brasileiro nos anos 1930), a escrita fragmentária de *Perto do coração selvagem* acolhe o exemplo autorizado do autor de *Pau-Brasil*. Mas trata-se também de uma escrita que desde esse primeiro momento, e cada vez mais daí para a frente, vai dialogar com uma galáxia de autores de outro quadrante. Ainda que as vanguardas e o Modernismo brasileiros floresçam em função dos modelos vigentes nas literaturas ocidentais, pois que com elas assumem complexas relações de vizinhança, o traço distintivo mais marcante tem a ver, como já se observou, com a focagem nacionalista.

Clarice, ao contrário, parece estar mais próxima de uma estirpe extraterritorial como aquela que Hélène Cixous entusiasticamente apresenta:

Custa, mas também nos reconforta, acreditar que Clarice Lispector tenha podido existir, muito perto, ontem, tão longe antes de nós. Também Kafka é inacessível, exceto... através de Clarice Lispector. Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos 50 anos. Se Heidegger tivesse podido deixar de ser alemão, se tivesse escrito o *Romance da terra*. Por que cito todos estes nomes? Para reconstruir a atmosfera. Há por aí algo que tem a ver com o que escreve Clarice Lispector. Aí onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Mas, onde o filósofo perde o ânimo, ela continua, vai ainda mais longe, mais longe que qualquer tipo de saber. Por detrás da compreensão, passo a passo fundindo-se com tremor na incompreensível espessura trêmula do mundo, com o ouvido finíssimo, concentrado até para captar o ruído das estrelas, até o mínimo roçar dos átomos, até o silêncio entre dois latidos

do coração. Vigia do mundo. Não sabe nada. Não leu os filósofos. E contudo juraríamos às vezes ouvi-los murmurar nos seus bosques. Descobre tudo.⁶⁶

No início do pequeno texto de louvor que acabamos de citar, Hélène Cixous começa por falar de “uma mulher quase difícil de acreditar”, para acrescentar de imediato: “ou, melhor dito, uma escrita”. Pode dizer-se que a essa escrita-Lispector, marcada por uma densa amplitude reflexiva, subjaz a necessidade de pôr em prática um experimentalismo obcecado pela diferença. Tal necessidade reflete, por um lado, uma vontade deliberada de inovar, de romper com a tradição, e, por outro, a criatividade de um espírito em permanente ebulição interior na busca incessante de uma via de expressão original. Todavia, esse fermentar constante não parece dissociável da profunda inquietação que transparece em praticamente todos os textos, e que por certo não é alheia à visão de um mundo encarado como doloroso estranhamento onde podemos reconhecer os ecos da genealogia apontada por Cixous e ainda de nomes como Albert Camus, Robert Musil, Katherine Mansfield ou Virginia Woolf. O caráter lúdico que preside ao acumular de diferentes experiências ficcionais não faz mais do que acentuar, por contraste, o desassossego que ressumbra de cada texto e que, numa espécie de *mise en abyme*, espelha o próprio processo, a própria busca que é a escrita.

2

A diferença afirmativa que se impõe com o nome de Clarice (a sua entrada na literatura) é geralmente partilhada com o autor de *Sagarana*, a ponto de a tendência para arrumar os dois nomes se converter em tópico sedimentado na história literária. “Na atual historiografia literária brasileira, Clarice Lispector [...] já faz par fixo com Guimarães Rosa”, diz Luciana Stegagno Picchio.⁶⁷ Mesmo em visões que não serão de todo isentas e que talvez, antes de tudo, deixem transvazar uma indisfarçável preferência, pode a associação (de teor apresentativo) ser meramente arbitrária, por se tratarem de dois dos mais destacados autores da contemporaneidade? Leiam-se as palavras de Antonio Candido no que pretenderá ser o ponto de vista de uma visão abrangente (de fora):

Pelo mundo afora, quando se menciona a “nova narrativa latino-americana”, pensa-se quase exclusivamente na produção deveras impressionante de *todos* os autores espalhados em

todos os países da América que falam a língua espanhola, isto é, 19, se não estou enganado. Uma unidade compósita, maciça e poderosa, em face da qual, num segundo momento, lembra-se que existe uma unidade simples que fala português e é preciso incluir, a fim de completar o panorama. Então se juntam alguns nomes, em geral Guimarães Rosa e Clarice Lispector.⁶⁸

A cristalização do lugar-comum assenta numa verdade que a história literária em boa hora ajudou a divulgar e de que as enciclopédias são um dos melhores veículos de transmissão.⁶⁹

Afrânio Coutinho, numa excelente síntese – verbete em enciclopédia por ele dirigida –, apresenta uma revisão extremamente lúcida sobre o Modernismo na literatura brasileira. Numa tentativa de arrumação do período em questão, o estudioso propõe uma síntese marcada pela abrangência e dinamismo. Nesse quadro amplificador configura-se uma visão histórico-literária que visa um enquadramento da complexidade e tensões do período focado, no sentido de uma direção afirmativa, e assinala aí três fases: a da ruptura, a do período construtivo e a fase do apuramento formal. É ao demarcar-se de uma acepção restritiva do conceito que se limitaria à efervescente Semana de 22 ou a uma heroica fase que viria até 1930, que este estudioso procura definir um princípio de continuidades, pretendendo ver temporalmente “uma sucessão de fases” com uma fisionomia estética especial no seio do Modernismo.⁷⁰ Assim, ao inicial período revolucionário seguir-se-á uma fase que substitui o “caráter destruidor pela intenção construtiva”⁷¹ e que procura aplicar as fórmulas estéticas aprendidas com a fase anterior. No domínio da narrativa deparamos nesta segunda fase com duas direções: uma predominantemente social e outra intimista. Em relação à terceira fase, que se inicia por volta de 1945, denominada por Afrânio Coutinho como “a fase *estética* do Modernismo”,⁷² a par do importante trabalho no campo da poesia,

na ficção há uma lenta estagnação do romance, enquanto se procurava revitalizar o conto, à custa de novas experiências do plano da linguagem, da pesquisa psicológica, da técnica expressionista. O fato aqui é a revelação de J. Guimarães Rosa e Clarice Lispector.⁷³

Refira-se ainda quanto à cristalização do lugar-comum que as ordens de colocação dos emparelhamentos configuram uma série que se propõe com justeza: 1) a ruptura que os dois estabelecem em relação a um modelo; 2) o que os irmana: o centramento na

linguagem – mais a linguagem, ou tanto a linguagem quanto a realidade empírica (ou as epifanias). “Quem no Brasil poderia melhor ser aproximado dela é Guimarães Rosa, também receptáculo de epifanias, como confessa nos quatro prefácios de *Tutameia*”,⁷⁴ “O que os aproxima é a pesquisa da linguagem, do modo narrativo, mais do que da história narrada”.⁷⁵ Mas os esquemas não deixam de assinalar as diferenças, que são óbvias. Affonso Romano de Sant’Anna assinala com clareza os vetores distintivos:

No entanto, diferindo de Clarice, apesar do largo espaço que cede ao tema do mistério e do inexplicável, executa um trabalho *de* linguagem *na* linguagem, levando a pesquisa vocabular e estilística a extremos pouco vistos dentro e fora de nossa literatura, enquanto Clarice, como veremos mais adiante, insiste na “naturalidade” de sua escritura.⁷⁶

Procure contornar-se ainda alguns aspectos que se prendem com semelhanças e dessemelhanças entre estes dois autores, e vejam-se alguns modos de projeção da herança deixada por suas obras. Num recente programa televisivo sobre Guimarães Rosa,⁷⁷ pudemos ver como no final dos anos 1990 ainda se encontra um sertão referencialmente próximo de uma certa imagem, exterior e mitificada, do sertanejo e do mundo do sertão que G. Rosa apresentou. O realizador Pedro Bial pergunta a uma velhinha: “– Já viu o mar?”. “– Não”, responde-lhe a mulher. “– Tem vontade?”/ “– Tenho, mas...”. Ao que se segue, de imediato, uma pergunta claramente marcada: “– O que é maior, o mar ou o sertão?”/ “– Acho que é o sertão, não?”. À voz que fica suspensa seguem-se previsíveis planos da vastidão sertaneja. Sabe-se que o real (qualquer grande cidade ou pequeno mar) apresentado nos textos adquire uma espessura singular que impõe uma existência autônoma e que o mesmo lugar empiricamente referenciado é sempre outro no texto em questão. No caso destes dois autores a obsessão pela própria realidade da escrita faz com que as paisagens operem o envio a uma figuração que leva a que passem ao lado todas as tentativas de representação territorializadora (perturba-se o fantasma da referencialidade), mesmo quando se trata de comparações ou metáforas trazidas pelo discurso crítico em defesa da leitura do autor de *Primeiras estórias* ou de Clarice. Diz Luciana S. Picchio:

É como se da floresta de Guimarães Rosa, densa de presenças divinas e diabólicas, se passasse para as charnecas arenosas e desoladas caras a Beckett. Os personagens são descarnados da

sua fisicidade, confinados na sua dimensão subjetiva – mônadas separadas.⁷⁸

Por seu turno, Tristão de Athayde, ao falar da “fraternidade estética entre esses dois grandes solitários e renovadores estilísticos”,⁷⁹ refere “Guimarães Rosa, como voz telúrica do Brasil sertanejo e vegetativo, expresso pelo mais requintado dos maneirados de uma linguagem, recriada em língua” e enquadra Clarice Lispector:

Ao lado e em face de Guimarães Rosa, nessa década renovadora de 1940, como voz oceânica do Brasil praiheiro, voltado para o “mundo, vasto mundo”, inclusive o eslavo, expressa nos dois teclados coexistentes do subconsciente e supraconsciente.⁸⁰

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

Tanto uma obra como outra profundamente unidas pelo laço desse subconsciente, que liga todos os homens de todas as nacionalidades, de todas as religiões, de todas as raças (antes do pensamento lógico e muito antes do pensamento gráfico), assim como por esse supraconsciente da presença invisível de Deus, que não se expressa pela invocação de seu Nome, mas naquilo que é o sinal mais seguro de sua realidade transcendente e imanente, o silêncio.⁸¹

Encontramos assim os livros infinitamente vividos na consciência do dilaceramento e neles, condutas humanas plenas de sentido; o bem e o mal com maiúscula são tomados pelo desconcerto da dúvida que neutraliza todas as dicotomias e que evidencia todas as aporias. E em ambas as poéticas se manifesta um similar trânsito

dialético entre o quase nada, o insignificante, o intencional relevo que recai sobre o menor, lado a lado com a vastidão (denomine-se esta como oceânica ou sertaneja).⁸²

Num capítulo central do seu *Fundamento da investigação literária*, Eduardo Portella, ao pretender fundamentar o conceito de *entretex*to apresentado neste livro, isto é, a dimensão propriamente literária (poética) dos textos, que assenta na transgressão sintática,⁸³ depois de dar o exemplo daquele que por alguns autores é considerado como o primeiro escritor verdadeiramente brasileiro, Castro Alves, termina o capítulo com mais duas amostras que se seguem a par: Guimarães Rosa e Clarice. Pretende o professor encontrar perfeitas equivalências entre o caso de Clarice e o de Rosa. Não julgamos, aliás como quase toda a crítica, que seja idêntico o tipo de procedimento praticado pelos dois autores. O exemplo aduzido, em relação a Clarice Lispector,⁸⁴ deve antes ser encarado no quadro do insatisfeito, mas discreto, experimentalismo com que ela praticou e projetou a sua escrita enquanto obra fazendo-se. Aqui mesmo residirá talvez o que de mais marcante se pode assinalar face ao modo como as obras destes autores perduram na herança deixada na cena literária brasileira, isto é, obras e percursos que funcionarão modelarmente como exemplos. Lembrem-se então as palavras certeiras de Antonio Candido a propósito da “nova narrativa”, num ensaio que reproduz uma comunicação do ano de 1979, e atente-se sobretudo no modo como o ensaísta retoma o lugar do primeiro romance de Clarice, muitos anos depois de haver pronunciado palavras iluminadoras sobre ele:

Mas chegando à última fase da ficção brasileira, que se manifesta nos anos 1960 e 1970, devemos voltar atrás para registrar a obra de alguns inovadores, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião, que produziram um toque novo [...]. O romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1943), foi quase tão importante quanto, para a poesia, *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto (1942). Nele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito. Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do

ser; mas de lhe pedir que se crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever.⁸⁵

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

O caso de Clarice é bem diferente. Antonio Candido, após chamar a atenção para algumas influências decisivas no quadro heterogêneo da narrativa dos anos 1960 e 1970 (“o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o final dos anos 1950, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente”⁸⁶), lembra que antes disso se destaca, embora brandamente, o nome de Clarice Lispector: “Ela é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”.⁸⁷ É esse lugar que aqui queremos relembrar: o da voz antecipadora que foi a de Clarice. Quer em relação a uma configuração que terá tido grande ressonância em diversas escritas, com uma prática literária próxima do *nouveau roman* – e Antonio Candido não deixou de assinalá-lo – quer como antecipadora das tendências pós-modernas da ficção dos anos 1980 e 1990. Earl Fitz chama a atenção para estes aspectos: “Vista no contexto mais amplo da tradição ocidental, a ficção de Lispector mostra-se compatível com as tendências internacionais como o ‘novo romance’, pós-modernismo

e fenomenologia”.⁸⁸ É sobretudo a partir do ano de 1969 que, com a publicação de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, se torna muito visível um dos traços assinaláveis na literatura do chamado pós-modernismo: a prática da colagem, a partir da retoma de fragmentos publicados em outros lugares e incorporados num novo conjunto. Nos livros seguintes outros traços atribuídos à pós-modernidade e à sua “retórica pluralizante”⁸⁹ passam a avultar com particular insistência, marcando a feição da última fase da escritora, como, por exemplo, a sobrevalorização do fragmentário (que atingirá um elevado grau no livro *Água viva*, de 1973) ou o destaque concedido à hibridação genológica (em textos de difícil classificação, como se pode ver particularmente em *Onde estivestes de noite*, 1974) e ainda a “concessão” àquilo que é considerado inferior ou menos nobre (a propósito dos textos de *A via crucis do corpo*, na “Explicação” que antecede os contos, Clarice reivindica também “a hora do lixo”).

Notas

- 1 *A Manhã*, 13.10.1944.
- 2 Cf. entrevista no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 20.12.1976.
- 3 Compulsamos as notícias saídas nos seguintes jornais: *A Manhã* (Rio de Janeiro), 13.10.1944; *A Manhã*, 14.10.1944; *Correio da Noite* (Rio de Janeiro), 14.10.1944; *A Manhã*, 15.10.1944; *Jornal do Commercio* (Recife), 17.10.1944; *Diário de Pernambuco* (Recife), 18.10.1944; *Estado da Bahia* (Salvador), 18.10.1944; *Folha Carioca* (Rio de Janeiro), 18.10.1944; *O Estado de S. Paulo*, 19.10.1944; *Diário* (Belo Horizonte), 21.10.1944.
- 4 Sobre os caminhos que vão da consagração ao processo de canonização, vd. o texto de Benjamin Abdala Junior e de Samira Youssef Campedelli “Vozes da crítica”, incluído na edição crítica de *A paixão segundo G.H.* (Paris/Brasília: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du xx^e siècle/CNPq, 1988, pp. 196-206). Aí os autores reenviam para o artigo de Benedito Nunes publicado na revista *Colóquio/Letras*, n. 70: “Benedito Nunes [...] em artigo publicado em Portugal, observa que a receptividade da obra de Clarice Lispector passou por duas fases distintas. Uma primeira corresponde à sua ‘descoberta’ por críticos e escritores. Só numa segunda fase, que se inicia com a coletânea de contos *Laços de família* (1959), é que essa obra ultrapassará o reduzido círculo que inicialmente atingia. Reunindo sete contos inéditos e seis outros anteriormente publicados sob o título *Alguns contos* (1952), a coletânea mencionada despertou interesse por seus romances – *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949) – e criou expectativas em torno de sua obra subsequente.”
- 5 Cf. *A Manhã* de 13 e de 15 de outubro, e ainda a *Folha Carioca* de 18 de outubro.
- 6 Vejam-se, por exemplo, as notícias em *A Manhã*, 13 de outubro, e *Folha Carioca*, 18 de outubro. Entre os laureados, encontramos referidos nessas páginas os escritores Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Jorge Amado, Murilo Mendes, Erico Verissimo, Viana Moog e João Alphonsus Guimarães.
- 7 Cf. *A Manhã*, de 13 de outubro.
- 8 Esse sentido do alcance “popular” do voto pode ser facilmente contraditado pelos dados de que se dispõe relativamente às tiragens do livro. Note-se que só 20 anos depois é que no

Brasil se publica uma segunda edição do romance (Francisco Alves, 1963). O que não deve deixar de ser tido em conta é a possibilidade de o resultado do inquérito ter de algum modo influenciado o resultado do prêmio.

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

Francisco Assis Barbosa: “– Apareceram em 1943 alguns dos melhores momentos da nova literatura moderna: *Fogo morto*, *Terra do sem fim* e *Marco zero*, especialmente. Além disso, *Perto do coração selvagem* da sra. Clarice Lispector revelou-nos um temperamento singular, uma escritora de grande valor.”

- 10 Atente-se a este propósito no que dissera Lêdo Ivo no já citado texto publicado na *Folha do Norte* (Belém) a 26 de janeiro de 1944: “Dirão que falta a Clarice Lispector um senso de objetividade e de reportagem que para muitos constitui uma das qualidades básicas do romance. Mas não é um romance de costumes, não tem boto do Amazonas ou pé de goiaba como personagens principais.”
- 11 Cf. Cristina Ferreira Pinto: “Lispector é, claro, o elemento que faltava. Antonio Candido em um dos primeiros ensaios críticos sobre a autora, comenta a falta de ‘aprofundamento [da] expressão literária’ na prosa brasileira, falta que Clarice Lispector, segundo ele, vem suprir”. PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 81.
- 12 SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena: Vozes/Faculdades Integradas Teresa d’Ávila, 1979, p. 228.
- 13 Veja-se uma espécie de mapa das datas de publicação dos textos rastreados: 1943 – Adonias Filho (“*Perto do coração selvagem*”, *Folha do Norte*, 31.12). 1944: – Lêdo Ivo (“O país de Lalande”, *Folha do Norte*, 26.01); Guilherme Figueiredo (“O sentimento da palavra”, *O Diário de Notícias*, 23.01) Breno Accioly (“Um romance selvagem”, *O Jornal*, 30.01); Sérgio Milliet (15.01); Dinah Silveira de Queiroz (“A verdade na República das Letras”, *Jornal de Alagoas*, 27.02 – cf. referências na conversa com Edgar Proença: “Um minuto de palestra...”, *O Estado do Pará*, 20.02); Lauro Escorel (“*Perto do coração selvagem*”, *Diário da Bahia*, 9.02); Álvaro Lins (fev. 1944: “A experiência incompleta: Clarice Lispector”); Reinaldo

- Moura (“Clarice Lispector”, *Correio do Povo*, 23.03; atente-se nas cartas que Reinaldo Moura dirigiu a Clarice – peça importante para se perceber que não foi só devido a nomes como os de Sérgio Milliet e de Álvaro Lins que se impôs a presença de Clarice, tal como vem sendo divulgado em muitas das histórias literárias e em estudos que tratam da obra da autora); Dirceu Quintanilha (“Clarice Lispector [sic] e um monumento do passado”, *Dom Casmurro*, 11.03); Lúcio Cardoso (“*Perto do coração selvagem*”, *Diário Carioca*, 12.03) Eliezer Burlá (“*Perto do coração selvagem*”, *O Jornal*, 31.03); Luiz Delgado (“Uma alma diante da vida”, *Jornal do Commercio*, Recife, 22.04); Otávio de Freitas Júnior (“*Perto do coração selvagem*”, *A Manhã*, 13.05); Antonio Candido (“Língua, pensamento, literatura”, 25.07); Antonio Candido (16.07); Martins de Almeida (“*Perto do coração selvagem*”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06.08); Óscar Mendes (“Um romance diferente”, *O Diário*, Belo Horizonte, 06.08); Ary Andrade (set. 1944). Além destes, rastreamos um texto de Paulo Mendes Campos com data não encontrada.
- 14 “E quando essa análise falha, vale-se ela da intuição em relâmpagos rápidos... E aqui penetramos em pleno domínio da poesia” (Óscar Mendes, agosto de 1944); “A poesia é mais uma qualidade de sensibilidade do que um jogo lírico de palavras” (Lauro Escorel, fevereiro de 1944); “A ponta de um sentir pouco a pouco poroso à corrente lírica que inunda aquelas páginas” (Martins de Almeida, agosto de 1944).
- 15 Cf. ESCOREL, Lauro. “*Perto do coração selvagem*”. *Diário da Bahia*, Salvador, 09.02.1944; e ALMEIDA, Martins de. “*Perto do coração selvagem*”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06.08.1944.
- 16 Diz a entrevistadora: “Fomos encontrá-la comovida com o artigo que lhe dedicou Nelson Coelho no *Jornal do Brasil*”. E acrescenta as seguintes palavras de Clarice: “Emocionei-me porque senti grande sinceridade da parte dele. Gosto de ser explicada para mim mesma. Preciso saber de mim alguma coisa...” (“Clarice Lispector” – Entrevista concedida a Jurema Finamour e publicada no *Jornal de Letras*). O artigo de Nelson Coelho referido na entrevista foi publicado no *Jornal do Brasil* de 20 de agosto de 1960.
- 17 Isto mesmo tornará a repetir, quando em diversos momentos conta a experiência de San Thiago Dantas: “*A cidade sitiada* foi, inclusive, um dos meus livros mais difíceis de escrever porque exigiu uma exegese que eu não sou capaz de fazer. É um livro denso, fechado. Eu estava perseguindo uma coisa e não tinha quem dissesse o que era. San Thiago Dantas abriu o livro, leu e

- pensou: ‘Coitada da Clarice, caiu muito’. Dois meses depois, ele me contou que, ao ir dormir, quis ler alguma coisa e o pegou. Então ele me disse: ‘É o seu melhor livro’” (*Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991, p. 4).
- 18 É importante observar-se o seguinte movimento especular: a imagem da autora projetada no que é um mero reflexo, naquilo que os outros dizem quando a ela se dirigem. Tenha-se em mente o próprio diálogo ou atenção crítica que ela, obviamente, esperava dos amigos e leia-se a esta luz a carta de J.A. Motta Pessanha que acompanha a fase de ordenação de *Água viva*, que o professor lera ainda como “Objeto gritante” (carta datada de São Paulo, 5 de março de 1972): “Li seu livro, que me deixou bastante perplexo, como lhe disse pelo telefone. Difícil de julgar o ‘Objeto gritante’. Sinto-me inseguro para fazê-lo e, previno, não consegui nenhum juízo definitivo a respeito. Até certo ponto o próprio livro parece suscitar esse tipo de insegurança, já que escapa a padrões habituais que facilitem o confronto e o julgamento. Por outro lado, a insegurança maior vem, mesmo de mim – de meu escasso contato com o universo artístico. O que vou lhe dizer, pois, vale pouquíssimo, são apenas impressões bastante pessoais e sem maior lastro crítico.”
- 19 SEVERINO, Alexandrino E. “As duas versões de *Água viva*”. *Remate de Males*. Campinas, n. 9, maio de 1989.
- 20 Em entrevista ao *Correio da Manhã*, de 6 de março de 1972, presta as seguintes declarações: “Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. *O objeto gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no momento, não estou disposta a ouvir desaforos. Sabe, *Objeto gritante* é uma pessoa falando o tempo todo.”
- 21 *O Globo*, 02.07.1969.
- 22 “A volta de Clarice Lispector contista”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20-21.08.1960.
- 23 É o caso do conto que viria a receber o nome “O crime do professor de matemática”, aparecido primeiro como “O crime” no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã* de 25 de agosto de 1946, ou o conto “O jantar”, que sairia no mesmo suplemento do dia 13 de outubro desse ano.
- 24 “Itinerário da paixão”, *Cadernos Brasileiros*, v. 7, n. 29 (maio-jun. 1965).
- 25 Prossegue assim a carta: “Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente.

Verdade? Parece que, depois de recusar os artificios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artificios da arte. E despojar-se, ser você-mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial. Falar de Deus e de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser ‘escritora’. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(pré) pensa-ou-pensa-sentindo?”

- 26 A primeira edição de *A legião estrangeira* (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964), para além dos contos que configuravam a primeira parte do livro, continha uma segunda parte constituída por pequenos textos e que recebia o nome de “Fundo de gaveta”. Da segunda edição de *A legião estrangeira* (São Paulo: Ática, 1977), já não consta essa segunda parte, que virá a sair posteriormente como volume autonomizado e com o título de *Para não esquecer* (São Paulo: Ática, 1978).
- 27 Nos anos 1950, colabora, sob o pseudônimo de Teresa Quadros, no semanário *Comício* (de 15 de maio a 12 de setembro de 1952). E, nos anos 1960, irá escrever para outros dois diários cariocas. No *Correio da Manhã*, apresenta uma coluna intitulada “Correio feminino. Feira de utilidades”, sob o pseudônimo de Helen Palmer (de 21 de agosto de 1959 a 10 de fevereiro de 1961). No *Diário da Noite*, a sua colaboração reporta-se a uma seção apresentada sob o título “Só para mulheres”. Aí Clarice foi a *ghost writer* da atriz Ilka Soares que assinava a referida seção (de 19 de abril de 1960 a 29 de março de 1961). Sobre estas colaborações, vide NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector “jornalista”*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- 28 Esta expressão intercalar aparece rasurada.
- 29 Estes pequenos textos inéditos podemos lê-los num número do jornal *O Globo*, de 16 de novembro de 1994, em anexo a um artigo de Elisabeth Orsini sobre uma exposição de inéditos na Biblioteca Nacional.
- 30 Entre os muitos exemplos que poderíamos arrolar, veja-se mais um em que no texto se torna assinalável o adensamento da mancha produzida pelas rasuras: “Mas no entanto ela está feliz, de uma felicidade estranha e inexplicável: sua solidão finalmente lhe dá esta clareza que começara por fingir. Ela é feliz porque ela está perto do coração selvagem da vida” / “Mas no entanto ela se

- sente feliz, de uma felicidade estranha e inexplicável: sua solidão finalmente lhe dá a clareza que de início era um fingimento. É feliz porque está perto do coração selvagem da vida.”
- 31 SIMÕES, João Gaspar. “Clarice Lispector ‘existencialista’ ou ‘suprarrealista’?”. *A Manhã*, “Suplemento de Letras e Artes”, 01.10.1950.
- 32 Paulo Mendes Campos, em depoimento, cita entrevista de Clarice ao *Diário Carioca* no ano de 1950: “*O lustre*, seu segundo romance, foi escrito em 21 meses. ‘Foi o livro em que tive maior prazer escrevendo.’ ‘*A cidade sitiada* foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de 20 cópias. Rosa ficava escandalizada com o monte de originais; um dia me disse que achava melhor ser cozinheira, porque, se pusesse sal demais na comida, não havia mais remédio”’. *Perto de Clarice*. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim/Oficina Literária Afrânio Coutinho, 1987.
- 33 “Por falar em Álvaro Lins, soube que ele finalmente está lendo *O lustre*, com ligeiras indisposições facilmente adivinháveis. Gostei muito do artigo do Almeida Salles, não sei se você recebeu. Não mandei porque você disse que sua irmã Tânia se encarregaria disso; e pela mesma razão não mandei o meu: penso que você recebeu, não? Acho que realmente estão exagerando no silêncio em torno de seu livro, todo mundo quer sair do Brasil e os que vão mesmo sair só pensam em escrever sobre o *Sagarana*, por entusiasmo mas também por misteriosas razões ministeriais ligeiramente antipáticas: são uns sagaranas.” (carta de Fernando Sabino a Clarice Lispector, datada de 6 de maio de 1946 – Arquivo Clarice Lispector da FCRB) “Me mande notícias do seu livro, notícias detalhadas, estou ansioso por saber e quero fazer aqui minhas conjecturas quanto ao meu. O meu está parado, mas vai indo. O artigo do Álvaro Lins, já calculo o que ele terá dito. Fico revoltado, raivoso, parcialíssimo: Álvaro Lins é um cretino.” (carta de Fernando Sabino datada de Nova York, 6 de julho de 1946.)
- 34 Noutra carta enviada a Lúcio Cardoso, após a chegada à Itália, Clarice escreve: “Lúcio, essa editora Ocidente é a de Adonias Filho? Ele não querará editar meu livro *O lustre*? Porque decididamente não posso esperar dois anos para vê-lo publicado pela José Olympio. E ainda mais sei que José Olympio não querará editá-lo depois de lê-lo. Se Adonias lesse o livro e o quisesse, se Adonias me promettesse a publicação para bem, bem, bem breve, se Adonias tivesse qualquer interesse nele e, sobretudo, se a editora Ocidente é de Adonias! Enfim, responda-me sobre isso e eu mandarei uma carta para ele conforme a sua

- resposta. Está bem?” (carta datada de Nápoles, 7 de fevereiro de 1945) Existe ainda outra missiva dirigida ao amigo em que a escritora manifesta a sua tristeza por aquele não ter gostado do título *O lustre*.
- 35 Cf. entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, 5 e 6 de março de 1972. À pergunta “Você era capaz de se definir para mim?”, a escritora responde: “Talvez. Sou ignorante demais para ser uma intelectual. Não sou uma literata. Não vivo no meio dos livros, nem tampouco de flores e de aves, como me acusam às vezes... Sou uma intuitiva, quer dizer, eu sinto mais do que penso...”
- 36 BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 136.
- 37 SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. Tese de doutorado (Comunicação e semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1984, p. 15.
- 38 *Idem. Op. cit.*, 1979.
- 39 *Idem. Op. cit.*, 1984.
- 40 O capítulo “No jardim” é constituído por três blocos divididos por brancos separadores, procedimento encontrável sobretudo nos anteriores dois primeiros romances da autora.
- 41 GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995, p. 341.
- 42 LISPECTOR, Clarice. “Literatura de vanguarda no Brasil”. In: *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica. Memoria del 11.º Congreso*. Cidade do México: Univ. de Texas/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1965, p. 110.
- 43 GOTLIB, Nádía Battella. *Op. cit.*, p. 342.
- 44 *Apud ibidem*.
- 45 Sublinhados nossos.
- 46 Atente-se, para a importância desta atitude, no espaço da rasura, a partir da leitura das alterações operadas no texto datilografado da conferência. A referida “menoridade” do texto, que vai sendo apontada através de uma série de recursos de que a autora intencionalmente se serve para dizer o seu pouco à-vontade perante o assunto, é reforçada nas rasuras. Uma alteração óbvia é a que se prende com o nome atribuído a um texto para ser lido no Brasil. Já não um *paper*, como acontecia com a versão “americana”, mas um “relato”, o termo menos marcado que se reporta ao que de ostentatório poderiam trazer palavras como “conferência”: “Não pude deixar de usar essa oportunidade de escrever um [à mão: esse] breve [acrescentado à mão: e superficial] relato, somente para ter uma experiência pessoal que me faltava, além de todas as outras”. No entanto,

provavelmente o propósito de não repetir os mesmos termos vai levar a que, na rasura, se manifeste a utilização de sinônimos: “Talvez o que estarei [rasurado e substituído por estou] fazendo neste relato [substituído por palestra] é [seja] o que se chama de ‘abrir uma porta aberta’. Só que para mim era fechada”. Veja-se ainda, a este propósito, uma notícia publicada no jornal *O Diário*, de 25 de agosto de 1968, relativa a uma ida de Clarice Lispector a Belo Horizonte para aí pronunciar uma conferência no “curso de letras da Faculdade de Filosofia”. Diz-se a dada altura citando-se as palavras da escritora: “Conferência não, conversa”.

47 GOTLIB, Nádía Battella. *Op. cit.*, p. 342.

48 LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 110.

49 *Ibidem*, p. 110.

50 *Ibidem*, p. 110.

51 *Ibidem*, p. 110.

52 *Ibidem*, p. 110.

53 *Ibidem*, p. 111.

54 *Ibidem*, p. 111.

55 *Ibidem*, p. 112.

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

57 AGUIAR E SILVA, Vítor. “A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa”. *Diacrítica*, n. 10, 1995, p. 139.

- 58 LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 113.
- 59 KRAUSS, Werner. *Problemas fundamentais da teoria da literatura*. Lisboa: Caminho, 1989, p. 98.
- 60 VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Arcádia, 1979, p. 72.
- 61 LISPECTOR, Clarice. *Op. cit.*, p. 112
- 62 *Ibidem*, p. 112.
- 63 *Ibidem*, p. 113.
- 64 BRITO, Mário da Silva. “A revolução modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*, v. 5. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/Ed. UFF, 1986, p. 29.
- 65 ANDRADE, Marília de. “Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos memórias e fantasia”. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, jun. 1986, pp. 67-75.
- 66 CIXOUS, Hélène. *La Risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona/Madri/San Juan: Anthropos/Dirección General de la Mujer/Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 157-158.
- 67 PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 610-611. O agrupamento dos dois nomes não deixará de aparecer motivado também por uma ordem de valor: o grau de superioridade desses dois escritores maiores. Afrânio Coutinho, na introdução à *Enciclopédia de literatura brasileira* por ele dirigida, ao falar da maturidade da literatura no Brasil, nomeia, a propósito da ficção, um extenso rol de nomes que se projetaram “a partir da década de 1950” e salienta que não se podem esquecer “os escritores da geração anterior”; após nova listagem, termina assim: “e os dois grandes Guimarães Rosa e Clarice Lispector, todos eles são demonstrações evidentes da nova literatura que se produz no Brasil atual”. COUTINHO, Afrânio e SOUZA, José Galante de (dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, FAE, 1989, p. 69.
- 68 CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p. 199.
- 69 Veja-se, por exemplo, a difusão desse lugar-comum em duas linhas, numa enciclopédia norte-americana. Diz-se aí, num verbete da autoria de Earl Fitz: “One of Brazil’s most important writers in the post-World War II era, Lispector (along with Guimarães Rosa) revolutionized both the themes and techniques of Brazilian narrative”. FITZ, Earl. “Clarice Lispector”. In: STERN, Irwin (ed.). *Dictionary of Brazilian Literature*. Westport: Greenwood Press, 1988.
- 70 COUTINHO, Afrânio e SOUZA, José Galante de (dir.). *Op. cit.*, p. 919.
- 71 *Ibidem*, p. 919.

- 72 *Ibidem*, p. 920.
- 73 *Ibidem*, p. 920.
- 74 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990, p. 162.
- 75 PICCHIO, Luciana Stegagno. *Op. cit.*, p. 610.
- 76 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Op. cit.*, p. 162.
- 77 *Os nomes do Rosa*, Globosat, GNT, 1997.
- 78 PICCHIO, Luciana Stegagno. *Op. cit.*, p. 611.
- 79 ATHAYDE, Tristão de. “Réquiem para Clarice”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.01.1978.
- 80 *Ibidem*.
- 81 *Ibidem*.
- 82 Tanto num autor como no outro encontraremos os livros compósitos, como os de Clarice que incorporam as chispas, os clarões (ditos “epifanias”) e as coisas de nada que Guimarães Rosa, por exemplo, em paráfrase ao livro *Tutameia*, refere assim: “Nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, rica”.
- 83 “A gramática da língua foi sempre o paraíso da intolerância. E compreende-se porque a poesia deve ser vista como contravenção gramatical. O discurso poético, que preferimos chamar de *entrettexto*, o discurso da loucura, o discurso mitológico, são transgressões sintáticas.” PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Tempo Brasileiro/Edições UFC, 1981, pp. 104-105.
- 84 “Guimarães Rosa rompe as estruturas sintáticas do português; confere vigor a relacionamentos de convivência que se mostravam opacos dentro da sintaxe comum, ou seja, no recinto da *língua*. Isto acontece porque todas as coisas, a história, o mundo, a sociedade, quando são assumidas dentro do fazer literário, tornam-se *entrettexto*, revelam-se pela *linguagem*. O literário é o Midas da linguagem. Tudo o que toca ou entra no âmbito de sua elaboração se faz linguagem poética. // Não é nada diferente do que acontece com a seguinte passagem de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, quando a locução conjuntiva concessiva *apesar de* tem o seu desempenho sintático inteiramente subvertido pelo sopro revitalizador da *linguagem*: // ‘– Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de

minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi.” PORTELA, Eduardo. *Op. Cit.*, pp. 96-97.

85 CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 206.

86 *Ibidem*, pp. 209-210.

87 *Ibidem*, p. 210.

88 FITZ, Earl. *Op. cit.*

89 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 95.