

FOLHA
EXPLICA

**CLARICE
LISPECTOR**

YUDITH ROSENBAUM

CLARICE LISPECTOR



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>

Esta obra foi digitalizada pelo grupo Digital Source para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.



CONSELHO EDITORIAL

Alcino Leite Neto

Ana Luisa Astiz

Antonio Manuel Teixeira Mendes

Arthur Nastrovski

Carlos Heitor Cony

Gilson Schwartz

Marcelo Coelho

Marcelo Leite

Otavio Frias Filho

Paula Cesarino Costa

**FOLHA
EXPLICA**

CLARICE LISPECTOR
YUDITH ROSENBAUM

PUBLIFOLHA

© 2002 Publifolha — Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã
S/A © 2002 Yudith Rosenbaum

Editor

Arthur Nestrovski

Editor-assistente

Paulo Nascimento Verano

Assistência editorial

Marcelo Ferlin Assami

Capa e projeto gráfico

Silvia Ribeiro

Assistência de produção gráfica

Soraia Pauli Scarpa

Revisão

Mário Vilela

Fotos

Folha Imagem: Wilmar/FI (p.25), p. 92

Editoração eletrônica

Picture studio & fotolito

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:

VESTÍGIOS DE UMA IDENTIDADE	7
1. CLARICE E SEU TEMPO	15
2. O NÚCLEO SELVAGEM DA VIDA (ROMANCES – PARTE I)	27
3. A NASCENTE E A ESTRELA (ROMANCES – PARTE II)	47
4. CLARICE CONTISTA OU A ÍNTIMA DESORDEM	63
5. ENTRE O EU E O OUTRO (CONTOS – PARTE II)	75
6. RELANCES DE CLARICE	85
CRONOLOGIA	93
BIBLIOGRAFIA	99

*Para Marcelo,
minha estrela de todas as horas*

INTRODUÇÃO:

**VESTÍGIOS DE UMA
IDENTIDADE**

Sou uma iniciada sem seita.

Água Viva (1973)

O surgimento de Clarice Lispector (1920-77) no cenário literário brasileiro dos anos 40 representou um verdadeiro choque para críticos e leitores da época. E continua sendo até hoje uma experiência, no limite, indecifrável, seja para seu público cativo, seja para os que dela se aproximam pela primeira vez. Daí, talvez, as centenas de artigos, ensaios e teses que rondam sua obra, tentando decifrar o que, afinal, provocaria tanto fascínio para alguns e tanto mal estar e perplexidade para outros, mitificada ou rejeitada ao longo de mais de 30 anos de produção literária — passando por romances, contos, crônicas e livros infantis —, a mulher e escritora Clarice Lispector resiste a todas as tentativas de enquadramentos, classificações ou definições. O que

9

ela pensava da vida talvez pudesse estender-se a sua própria pessoa: "O mundo me parece uma coisa vasta demais e sem síntese possível".¹

Em vários depoimentos, entrevistas e cartas, ela insistia em preservar-se, mas Ilustrava as expectativas de que fosse uma personalidade misteriosa ou exótica: "Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos. O resto é mito".²

A amiga e confidente Olga Borelli, que partilhou do cotidiano de Clarice Lispector nos últimos anos de vida da autora, confirma: "Ela era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos".³ Com a máquina de escrever no colo, produzia seus livros com os filhos ao redor, atendendo ao telefone, chamando a empregada e recebendo os amigos.

¹ Olga Borelli, *Clarice Lispector: Esboço Para um Possível Retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1952; p. 112

² *Ibidem*, p. 435

³ *Ibidem*. p. 14.

Mesmo tendo evitado expor sua intimidade ao público, Clarice Lispector fez de seus textos um vasto itinerário de uma identidade inquieta e turbulenta, inadaptável às expectativas sociais, obsessiva na captura de si mesma e do outro, desmascarando, sob o verniz do cotidiano, um mundo de desejos e fantasias inconfessáveis. É possível conhecê-la através de inúmeros vestígios, indícios e revelações, dispersos sob as falas de tantas personagens, narradores implícitos ou interpostos, ou ainda nos vários fragmentos — espécies de epigrama e aforismo — que aparecem infiltrados num corpo textual incomum. A literatura de uma das mais importantes escritoras brasileiras está, portanto, muito além da simplicidade doméstica que seu cotidiano faz crer.

10

Se é verdade que sua vida não primou por aventuras espetaculares, seus textos fizeram dessa contingência a maior marca. Diz a autora: "Meus livros, infelizmente para mim, não são superlotados de fatos e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos".⁴ Serão também as ressonâncias de seus escritos que nos levarão a um possível perfil da própria escritora e, sobretudo, às complexas relações entre realidade e linguagem presentes em sua obra, inéditas na época em que a autora surgiu.

DESEJO DE PERTENCER

Clarice Lispector nasceu em Tchechelnik, uma aldeia da Ucrânia, quando a família emigrava da Rússia para a América, fugindo da perseguição aos judeus após a Revolução Bolchevique de 1917. Os pais hesitaram entre os EUA e o Brasil e acabaram aportando em Maceió, capital de Alagoas, em 1921. Clarice Lispector tinha então dois meses de idade, sendo a menor de três irmãs. Em 1924, a família muda-se para Recife, onde reside por nove anos. E nesse período, recém-alfabetizada, que Clarice Lispector descobre a literatura: "quando eu aprendi a ler e escrever, eu devorava os livros! [...] Eu pensava que livro é como árvore, como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor. Aí disse: 'Eu também quero'".⁵

A pequena escritora, então com sete anos, começa a mandar contos para a seção infantil do *Diário*

⁴ Ibidem, p. 70.

⁵ Nadia Battela Gotlib, Clarice: Uma Vida Que se Conta. São Paulo: Ática, 1995: p. 87.

de Pernambuco, que nunca os publicará. "As outras crianças eram publicadas e eu não", relembra Clarice. "Logo compreendi por quê: elas contavam histórias, uma anedota, acontecimentos. Ao passo que eu relatava sensações... coisas vagas." ⁶

Esse mesmo episódio, o primeiro de uma série de desencontros entre o universo ficcional da autora e o mundo das convenções literárias, será matéria da crônica "Era uma Vez", que foi publicada em 1964 no volume *A Legião Estrangeira* ⁷ (e que reaparecerá no *Jornal do Brasil*, em 1972, com o título "Ainda Impossível"). Nessa crônica, a autora, já adulta, pensa "estar pronta para o verdadeiro 'era uma vez'" e tenta apenas relatar um acontecimento: "No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: 'Era uma vez um pássaro, meu Deus'".

É desse assombro constante do ato de narrar diante da realidade, sempre impossível e inatingível pela palavra, que a obra clariciana irá tratar, convulsiva e reiteradamente. Ao leitor, restará deixar-se conduzir por uma escritura errante, que alude ao inexprimível, à zona obscura do que a palavra não pode expressar, como se lê nesta passagem do romance *Água Viva*: "Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão". ⁸

Não só sua escrita se faz pelo avesso — sendo a escuta do que se cala ou a visão do que se oculta —, mas a própria versão que a autora traz de seu nascimento revela uma "falha" de origem, um desvio fundante que a

12

acompanhará vida afora e que ela chama de uma "espécie de solidão de não pertencer". A palavra é de Clarice, numa de suas crônicas: "fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se

⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁷ *A legião estrangeira (Fundo de Gaveta — Parte II)*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1961. p. 140.

⁸ *Água Viva* 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; p. 14.

contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdô".⁹

A mãe de Clarice, Marieta, sofria de uma paralisia progressiva que a tornou inválida, até morrer, em 1930. O pai, Pedro, era mascate e teve uma vida marcada pela pobreza. Uma das frases iniciais da mesma crônica — "Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer" — torna-se um veio importante na compreensão da vida e da obra de Clarice Lispector. Imigrante russa, nunca se sentiu russa, e nem sequer falava a língua iídiche dos pais. Os "erres" de sua língua presa confundiam os ouvintes, que pensavam tratar-se de uma francesa. O judaísmo, por sua vez, era vivido de forma crítica, como declarou a um jornalista um ano antes de morrer: "Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito por Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa para os judeus?"¹⁰ Sentia-se, sobretudo, brasileira, tendo o português como língua materna. Mas a identidade de si mesma perma-

13

necia-lhe obscura, fugidia, e sua escrita parece ter sido sempre uma tentativa de encontrar-se. E perder-se novamente.

Nascida européia, criada nordestina, residente carioca a partir dos 13 anos e, na condição de esposa de diplomata, habitante de vários países (Itália, Suíça, Inglaterra e EUA, entre outros), Clarice Lispector não passaria incólume por tal nomadismo. "Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes", diria em carta de Berna para a irmã Tânia, em 1946.

Sua diáspora pessoal — exterior e interior — inspirou as falas mais diversas de alguns amigos próximos. Para o escritor Antônio Callado, "Clarice era uma estrangeira na terra". Para o cronista Otto Lara Resende, "era o seu tanto adivinha". Já o amigo e psiquiatra Hélio Pellegrino a via como "vidente e visionária", uma "personalidade lisérgica". O jornalista Paulo Francis, por fim, acabou sendo o mais contundente: "Clarice era uma

⁹ *A Descoberta do Mundo* 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992: p. 111.

¹⁰ Apud. Nelson Vieira, "A expressão Judaica na Obra de Clarice Lispector". Em: Vilma Arêas e Berta Waldman (orgs.). *Remate de Males*, 9. Campinas:: Unicamp, 1989; p. 207.

mulher insolúvel".¹¹

Seja como for, o diálogo possível com a obra dessa escritora terá de fazer-se aos poucos, de forma tateante e fragmentária, de um modo mais alusivo do que afirmativo — como são, na verdade, os seus escritos. Aliás, mesmo querendo desmistificar-se, Clarice estava convicta de que só poderia ser entendida telepaticamente... Para ser fiel a uma escrita que busca não esmagar com palavras as entrelinhas,¹² é preciso ler distraidamente, desarmar-se para reconhecer o que

14

ela denomina "o invisível núcleo da realidade" e experimentar o "assustador contato com a tessitura de viver". Mas a referência maior do presente estudo é explicitado pela própria autora: "Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa".¹³

Como se vê, este pequeno livro introdutório deverá partir de uma desistência — desistir de "explicar" Clarice. O que se pretende, então, é rastrear algumas linhas de força que marcam sua obra, pouco esquematizável num percurso progressivo ou evolutivo historicamente. Donde a opção por um tratamento mais temático-estilístico, dentro dos vários gêneros cultivados pela autora. Mesmo essa divisão dos capítulos — sendo dois sobre os romances e dois sobre os contos, precedidos pelo capítulo inicial "Clarice e Seu Tempo", atravessados por alguns trechos de suas crônicas e finalizados por "Relances de Clarice" — atende apenas à necessidade didática de apresentá-la ao leitor já que suas preocupações fundamentais, entremeadas a seu estilo inconfundível, não se diferenciam por gêneros nem por épocas. São sempre a mesma personalidade literária e os mesmos motivos recorrentes que estão em jogo, compondo uma espécie de "samba de uma nota só", que ressurgue sob disfarces, dissimulações, fingimentos e outras estratégias a serem vistas. Nosso caminho terá a figura da espiral, que convida a visitar aspectos já abordados para reinscrevê-los numa nova e, ao mesmo tempo, familiar configuração.

¹¹ Todos os depoimentos citados estão em Gotlib. op. cit., p. 52-3

¹² "Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas." Em: A Legião Estrangeira, op. cit., p. 137.

¹³ Ibidem, p. 221.

1

CLARICE E SEU TEMPO

*A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo
como vou buscá-la — e como não acho.
Mas é do buscar e não achar que
nasce o que não conhecia, e que instantaneamente reconheço.*
A Paixão Segundo G.H. (1964)

Quando Clarice Lispector iniciou o curso de direito, em 1939, pensava em reformar penitenciárias. Ela mesma conta que, por ter sido muito reivindicadora de direitos quando criança, todos diziam que seria advogada, mas acabou escolhendo estudar direito por Falta, diz ela, de qualquer outra orientação profissional. Nunca exerceu o ofício, nem mesmo para defender seus próprios direitos autorais. Em 1943, formada e já casada com o colega de turma e futuro embaixador Maury Gurgel Valente, Clarice exercia, desde 1940, a atividade de jornalista — que permeou sua vida até os últimos anos — em simultaneidade com a de escritora.¹⁴

No mesmo ano de 1940, Clarice Lispector tem seu primeiro conto publicado, no jornal carioca *Pan*, com o título "Triunfo";¹⁵ o drama conjugal já está em pauta e será o eixo nuclear de boa parte de sua obra futura. A narrativa se faz toda em torno das impressões de Luisa, que acorda no dia seguinte à partida do marido, Jorge, e depara com o silêncio da separação: "De repente seus olhos crescem. Luisa acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo o corpo. Olha com os olhos, com a cabeça, com todos os nervos, a outra cama do aposento. Está vazia". Lentamente, as cenas conjugais, bem como a briga da noite anterior, vão se configurando para a protagonista — e para o leitor: "imagens, as mais loucas, chegavam-lhe à mente apenas esboçadas e já fugidias". Desde então, é visível um traço perene de sua obra — a cumplicidade entre

¹⁴ Clarice Lispector foi uma das primeiras repórteres brasileira. Era a única mulher redatora na agenda Nacional. Depois trabalhou como repórter no jornal *A Noite*, ao lado de personalidades, como por exemplo, os escritores Lúcio Cardoso (que será um dos seus amigos mais íntimos) e Antonio Callado. Escrevia ainda para o *Correio da Manhã*, o *Diário da Noite*, a revista *Senhor* e a revista *Manchete*, entre outros periódicos.

¹⁵ Jornal *Pan*. Rio de Janeiro. 25/5/1940.

narrador e personagem, ambos de tal modo identificados que a fronteira entre as falas de um e outro se apaga: "E aquela sensação já experimentada das outras vezes em que brigavam: se ele for embora, eu morro, eu morro".

Após caracterizar o homem como "intelectual fino e superior" e a mulher como alguém que sofre a ausência e se crê incapaz, Clarice inverte o jogo (como fará tantas outras vezes) e termina o texto com a frase triunfante de Luisa, dita pela voz do narrador: "Ele voltaria, porque ela era a mais forte". Para além do senso comum, as noções de feminino e masculino, bem como as de força e fragilidade, já estão postas em questão no texto inaugural da autora.

Aos 20 anos, ainda em 1940, a jovem escritora aprofunda a ênfase no mundo interno das personagens e focaliza, no conto "A Fuga", publicado postumamente no volume *A Bela e a fera* (1979), os breves momentos

18

de uma esposa que resolve separar-se após 12 anos de um casamento sufocante. Em sua fugaz caminhada de libertação pela cidade, a mulher percebe como esteve aprisionada: "Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora". E sintetiza o que será um *leitmotiv* da autora: "Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso".¹⁶

Outra frase do conto exemplifica a sensibilidade da autora para captar densas transformações psíquicas e sociais a partir de sutilezas da linguagem, como se vê nesta passagem, em que a protagonista se põe a imaginar o que diria a um transeunte: "Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher". A simples retirada de um adjetivo tem o alcance de um ritual de passagem.

PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Também ritualística será a entrada impactante nas letras brasileiras do primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, significando uma enorme renovação na prosa que se fazia no país desde os anos 30. Fará o romance regionalista de então, o que importava era a realidade social retratada em tom de denúncia da injustiça e do preconceito, marcada pelo neonaturalismo do entreguerras (1918-39) e

¹⁶ *A Bela e a Fera*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. P. 78

fortemente influenciado pelo romance social americano de Upton Sinclair, John Steinbeck e John dos Passos, do jovem Ernest Hemingway e de William Faulkner. O chamado romance social brasileiro, inaugurado com

A Bagaceira (1928), de José Américo de Almeida, será cultivado em tons diferentes por José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, entre outros. Os temas da miséria, da fome nordestina e das relações de poder e dominação entre os homens serão enfocados num registro coloquial, mais natural e mais próximo dos agentes e do meio cultural em questão. No entanto, a potência da linguagem, presente em diferentes níveis nesses autores, estará, de modo geral, ainda subordinada ao tema, fazendo a palavra comprometer-se mais com a realidade empírica que quer denunciar do que com o mundo da invenção linguística. A supremacia da experimentação estética será uma marca da década seguinte.

É nesse cenário que a obra de estréia de Clarice Lispector desestabiliza as referências romanescas instituídas, tais como o descritivismo de cenários e tipos humanos e o viés determinista e fatalista ainda impregnante. Antonio Candido sintetiza o "desvio criador" representado pela escrita clariciana, que vai aos poucos saindo da marginalidade para tornar-se ponto de referência: "A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra".¹⁷ E afirma: "Por isso o seu pri-

meiro livro foi um choque, cuja influência caminhou lentamente, à medida que a própria literatura brasileira se desprendia das suas matrizes mais contingentes, como o regionalismo, a obsessão imediata dos 'problemas' sociais e pessoais, para entrar numa fase de consciência estética generalizada".¹⁸

¹⁷ Antonio Candido, "No Começo Era de Fato o Verbo". Em: Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*. Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: Allca XX (Col. Archivos), 1996; p. XVII. Embora Clarice Lispector contasse na época 24 anos, provavelmente Antonio Cândido considera a data de nascimento 10 de dezembro de 1925 (e não 1920), o que a faz mais jovem do que de fato era. Há muitas versões de sua certidão de nascimento, talvez devido ao processo de imigração ou mesmo a perdas de documentação. Nas últimas décadas de vida a própria escritora adotou diferentes datas, e a crítica fixou por muito tempo o ano de 1925. Atualmente, contudo, sabe-se que a data correta é 10 de dezembro de 1920.

¹⁸ Idem, *Ibidem* p. XIX

Essa "consciência estética", que cria uma nova realidade com base na soberania da palavra, terá, na mesma época, outro ilustre representante: o escritor mineiro João Guimarães Rosa, que lança *Sagarana* em 1946. Ambos, Lispector e Rosa, serão o marco de uma enorme ruptura com a forma de representar a realidade utilizada até então. O universo semântico de seus textos extrapola os limites dicionarizados e aposta na construção de seus próprios referentes. É assim que se pode entender o novo campo vocabular de Clarice, quando escreve: "O que é uma janela senão o ar emoldurado por esquadrias?" Ou ainda: "Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu". As definições são viradas pelo avesso para revelar *por dentro* a realidade dos seres, gerando ainda novas faces do real a partir de experimentos com a linguagem.

Para os dois autores, vale a máxima de que os escritores criam não apenas suas personagens, mas também seus leitores. As obras de ambos foram recebidas inicialmente com a resistência de quem se habituou a uma forma romanesca acabada e linear. No caso de Clarice, o primeiro romance recebeu de Álvaro Lins uma dura crítica, publicada em fevereiro de 1944, que teria abalado muito a jovem estreante. No artigo, intitulado "A Experiência Incompleta: Clarice Lispector", Lins não deixa de reconhecer a originalidade e os

méritos da escritora, como "a capacidade de analisar as paixões e sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia: audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo de palavras".¹⁹ Mas considera o romance incompleto e inacabado, sem "unidade íntima", já que se sustenta mais por "situações isoladas do que pelo conjunto". Critica, ainda, o que chama de "verbalismo" e acusa tanto a falta da "criação de um ambiente mais definido e estruturado quanto a existência de personagens como seres vivos".

Quanto a esses aspectos, vê-se que as reivindicações do crítico referem-se a procedimentos ainda realistas, incongruentes com a experiência de uma escrita que se pretende justamente fragmentária e descontínua.

¹⁹ Álvaro Lins. *Os Mortos de Sobrecasaca: Ensaios e Estudos* (1940-1960). Rio de janeiro. Civilização Brasileira, 1963; p. 191.

O pressuposto do crítico é que a obra se insere na chamada "literatura feminina", marcada pela exagerada projeção lírica e narcísica da autora, o que, segundo Lins, é próprio do caráter das mulheres, pouco contidas para aterem-se aos "limites da impessoalidade realista ou naturalista". Ainda assim, a mistura de lirismo e realismo situaria o romance, para Lins, na categoria do "realismo mágico", o que faria da obra a primeira experiência no Brasil "do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virgínia Woolf".

Já a recepção de Sérgio Milliet foi mais entusiasmada: "Raramente tem o crítico a alegria da descoberta [...]. Pois desta feita fiz uma que me enche de

22

satisfação". E prossegue: "Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam 'cheias de qualidades', que a gente pode elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria".²⁰ Fascinado com o diálogo interior da personagem principal, Joana, Milliet percebe nela o que é próprio do universo da autora: "Porque para essa heroína de olhos fixos nos menores, nos mais tênues movimentos da vida, não há uma realidade, mas várias; e todo o seu drama nasce mesmo da contradição, do antagonismo de seu mundo próprio, cheio de significados específicos, com os mundos alheios, ou mais vulgares ou impenetráveis".²¹ Ao final do artigo, depois de aproximar a autora de escritores como André Gide e Charles Morgan, o crítico conclui que *Perto do Coração Selvagem* "surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo".

UM ESTILO ÚNICO

Lírico, mágico, feminino, introspectivo... As classificações continuarão a suceder-se, tentando abarcar um estilo rebelde a todos. No entanto, algumas afirmações menos arriscadas são possíveis. Trata-se de uma literatura não mais estritamente realista, mas simbólica — ainda que o apego ao mundo exterior à obra não tenha desaparecido de todo, oscilando em tensão com um antirealismo, como veremos mais adiante. É ver-

²⁰ Sérgio Milhet. *Diário Crítico II* (1944) 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp. 1982; p.27.

²¹ *Ibidem*, p. 28-9.

dade que a tradição literária brasileira conheceu, com os modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, nos anos 20, semelhante compromisso com a linguagem — em detrimento, por exemplo, do documentarismo naturalista. Os paulistas, porém, como todo o movimento da Semana de Arte Moderna, buscavam demolir as velhas estruturas acadêmicas que enrijeciam o vôo liberto da linguagem, sobretudo na poesia, como atestavam os modelos parnasianos. Eram "homens de guerra",²² com um programa consciente e engajado. Já nossa autora não respondia a nenhum manifesto, a nenhuma determinação programática. Sentia-se isolada nas letras brasileiras e não pertencia a nenhum grupo organizado. De fato, seu estilo encontrava apenas em si mesmo a motivação e a própria legitimidade.

Clarice Lispector não poderia também ser alinhada com a vertente, então em voga, do romance psicológico, inspirado pelos franceses Julien Green, George Bernanos, François Mauriac e Jacques Maritain e cultuado entre nós por toda uma geração de escritores e pensadores católicos ou espiritualistas, como Otávio de Faria, Tristão de Athayde, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Distantes do engajamento social, penetram na subjetividade e universalizam o que antes era regional e agnóstico. As noções de pecado, culpa, espírito, carne, sobrenatural e religiosidade, bem como todo o universo fantasmagórico e mórbido que ali se expressava, não correspondiam, entretanto, ao mundo clariciano. Ainda que Clarice também explore a intimidade, priorize a experiência interior e toque a esfera da metafísica, o mistério que emana de seus textos

24

advém de uma sondagem milimétrica da alma e não de alguma transcendência mística religiosa. Além disso — e de modo ainda mais importante —, seus recursos expressivos são muito mais radicais.

Como diz Berta Waldman a respeito de *Perto do Coração Selvagem*, "a descrição minuciosa de múltiplas experiências psíquicas não implica nunca a análise de caracteres ou fixação de tipos à maneira do realismo psicológico do século 19".²³ O que ocorre, segundo Waldman, é a ruptura da linearidade de todas as instâncias narrativas — enredo, espaço, tempo, personagens, ponto de vista —, categorias ainda preservadas no romance

²² Antonio Candido, op. cit., p. XVII.

²³ Berta Waldman. *A Paixão Segundo G. H.* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta 1992; p. 34.

intimista. Optando pela consciência individual como centro de apreensão do real, sua escrita resultará fragmentária e ambivalente já que o sujeito da consciência será questionado em sua capacidade de abarcar a totalidade da experiência. A crise da subjetividade, denunciada pela arte moderna no começo do século 20, dominará a cena literária clariciana, e essa nova condição do homem no mundo acarretará profundas inovações formais. O resultado será uma atmosfera insólita e volátil, marcada pelo fluxo mental e pelas associações livres das personagens, misturadas de forma ambígua às falas do narrador, traços conhecidos da ficção moderna.

Se Clarice Lispector não reformou penitenciárias, como imaginava quando estudante, certamente continuou muito "reivindicadora de seus direitos", pelo menos em sua fidelidade para criar sem concessões, transgredindo vários parâmetros e modelos estabelecidos em seu tempo. De que modo e a que preço é o que veremos a seguir.

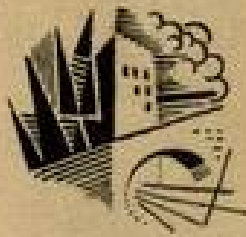


Clarice Lispector (1961)

CLARICE LISPECTOR

A CIDADE SITIADA

Romance



EDITORA A NOITE

Primeira edição de A Cidade Sitiada (Rio de Janeiro: A Noite, 1949)

2

O NÚCLEO SELVAGEM DA VIDA (ROMANCES – PARTE I)

*Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa
que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza,
aos poucos sobe à tona — até vir como um parto
a primeira palavra que a exprima.
"Escrever ao Sabor da Pena",
em A Descoberta do Mundo (1984)*

Clarice Lispector escreveu nove romances, tendo sido o último, *Um Sopro de Vida*, publicado postumamente, em 1978. Desse conjunto, foram selecionados quatro para comentar aqui, dados os limites desta apresentação. Neste capítulo, o foco recairá sobre o primeiro, *Perto do Coração Selvagem*, já introduzido no capítulo anterior, e o quinto, *A Paixão Segundo G.H.*, de 1964. Fará o próximo, estão reservados *Água Viva*, de 1973, e o último livro publicado em vida, *A Hora da Estrela*, de 1977.

Clarice tinha o hábito de guardar folhas soltas — guardanapos, tíquetes, papéis de chiclete etc. — com idéias surgidas ao longo das mais variadas situações cotidianas. Será a ordenação dessas notas que irá compor o romance de estréia, que marca também seu método desde então definitivo: jamais reescrevia nem revisava suas anotações fragmentárias e dispersas. "Eu acrescento ou corto, mas não

29

reescrevo."²⁴ Esse modo muitas vezes "caótico" de criação era frequentemente acompanhado de uma angústia intensa, ao lado de sofridos períodos de absoluta inatividade. Serão justamente esses vazios, nos quais a torrente criativa parece secar definitivamente, que Clarice buscará registrar como parte inerente do texto, seja nas pausas, seja nos silêncios, seja mesmo no branco da escritura. As lacunas do discurso acabam também sendo expressivas, pois constituem respiros da palavra em que pulsa a inquietação silenciada.

E o que lemos já no terceiro parágrafo de *Perto do Coração Selvagem*, cujas imagens parecem transitar do silêncio ao movimento,

²⁴ Cf. Gotlib. op. cit..p. 172.

revelando as percepções da protagonista, Joana, aqui ainda criança: "Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o *tin-dlen* do relógio que enfeitava tudo. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados".²⁵

Embora a narração seja em terceira pessoa, o mundo interno da personagem é trazido para o leitor como se fosse revelado pela própria protagonista, pois o narrador não se distancia do que mostra; ele acompanha em detalhes as menores oscilações do olhar infantil

30

de Joana. Pausas e movimentos são descritos microscopicamente, agigantados por uma mirada que quer surpreender o instante em que as coisas se apresentam para um sujeito. É o ponto de partida do romance e a perspectiva utópica de chegada de toda uma obra.²⁶

Esse primeiro livro, ganhador do prêmio da Fundação Graça Aranha, abre-se com uma epígrafe retirada de uma obra de James Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916); a frase é sugerida pelo amigo Lúcio Cardoso, e Clarice a usa também para o título, ressaltando que, de Joyce, só leu esta única sentença: "Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida".²⁷ Aí estão algumas linhas mestras da narrativa clariciana: abandono, solidão, felicidade na oposição à vida domesticada. Esse antagonismo com o mundo — via de acesso ao núcleo selvagem da vida — será a marca de Joana, a personagem que tece a trama,

²⁵ *Perto do Coração Selvagem*. 6. ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1977.

²⁶ Ao tratar do quarto romance da autora. *A Maçã no Escuro*, Gilda de Mello e Souza não só consagra Clarice Lispector como "romancista do instante", mas também comenta esse olhar narrativo feminino sensível ao detalhe e à minúcia, uma vez que a posição social da mulher a teria limitado ao "espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca". E define o que seria o olhar míope, próprio dessa escrita: "A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e, no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos" ("*O Vertiginoso Relance*", em: *O Baile das Quatro Artes: Exercícios de Leitura*; São Paulo: Duas Cidades, 1980; p.79).

²⁷ James Joyce. *Retrato do Artista Quando Jovem*. trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

A estruturação dos capítulos não atende a nenhuma ordem cronológica, saltando da infância para a vida adulta e desta novamente para a meninice e adolescência, já que o tempo que importa é o da memória e o da introspecção. Como apontou Roberto Schwarz em artigo publicado em 1959, nesse romance "o tempo inexistiu como possibilidade de evolução".²⁹ O fio tênue da fábula cria poucos e rarefeitos núcleos de ação: a infância de Joana, a perda do pai, as relações com o professor, o casamento, o amante, a separação entre Joana e o marido, Otávio, a viagem final. A trama é feita de erupções e rupturas, cujo único centro é a busca de um mistério intocável: o ser, a existência, a própria identidade: "Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me, mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma [...]. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. — Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia".³⁰

A pergunta final dessa citação, como veremos, acompanhará a escritura da autora até seus últimos dias. É como diz Joana mais adiante: "O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?" O hiato entre o vivido e o seu saber torna-se uma verdadeira

32

obsessão da escritora ao longo de toda a sua obra; para anular a distância entre o pensar e o agir, a palavra e a vida, o ser e a linguagem, é preciso tocar o poético como modo de capturar a "coisa" em si mesma. A prosa poética em Clarice, com suas analogias, alusões, sugestões, metáforas e

²⁸ Antonio Candido, em dois artigos publicados em 1944 na *Folha da Manhã* e depois reunidos no volume *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1977) considera o romance uma "variação sobre o suplício de Tântalo. Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge" (p. 127). O crítico também arrisca uma definição para a obra: "Aos livros que procuram esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico, talvez seja melhor chamar de romances de aproximação" (p. 128).

²⁹ Roberto Schwarz, "Perto do Coração Selvagem". Em: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981: p. 54.

³⁰ *Perto do Coração Selvagem*. op. cit., p. 63.

metonímias, é, portanto, o recurso máximo de quem quer superar as mediações impostas pela língua na captura da verdade do mundo, sabendo, porém, que o real só adquire sentido para o homem na linguagem, e sempre de forma oblíqua e deslocada. O esforço da autora está em subverter os sentidos já gastos pelo uso corrente da língua e resgatar o código linguístico em sua fonte primeira: "as palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte".

A personagem Joana vive na encruzilhada entre o imperativo de um *logos* vigilante, que está excessivamente presente em suas percepções e sensações, e a tentativa de evitar a invasão do entendimento, que impede a entrega ao livre ser. Se por um lado essa inflação egóica potencializa o discurso, por outro é obstáculo para a vida: "A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente. Verdade ou mentira?" O romance parece apontar para uma nova concepção de sujeito, não mais identificado com uma racionalidade que se acredita soberana, mas sim descentrado da consciência e aberto ao mundo imprevisível e ilimitado do inconsciente. "Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome."

O mundo que decorre desse esvaziamento da razão cartesiana é atravessado por forças nem sempre apaziguáveis. A subjetividade que ascende ao primeiro plano é inquieta e transgressora e só encontra sua natureza na destrutividade: "A certeza de que dou para o mal, pensava Joana". Ou ainda: "Nem o prazer me

daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade".

De fato, o leitor acompanha o emergir de uma personalidade movida por fantasias (mais do que ações) de sadismo e de violência como forças vitais inalienáveis. Desde criança, Joana é sensível ao que há de selvagem nas relações animais e humanas, e o prazer de tal visão já se deixa espreitar pela narrativa: "Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra grande, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer". O contraste entre ingenuidade e violência, bem como a sobreposição da morte à ignorância dos seres frente a ela, imprime uma tensão ao parágrafo. A vida animal, em toda a sua instintividade e "autodesconhecimento", será um dos temas preferidos da autora, e a ele voltaremos nos demais capítulos.

O MAL, O REAL

Essas mesmas pulsões fanáticas ³¹ irão ressurgir ao longo da obra de Clarice Lispector de formas sempre transformadas. Vale a pena citar um pequeno trecho

34

da crônica "Nossa Truculência", de 1969, que aborda justamente o ato de comer galinha ao molho pardo: "Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. [...] Deveríamos não comê-la e a seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. E respeitar a violência que temos. E, quem sabe não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. [...] A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. E preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também".³² A questão do mal não será secundária na literatura clariciana. A emergência de uma negatividade visceral e iniludível, necessariamente recalcada para dar lugar às convivências e conveniências sociais, será um dos motores de sua narrativa e também uma das responsáveis pelo incomodo e pelo mal-estar que os textos de Clarice provocam em tantos leitores. As perversões humanas são escancaradas e explicitadas sem nenhum antídoto ou anestésico: "Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal — mastigar vermelho, engolir fogo adocicado".³³ As expressões bizarras fazem parte de uma espécie de "linguagem do mal", que se mostra na desconstrução da sintaxe tradicional e na transgressão dos modos convencionais de representação — deslocam-se as pontuações, frases interrompem-se inconclusas, verbos se suspendem no infinitivo e no gerúndio, presentificando ao máximo os momentos para que o leitor se detenha na intensidade do vivido.

35

A autora parece interessada em despojar-nos de possíveis defesas

³¹ Segundo a psicanálise, os seres humanos são movidos por um par opositivo de pulsões: as de Tântaros, ou pulsões de morte, que atuam de modo a desfazer vínculos, destruir ligações e estabelecer cortes: e as de Eros, que são pulsões de vida, responsáveis pelo movimento amoroso de fusão, união e vinculação entre os seres

³² *A Descoberta do Mundo*, op. cit., p. 269

³³ *Perto do Coração selvagem*, op. cit., p. 14.

que nos afastem do contato com o real em sua vitalidade, prazeroso ou não. Porque também o prazer pode ser truculento, vivo demais para ser suportado. Para ler Clarice em todo o seu alcance, é preciso aceitar a violência desse confronto, capaz de desvelar realidades insuspeitadas.

A MULHER

Outro aspecto que advém dessa face rebelde da personagem refere-se à problemática feminina, que a partir dos anos 80 ganhou projeção nos estudos sobre a mulher na literatura. Ao lado de escritoras como Virgínia Woolf e Katherine Mansfield, Clarice Lispector desmontou os alicerces das narrativas centradas na visão patriarcal do feminino. Explicando melhor: nos textos que assumem a óptica masculina (não importando o sexo do autor), a mulher é o "outro imanente" do homem,³⁴ o outro buscado pelo herói empreendedor (que é sempre o homem); fica reservado a ela o lugar de objeto silencioso, bem como papéis subalternos, dóceis, românticos e passivos.

Em *Perto do Coração Selvagem*, a identidade feminina luta para apropriar-se de si mesma, longe do espelho masculino. Rompem-se as definições preconcebidas sobre as adequações de gênero, e o que prevalece é a desmontagem de estereótipos e máscaras de ambos os sexos. A ambição de Joana é tornar-se mais ampla do

36

que os enquadramentos que a limitam; ela recusa a fôrma dada pelo social e empreende uma viagem final rumo a um destino desconhecido, controntando-se com um vazio criativo, que é o de todos nós. E o que lemos no início do último capítulo: "Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada".

Por fim, caberia ressaltar que não só as personalidades da autora e da protagonista recusam as molduras paralisantes. A escritura também o faz a partir de um obscurecimento do fio narrativo, de uma perda dos referenciais romanescos familiares e de um desmascaramento da dita "naturalidade" dos papéis sexuais e sociais, que na verdade são construídos histórica e culturalmente. Mesmo que esse romance pareça desconectado

³⁴ Segundo Simone de Beauvoir. O *Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet São Paulo Difel, 1970.

das preocupações "realistas" diretas, ele problematiza a realidade por vias oblíquas e desviadas, que serão desde já, e até o final do percurso da autora, seu modo peculiar de fazer ficção.³⁵

O SUJEITO NEGADO

Entre o primeiro romance e o quinto, *A Paixão Segundo G.H.*, passaram-se 20 anos, e os livros intermediários (*O Lustre*, *A Cidade Sitiada* e *A Maçã no Escuro*, além dos

37

contos e livros infantis) continuaram desafiando a crítica. Os dois primeiros ainda focalizam a mulher no embate antagonístico com seu meio. Em *O Lustre*, concluído em Nápoles em 1946, Virgínia, a protagonista, vive uma estranha relação com o irmão, Daniel, cheia de mistério e indícios de incesto. Sua vida está marcada pelo signo da água — "Ela seria fluida durante toda a vida" — e por um trânsito entre o mundo decadente do casarão da Granja Quieta, de onde restaram ícones de um passado morto (como o lustre do título), e a cidade grande. Reeditando o estigma da mulher sem espaço próprio, Virgínia passará pelas relações sem vincular-se a nada, morrendo atropelada no final.

Para escrever *A Cidade Sitiada*, publicado em 1949, Clarice Lispector debateu-se durante três anos e — numa das poucas exceções a seu método — fez mais de 20 cópias, tendo sido esse o livro que mais lhe deu trabalho. Em meio ao "silêncio aterrador das ruas de Berna", cidade suíça em que morou de 1946 a 1949, a autora parece sentir-se igualmente sitiada, como a protagonista Lucrécia no subúrbio de São Geraldo. Tudo ali parece reduzir-se a meras imagens e representações, cópias de um real perdido. Onde a importância, nesse romance, do plano pictórico e espacial, em que o olhar pousa na superfície das coisas e se coloca como modo essencial de apreensão do mundo.³⁶

De 1953 a 1956, Clarice se dedica ao livro *A Maçã no Escuro* (que teve como primeiro título *A Veia no Pulso*), concluído em Washington, mas

³⁵ Diz Berta Waldman a respeito dessa obra: "Por mais que o romance se desligue voluntariamente da história, ele interioriza as carências, as projeções utópicas e os dilemas sociedade em que se inscreve, e quando a carga conflitiva dos dilemas aumenta, o romance passa a expor a consciência dilacerada e a falta de inteireza da existência, dilacerando-se também na sua estrutura" (*A Paixão Segundo G.H.* op. cit., p. 44).

³⁶ Ver a esse respeito Regina Pontieri, *Uma poética do Olhar*. São Paulo: Atche 1999.

publicado apenas cinco anos depois, em 1961. A autora diz ter copiado o texto 11 vezes para "saber o que estava querendo dizer" e o considerou seu livro mais bem estruturado. Narra-se nele a história de Martim, primeiro protagonista

masculino, que foge após pensar ter matado a esposa (ela sobrevive sem que ele saiba), refugiando-se numa fazenda. Ali, convive com a proprietária, Vitória, sua prima Ermelinda e a cozinheira. Como no filme *Teorema* (de Pasolim, 1968), a chegada do estranho tumultua as relações consolidadas, pois Vitória vive uma paixão tensa por Martim, que já havia seduzido a cozinheira e se tornado amante de Ermelinda.

A trajetória desse pseudocriminoso até ser descoberto e preso é uma viagem iniciática a partir de um ponto zero, dado biblicamente pela transgressão, no caso um "assassinato inaugural". Recusando a linguagem compartilhada e as convenções de um mundo já estabelecido, Martim desnasce como sujeito, põe-se no lugar do vazio e do silêncio para reconstruir-se. Mas, como mostra a face irônica e paródica da obra, estudada no ensaio "Eppur, Si Muove", de Berta Waldman e Vilma Arêas, a façanha heróica não se cumpre: "A maneira como o livro desemboca numa avalanche de clichês e aforismos (inclusive chavões do Romantismo) sela o fracasso da busca. A expressão cristalizada significa aqui claramente a impossibilidade do discurso individual e único na sociedade reificada; por tabela, a impossibilidade da constituição de um sujeito particular".³⁷

A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

Mas a linhagem de personagens claricianas em busca do "núcleo da existência" prossegue de modo ainda mais

radical num dos romances mais insólitos da autora. *A Paixão Segundo G.H.*,³⁸ o primeiro escrito em primeira pessoa. A época é difícil, para Clarice e para o Brasil. O ano de 1964, data da publicação do livro, é marcado pelo golpe militar que depõe João Goulart, num quadro de agitação política que irá radicalizar-se ideologicamente, tanto à esquerda quanto à direita. Os tempos são de crise da sociedade brasileira, que enfrenta o autoritarismo do Estado, de um lado, e vive os prenúncios dos movimentos libertários europeus, de outro.

Quanto à autora, seu casamento terminara em 1959, quando retornou

³⁷ Berta Waldman e Vilma Areas, "Eppur, Si Muove". Em: *A Paixão Segundo G.H.*, op. cit., p. 152.

³⁸ *A Paixão Segundo G.H.*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

para o Brasil com os dois filhos, Pedro e Paulo. Escreve o romance em 1963 e confunde o leitor quando diz: "eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, e escrevi *A Paixão...* que não tem nada a ver com isso".³⁹ Seja como for, separada, com problemas financeiros, Clarice inicia a retomada de sua vida no Rio de Janeiro sozinha, tal como a personagem G.H., uma dona-de-casa de classe média alta, escultora, que terminou recentemente um relacionamento e vive um enfrentamento com a solidão e o vazio. Em face do momento vivido, político e existencial, esse romance tenta fazer da literatura um exercício de liberdade, rompendo os limites de uma escrita enclausurada nos padrões éticos e estéticos da época.

Desde sua abertura — "A Possíveis Leitores" —, o livro quebra expectativas de um romance tradicional a ser digerido por um leitor passivo: "Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas

40

que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto do que se vai aproximar". Essa travessia pela contramão do que é esperado será, na verdade, uma das figuras centrais do romance.

Quando resolve limpar a casa, começando pelo quarto da empregada Janair, recém-saída do emprego, G.H. não imagina que irá viver uma radical experiência de desorganização pessoal: "Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado". O que G.H. está prestes a viver transformará o ato doméstico de *arrumar* o lar em seu avesso: "O que vi arrebenta minha vida diária". Esse romance, que se fez de avanços e recuos, repetições e adiamentos da narrativa (pois a frase de abertura do capítulo seguinte repete a última do anterior), exige do leitor um tipo de desaprendizagem, semelhante ao despoja-mento que a personagem percorre, para assim poder experimentar uma espécie de "alegria difícil", que a escritora diz ter vivido com seu livro.

A narração se fez apenas 24 horas depois do ocorrido e carrega ainda as marcas do assombro: "----- — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender". Esses seis travessões iniciais (que se repetem no final do romance) mostram a tentativa desesperada de diálogo entre G.H. e um interlocutor imaginário — o leitor? o amante que a deixou? um suposto

³⁹ Apud Gotlib, op. cit., p. 357.

analista? Mostram também uma busca de sentido a partir de um corte com o mundo domesticado e familiar, do qual G.H. se vê expulsa, oscilando entre entregar se a uma ordem *extraordinária*, de uma "aterradora liberdade" ao ter sido arrastada para o espaço do desconhecido, e resistir ao contato com o que não tem forma nem nome. "É difícil perder-se. E tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo

41

de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo."

E o que, afinal, G.H. vivência que a faz abandonar a organização humana "para entrar nessa coisa monstruosa que é minha neutralidade viva"? Sua jornada, tal como a de Marfim, tem início num ato transgressor. Na área de serviço, "corredor escuro" que separa o confortável *living* do quarto da empregada Janair, G.H. joga o cigarro aceso para baixo num "gesto proibido" e se dirige ao *bas-fond* do apartamento. O corredor sombrio, umbigo simbólico entre um mundo e outro, evoca os ritos de soleira (ou de passagem) por onde os heróis mitológicos vivem suas metamorfoses: Jonas dentro da baleia, José no poço escuro, Alice através do espelho...⁴⁰ A queda do herói, que se precipita no abismo de onde emergirá transformado, ressurgirá aqui num cenário urbano carioca, mais uma versão da floresta escura do poeta italiano Dante Alighieri, que inicia *A Divina Comédia* com os versos: "A meio caminho desta vida/ achei-me a errar por uma selva escura,/ longe da boa via então perdida".⁴¹ Também G.H. está prestes a viver a "perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser".

A camada mítica do romance, que logo se desdobrará numa via mística de sacrifícios e revelações, não ofusca a dimensão concreta e social do encontro da burguesa G.H. com o outro de uma classe social inferior e desconhecida. No quarto, G.H. vê um inesperado mural desenhado a carvão — um homem nu.

42

uma mulher nua e um cão, que não se veem um ao outro. Também G.H. não se lembrava do rosto da empregada. Era uma "mensagem bruta" de Janair para a patroa, que nesse momento reconhece ter sempre sido olhada

⁴⁰ Ver Affonso Romano de Sant'Anna. "O Ritual Epifânico do Texto". Em: Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.* edição crítica, coord. Benedito Nunes, pág. 241-61).

⁴¹ Dante Alighieri. *A Divina Comédia*. Trad. e notas Cristiano Martins, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia Edusp, 1979); p. 101

apenas por seus pares: "Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência".

Somente após essa percepção da diferença entre o eu e o outro, ruptura do universo fechado e auto-suficiente de G.H., será possível a aparição de uma alteridade ainda mais radical: uma "barata grossa", que sai do fundo do armário e duela com G.H. até o final do romance. Como diz Berta Waldman. "agora a oposição não é mais de classes sociais, mas de espécies diversas".⁴²

E a partir desse confronto com o ser grotesco e ancestral da barata, contraste absoluto com a humanidade refinada da personagem, que se dá o "itinerário da paixão"⁴³ de G.H., tocando os extremos de uma experiência paradoxal de nojo e maravilhamento, sedução e loucura, sofrimento e êxtase. Num jogo de espelhos entre G.H. e a barata, identificações e estranhamentos se alternam; G.H. oscila entre a atração e a repulsa pela barata, que é figuração do avesso de si mesma e a arrasta para uma viagem regressiva e primária rumo à natureza pré-humana. Após golpear com a porta o corpo da barata — que resiste —, G.H. sente-se compelida a comungar antropofagicamente com a "hóstia" sagrada e profana que é a massa branca que rompe o invólucro do bicho. A cena da ingestão, po-

43

rém, não se conta. A narração se apaga junto com o desmaio de G.H., pois só o silêncio pode expressar o indesignável.

Como vida primária, informe e indelimitada, a massa insossa da barata é a condensação extrema da matéria indesejável e expulsa da consciência, mas que retorna gerando angústia e terror:⁴⁴ "Como chamar de outro nome aquilo horrível e cru. matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama [...] era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade".

A escrita dessa arqueologia da alma de G.H., introspecção sem limites, cria os termos mais antitéticos para dar voz a um estado de

⁴² Berta Waldman. *A Paixão Segundo C.L.* (op. cit., p. 75)

⁴³ C.F. José Américo Motta Pessanha. Clarice Lispector: o Itinerário da Paixão". EM: *Remates de Males*, 9; Campinas: Unicamp. 1989; p. 181-98.

⁴⁴ Inevitável pensarmos na categoria psicanalítica do *unheimlich*, tal como está no ensaio "O Estranho" (1919), de Freud. Trata-se dos conteúdos antes conhecidos e, familiares que foram reprimidos no inconsciente. O retorno desse recalcado, que deveria ter ficado oculto e vem à luz, é o responsável pelo mal-estar e pela "inquietante estranheza" do que nos assusta.

desordem e caos: "inferno de vida crua", "horrível mal-estar feliz", "amostra de calmo horror vivo", "o inexpressivo diabólico", "danação e alegre terror", para enfim desaguar na frase: "Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido". Inevitável pensarmos também novamente na imagem da mulher estampada no achatamento da barata e nessa chegada ao nada, problematizando a idéia do feminino como lugar do silêncio e da passividade.

Nessa inequívoca regressão ao neutro, ao pré-humano, ao ponto minimal de "vivificadora morte", dá-se uma desfiguração da personagem e do próprio romance. Ao final, a jornada heróica se torna uma antiodisséia. Ao contrário do processo formador da

44

cultura e do sujeito racional, simbolizado pela viagem épica de Ulisses na *Odisséia* de Homero, G.H. recusa sua humanidade e se distancia da civilização para fundir-se às pulsões primordiais, face demoníaca e divina do selvagem coração da vida. G.H. tocou no impuro, no inumano da matéria virginal, para sentir "o gosto da identidade das coisas". Essa fusão final, negação absoluta de um sujeito separado do objeto, anulação da pessoa subjetiva em nome da pura concretude, encontra, nas transgressões gramaticais e nas novas regências verbais, sua morada na linguagem: "Os seres existem os outros como modo de se verem"; "O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro"; "a vida se me é". A primeira pessoa (me) e a terceira (se) identificam-se e intercambiam lugares.

"Viver Não É Relatável"

É preciso ainda uma última visada dessa metamorfose kafkiana de G.H. (que, porém, longe está daquela de Gregor Samsa, pois nele a conversão em inseto monstruoso não provoca a derrocada de uma personalidade, nem destrói o sistema anterior de uma família parasitária antes o corrobora). G.H. se debate com a necessidade imperiosa de relatar um acontecimento inalcançável pela linguagem, ainda que só a palavra possa salvá-la de uma mudez perigosa. "Viver não é relatável", diz G.H., mas é preciso "com esforço traduzir sinais de telégrafo para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que servem os sinais". Novamente, está em questão o dilema da representação impossível. Como dar forma ao inominável, se ao fazê-lo o que importa dizer restará eclipsado?

A mesma questão se coloca desde o início da obra da autora, como vimos. Na visão de Plínio W. Prado Jr., trata-se de uma "estética do fracasso": "Ela

45

não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinado: ao contrário, através do esforço e do malogro de sua linguagem ela *faz sentir* que algo escapa e resta não determinado, não apresentado; ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola".⁴⁵

E, por fim, uma "estética do negativo" que toma forma nesse anti-romance de uma anti-heroína, que se despersonaliza até o limite de identificar-se com uma matéria vital inumana que antecede toda subjetivação. O sujeito é negado para mergulhar no anonimato, resgatar seus primórdios e começar a existir novamente a partir do nada.

Enfim, enfim quebra-se realmente o meu invólucro e sem limite eu era. Por não ser, eu era.

Pág. 46 – em branco

⁴⁵ Plínio W. Prado Jr., "O Impronunciável: Notas Sobre um Fracasso Sublime. Em: *Remate de Males*. 9. Campinas: Unicamp, 1989; p. 24 -5.

3

A NASCENTE E A ESTRELA (ROMANCES — PARTE II)

Mas a palavra mais importante da língua

tem uma única letra: é. É.

Água Viva (1973)

Depois de terminar *A Maçã no Escuro*, em 1956, passaram-se oito anos de aridez e nenhum romance. E, quando Clarice pensou que não escreveria nunca mais, veio de repente um livro inteiro, *A Paixão Segundo G.H.* Esse modo abrupto com que surge o livro condiz com a falta de qualquer tipo de planejamento na escrita clariciana: "No ato de escrever... as coisas aparecem. Nunca faço um plano por antecipação".⁴⁶

Assim foi também com *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de 1969, escrito em apenas nove dias. O livro começa com vírgula e termina com dois-pontos, desmontando a idéia de uma história pronta e acabada. Como obra aberta, o romance narra a história de amor entre o professor de filosofia Ulisses e a professora primária Lóri. Se o nome

49

dele já evoca a *Odisséia* homérica, viagem de Ulisses tentado pelas sereias, a personagem nos remete ainda a outra sereia lendária, da tradição germânica, a chamada Lorelei. O jogo amoroso do casal desenha um processo de amadurecimento do homem e da mulher, para que possam encontrar-se numa relação de transparência e simetria. Os limites e possibilidades dessa união revelam, novamente, como o eu se constitui a partir de um outro — e como nele perde e constrói sua identidade.

Os estágios dessa trajetória podem ser vistos como sessões de análise, que estruturam um sujeito capaz de ser fiel a si mesmo e amar ao outro. Raros são os finais felizes na obra de Clarice, e poucas vezes, como nesse caso, o diálogo se efetiva como real comunicação. Segundo Nádia Gotlib, esse livro "narra, como outros romances anteriores da mesma autora, o aprender pela desaprendizagem de saberes estereotipados, que se conquistam através da razão, entendimento, lógica, compreensão, e pela

⁴⁶ Ibidem, p. 394.

imersão noutra canal de percepção, o do não-entendimento, das sensações, das intuições, e mesmo das adivinhações. Mas esse romance, diferentemente dos demais, narra uma história de evolução progressiva da mulher que caminha corajosamente, da dor ao prazer. Trata-se de uma história otimista em que se consegue atingir esse difícil estágio do dar-se em alegria".⁴⁷ Além dessa diferença, o romance se afasta do predomínio da introspecção, marca registrada da autora, para abrir-se a uma explicitação maior da vida exterior.

50

ÁGUA VIVA

Nem sempre os textos nascem de um único jorro, como foi o caso de *Uma Aprendizagem...* Para escrever *Água Viva*, a autora debateu-se durante três anos e hesitou muito em publicá-lo, o que só ocorreu em 1973. Achava-o ruim "porque não tinha história, não tinha trama". De fato, de todas as narrativas da autora, essa talvez seja a mais independente da fábula ou do enredo. O romance, que vem acompanhado da inscrição "Ficção", teria tido pelo menos dois títulos anteriores: *Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida e Objeto Gritante*. Mas a autora acabou preferindo *Água Viva*, "coisa que borbulha. Na fonte".

Os anos que antecederam o livro trouxeram sérios problemas à escritora. O filho mais velho, Pedro, começa a apresentar um quadro de esquizofrenia e seria uma preocupação para a mãe durante toda a vida. Em 1967, um incêndio, causado por um cigarro aceso esquecido ao adormecer, será um triste marco na biografia da autora. Clarice fere gravemente a mão direita com que escrevia — e fica dois meses hospitalizada, passando por cirurgias para enxertos. Recupera-se, após ter estado entre a vida e a morte, como relata em crônica futura.⁴⁸ Os manuscritos tornam-se ilegíveis, e Clarice passa a assinar com bastante dificuldade.

Ainda assim, movida pela necessidade de melhorar sua condição financeira, a autora escreve crônicas para o *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973. A escrita do romance *Água Viva*⁴⁹ entremeava-se com as crônicas,

⁴⁷ Trata-se da crônica "Meu Natal"; de 21 de dezembro de 1968. Em: *A Descoberta do Mundo*, op. cit., p.164.

⁴⁸ *Água Viva*. 5ª ed. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1980.

feitas de má vontade: "Eu estava escrevendo o livro, então eu detestava fazer crônica. Então eu aproveitava e botava — não era crônica não, era um texto que eu publicava".⁵⁰ De fato, assim como sua atividade jornalística alimentava-se dos escritos ficcionais, *Água Viva* se revela um corpo de colagens de outros textos, fragmentos, pedaços que migram de vários trechos de sua obra anterior. Embora o romance pareça nascido de um fluxo ininterrupto de meditações, memórias e confissões, há um laborioso esforço para desentranhar, da complexidade do mundo, a simplicidade e a espontaneidade.

Era por isso que a autora combatia os que a consideravam uma "escritora em transe", como neste bilhete em resposta a um comentário sobre sua obra: "Jamais caí em transe na minha vida. Não psicografo nem 'baixa' em mim nenhum pai-de-santo. Sou como qualquer outro escritor. Em mim, como em alguns que também não são apenas "racionalistas", o processo de gestação se faz sem demasiada interferência do raciocínio lógico e quando de repente emerge á tona da consciência vem em forma do que se chama inspiração".⁵¹

E do que trata *Água Viva*? Através de um "monólogo dialogado" de um "eu" que se dirige a um "tu" imaginário, anônimo, puro ouvinte sem corpo de uma voz que tece as reflexões mais diversas, o livro sugere o nascimento da palavra, o nascimento do sujeito, o nascimento do leitor e, no limite, a gestação do próprio autor. "Você que me lê que me ajude a nas-

52

cer, convoca o texto, que se contorce em dores de parto. Escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem". Radicaliza-se aqui o que na *Paixão já* se buscava a escrita do nascedouro, das origens, de um mundo arcaico pré-reflexivo, anterior às determinações sociais, desejo regressivo e uterino — "agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta". E qual linguagem pode alcançar o que fica "atrás do pensamento"? De que modo buscar "a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real"? Só uma improvisação errante, uma escrita caleidoscópica, feita de "acrobáticas e

⁵⁰ Cf. Gotlib, op. cit., p. 375.

⁵¹ O bilhete é dirigido ao professor de literatura Edgar Pereira, tem como objetivo "corrigir um detalhe" nas notas de Pereira sobre o livro de crônica: *A Visão do esplendor*, lançado em 1975. Apud. Lúcia Helena: *Nem Musa, Nem Medusa*, Niterói: Eduff, 1997: p.27).

aéreas piruetas", pode "fotografar o perfume" e, mais uma vez, tentar expressar o indizível.⁵²

O que sabemos da narradora-personagem é que seu ofício é a pintura, mas que abandona por momentos seu pincel e se põe a pintar por palavras. O livro todo é um experimento verbal, oscilando entre os pólos do abstrato e do figurativo. O que importa é registrar no papel, como um sismógrafo, as pulsações da vida no instante em que brotam. O que vale é o caminho, o processo, a travessia: "Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. E um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras — limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer". E frases, imagens, idéias vão surgindo e sumindo nesse percurso, mostrando que a escrita é um ser movente, água viva em eterna mutação.

O sujeito que escreve almeja perder-se no terreno volátil das palavras, na cadeia inconsciente da lin-

53

guagem, sem controlar o fio de sua meada. Rompido o princípio da não-contradição — que rege o texto lógico-sintático convencional (sujeito/verbo/complemento) —, resta não estancar o fluxo da tala de quem se considera uma "iniciada sem seita": "Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? A resposta é: vou".

Mais uma vez, estamos longe da literatura que retrata o real, que copia um referente externo. Trata-se, antes, de um "deslocamento da coisa descrita para o ato de descrever", e nesse processo o sujeito-autor, senhor de si e do texto que escreve, perde seus contornos, seu controle e seu saber absolutos.⁵³ Ele cede lugar ao que desconhece, ao acaso da frase seguinte, ao inconcluso e desordenado.

Mas a entrega total e o caos absoluto são impossíveis, já que a escrita não é pura simultaneidade; ela se faz de sucessões lineares, sustentada por códigos compartilháveis. For isso, "de vez em quando te darei uma leve história — ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de

⁵² É importante ressaltar que *Água Viva* despertou o interesse da crítica feminina francesa, sobretudo a parte do artigo de Hélène Cixous no número 40 da revista *Poétique*, em 1979. Cixous lançou a obra da escritora brasileira no circuito internacional, com vários outros artigos e livros. Essa questão será retomada mais adiante (ver p. 89)

⁵³ Ver a esse respeito Lúcia Helena. "O Lugar Enfeitado", em: *Nem Musa, Nem Medusa*. op. cit.; e Maria Lúcia Homem, *No Limiar do Silêncio: Palavras e Autoria em Clarice Lispector* (tese de doutoramento. FFLCH-USP. 2001).

cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva". Alguns exemplos disso aparecem nas definições bastante originais sobre as flores: "Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. [...] Já o cravo tem uma agressividade que vem de certa irritação. [...] A violeta é introvertida e sua introspecção é profunda. Dizem que se esconde por modéstia. Não é. Esconde se para poder captar o próprio segredo. [...] A famosa

54

orquídea é *exquise* e antipática. Não é espontânea. Requer redoma. [...] Tulipa só é tulipa na Holanda. Uma única tulipa simplesmente não é. Precisa de campo aberto para ser". Os trechos figurativos acabam sendo bancos de areia em meio ao rio de água viva, imagem híbrida de orgânico e inorgânico, animado e inanimado. Água viva é, ainda, metáfora maior da busca clariciana: a forma do informe.

O aspecto fragmentário do livro, que não alcança nunca dizer a totalidade, bem como sua busca pelo cerne último e primeiro da vida, aproxima a autora do limite de seu projeto estético. Para a amiga Olga Borelli, esse texto é o "prenúncio do fim" ou "a ante-sala da desagregação absoluta".

"De tal modo a morte é apenas futura que há quem não aguarde e se suicide. E como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois-pontos à espera" (*Água Viva*).

A MORTE DA ESTRELA

E como nasce o último livro da autora publicado em vida, *A Hora da Estrela*?⁵⁴

Durante a escrita do livro, Clarice lutava contra um câncer no útero, tendo concluído a obra alguns meses antes de morrer. Segundo Olga Borelli, a escritora entregava à amiga envelopes com trechos que iam sendo catalogados e destinados a dois livros diferentes e simultâneos: *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*,⁵⁵

55

⁵⁴ *A Hora da Estrela*, 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

⁵⁵ *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

este póstumo. Em ambos, a autora interpõe narradores masculinos para contar a história das mulheres que protagonizam o enredo, marcado também pela temática tia morte. As mulheres, Macabéa, de *A Hora da Estrela*, e Angela Pralini, de *Um Sopro de Vida*, espelham-se por contraste: a primeira, pobre, raquítica e semi-analfabeta, era "incompetente para a vida"; a segunda era escritora rica, elegante, moradora da zona sul do Rio, ex-esposa de um grande industrial.

Os perfis de mulher até então trabalhados pelos romances claricianos focalizavam mulheres sozinhas, letradas, profissionais bem-sucedidas, voltadas para a própria subjetividade e solidão. Mas *A Hora da Estrela* é um marco terminal dessa sondagem do feminino, uma vez que, no fim da vida, a escritora elege como personagem principal uma mulher de outra classe social e cultural, desvendando uma feminilidade desconhecida.⁵⁶

Como veremos no capítulo seguinte, os perfis femininos dos contos são bem diferentes: donas-de-casa pequeno-burguesas que estão às voltas com os papéis de mãe e esposa e que, instigadas por incidentes banais, repentinamente deparam com uma sofrida alienação de si mesmas. Contudo, o modo como são investigadas essas personagens, tanto nos contos quanto nos romances, revela o mesmo apego à minúcia, o mesmo jogo nada inocente entre narrador, personagem e leitor, as mesmas artimanhas irônicas de quem afirma algo querendo sempre insinuar seu contrário.

Quando Clarice Lispector esteve na TV Cultura, em 1977, para ser entrevistada por Júlio Lerner (em

56

programa que só foi ao ar, a pedido da autora, após seu falecimento, em 9 de dezembro de 1977, e que seria um de seus poucos registros em vídeo),⁵⁷ ela fez muito mistério sobre o livro que estava escrevendo. Afirmou apenas que teria 13 títulos⁵⁸ e seria a "história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima".

⁵⁶ Para maior aprofundamento, ver Márcia Ligia Guidin, Roteiro de Leitura "A Hora da Estrela" (São Paulo — Ática, 1996). O livro de Clarice Lispector foi adaptado para o cinema em 1986, com direção de Susana Amaral, roteiro de Alfredo Oróz e atuações de Marcela Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman e Fernanda Montenegro.

⁵⁷ O depoimento foi publicado anos depois com o título "A Última Entrevista de Clarice Lispector" (revista Shalom, 296, ano 27. jun.-ago. 1992; p. 62-9).

⁵⁸ "A Culpa É Minha". "O Direito ao Grito". "Quanto ao Futuro", "Eu Não Posso Fazer Nada". "Lamento de um Blue" e "Saída Discreta Pela Porta dos Fundos", entre outros.

O livro é quase um testamento ou um testemunho de uma escritora diante da morte. Migrante da Ucrânia para o Nordeste e depois para o Rio de Janeiro, Clarice se projeta na protagonista, Macabéa, que sai de Alagoas para morrer no Rio, "uma cidade feita toda contra ela".

As primeiras páginas surgiram num banco em meio à feira carioca de São Cristóvão, reduto dos nordestinos onde, por acaso, a autora teria visto o rosto de sua futura Macabéa. Os Nordestes de Clarice e dessa moça se encontram, e torna-se imperioso dar voz a uma infância e a uma vivência de estrangeiridade, de estar fora do lugar em meio a um mundo dos outros. É o que se revela na fala do narrador Rodrigo M.S., *na verdade Clarice Lispector* (como vem anunciado na "Dedicatória do Autor"): "É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste". A *persona* masculina quase nada esconde da autora Lispector, que acaba desmascarando a si mesma (implicada e identificada com a história que delegou a outro contar) e também ao próprio jogo ficcional, já que explicita

55

o que deveria ficar oculto: o autor por trás do processo de criação.

Raquítica na infância, órfã aos dois anos e criada pela tia, que a maltratava, Macabéa vem ao Rio trazida pela mesma tia, que morre deixando-a empregada como datilógrafa e morando num cortiço da rua Acre. Suas "fracas aventuras" se reduzirão a um namoro inócuo com Olímpico de Jesus ("sobrenome de quem não tem pai"), paraibano e metalúrgico, que desejava ser deputado por seu estado. A colega de trabalho, Glória, loura exuberante e "carioca da gema", visita uma cartomante que a aconselha a roubar o namorado da amiga, restando a Macabéa a solidão de sempre. Numa consulta que faz ela também à mesma cartomante, uma ex-prostituta chamada Madama Carlota, Macabéa receberá pela primeira vez um destino iluminado de riqueza e casamento com um homem estrangeiro. Espantada, "só então vira que sua vida era uma miséria". Mas, ao sair da consulta, sentindo-se "grávida de futuro" e já quase outra pessoa, Macabéa é atropelada por um Mercedes-Benz amarelo, morrendo na calçada.

Relatos Cruzados

A curta trajetória dessa moça anônima, que "vivia num atordoado

limbo entre céu e inferno", que era "apenas fina matéria orgânica" e que "não fazia falta a ninguém", constitui apenas um dos planos da narrativa. Benedito Nunes⁵⁹ mostrou que o romance conjuga mais dois relatos entrecruzados: um deles é a história do próprio narrador, Rodrigo M.S., que se faz personagem, narrando-se a si mesmo e competindo com a

58

Protagonista: Sua autodefinição o aproxima dos escritores — marginais dos anos 60 e 70 na literatura brasileira, como os narradores de Rubem Fonseca: "Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim".⁶⁰ Rodrigo se nordestiniza para superar a distância que o separa de sua criação, Macabéa: "Para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual". Mas o esforço é inútil; ele sente-se culpado e impotente por não poder modificar o destino de sua própria invenção.

O terceiro patamar narrativo é a própria história da narração que conta a si mesma, problematizando a difícil tarefa de narrar. Questiona-se não só o sentido e a função de relatar um enredo ralo de latos ("Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem?"), mas sobretudo o ato de "tornar nítido o que esta quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama". Como chegar ao cerne duro e indevassável dessa personagem que "não se conhece senão através de ir vivendo à toa"? Que palavra pode significar essa que "não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é um cachorro"?

O movimento de auto-indagação do romance — espécie de avesso da inconsciência da protagonista — acaba por configurar uma poética da narração, um

59

modo de aproximar-se do objeto narrado sem destruí-lo com "adjetivos esplendorosos" ou "carnudos" substantivos": "Não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro [...] e a jovem

⁵⁹ "Clarice Lispector ou O Naufrágio da Introspecção". Em: remate de *Males*. 9 Campinas: Unicamp, 1989; p. 93-79.

⁶⁰ Sobre esse romance: a comparação com Rubem Fonseca, ver o ensaio de Ligia Chiappini "Pelas Ruas da Cidade uma Mulher Precisa Andar: Leitura de Clarice Lispector". Em: *Revista Sociedade e Literatura*, 1. São Paulo DTLLC-FFLCH-USP: p. 60-80.

não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência". O escritor e seu ofício acabam sendo uma das principais temáticas desenvolvidas no romance.

A figura de Macabéa parece desdobrar-se, aos olhos do narrador, em duas faces. Por um lado, ela carrega no interior de sua pobreza um dom valioso, um "delicado essencial". Há em Macabéa uma "sorte de inocência fundamental, uma espécie de ausência de pecado original, que cativa Rodrigo".⁶¹ Ela nem sequer pode perguntar "quem sou eu", pois "cairia estatelada no chão". Tinha a "felicidade pura dos idiotas". Ao não pensar-se, Macabéa acaba sendo imagem emblemática de uma espécie de utopia clariciana de atingir o puro ser, o neutro, êxtase pleno, adesão total aos sentidos, que se faz pela negação da razão discursiva. Por essa via, Macabéa se alinha a toda uma galeria de personagens, humanas ou não, que se constituem por serem *menos*, por serem *pouco*, por tocarem o *nada*: a empregada Eremita. do conto "A Criada"; a pigméia do conto "A Menor Mulher do Mundo"; a ave do conto "Uma Galinha"; e outras. É como se Macabéa guardasse intacto algo que foi perdido com a aculturação.

Mas essa mesma face revela sua sombra, indício da opressão de quem foi excluída do intercâmbio econômico e cultural. Destituída da palavra e do simbóli-

60

co ("ela falava, sim, mas era extremamente muda"), Macabéa esta à mercê do outro, inclusive do narrador, que gera por ela e se revolta com sua passividade: "Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra?" Para ele, Macabéa "tinha uma cara que pedia tapa". A alienação de Macabéa atravessa todo o romance — "Não sei bem o que sou... Não sei o que está dentro do meu nome", diz para Olímpico —, e não há espelho no qual possa se reconhecer como cidadã, como mulher, como pessoa nítida: "Pareceu-lhe que o espelho baço e escuro não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?"

Somente quando começa a desejar um futuro, quando percebe seu passado miserável e sente-se carente no presente, é que Macabéa vive seu instante de subjetivação, seu prenúncio de consciência. Na condição de ser desejanter, é no estertor da morte que "passava de virgem a mulher". Caída

⁶¹ Cf. Mário Eduardo Costa Pereira, "Solidão e alteridade em: A Hora da Estrela, de Clarice Lispector". Em: M. E. Costa Pereira (orgs. *Leituras da Psicanálise: estéticas da exclusão*. Campinas: Mercado de letras, 1988; p. 20.

na calçada, em seu momento glorioso, *grand finale* de sua hora da estrela (e a ironia se desdobra na *estrela* da Mercedes-Benz, ícone da sociedade industrial que atropela a migrante nordestina), Macabéa tem um encontro fugaz consigo mesma: "Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou..." É ainda a sua hora de reconhecer uma feminilidade até então esvaziada: "pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de mulher é ser mulher".

O Nome: Macabéa

Se de fato a morte salva a personagem de uma vida inteira de humilhações ("Ela estava enfim livre de si e de nos"), não se pode ignorar a torça simbólica do nome Macabéa, o que traz um novo olhar interpretativo para a obra. Ela representa toda a descendência dos hebraicos

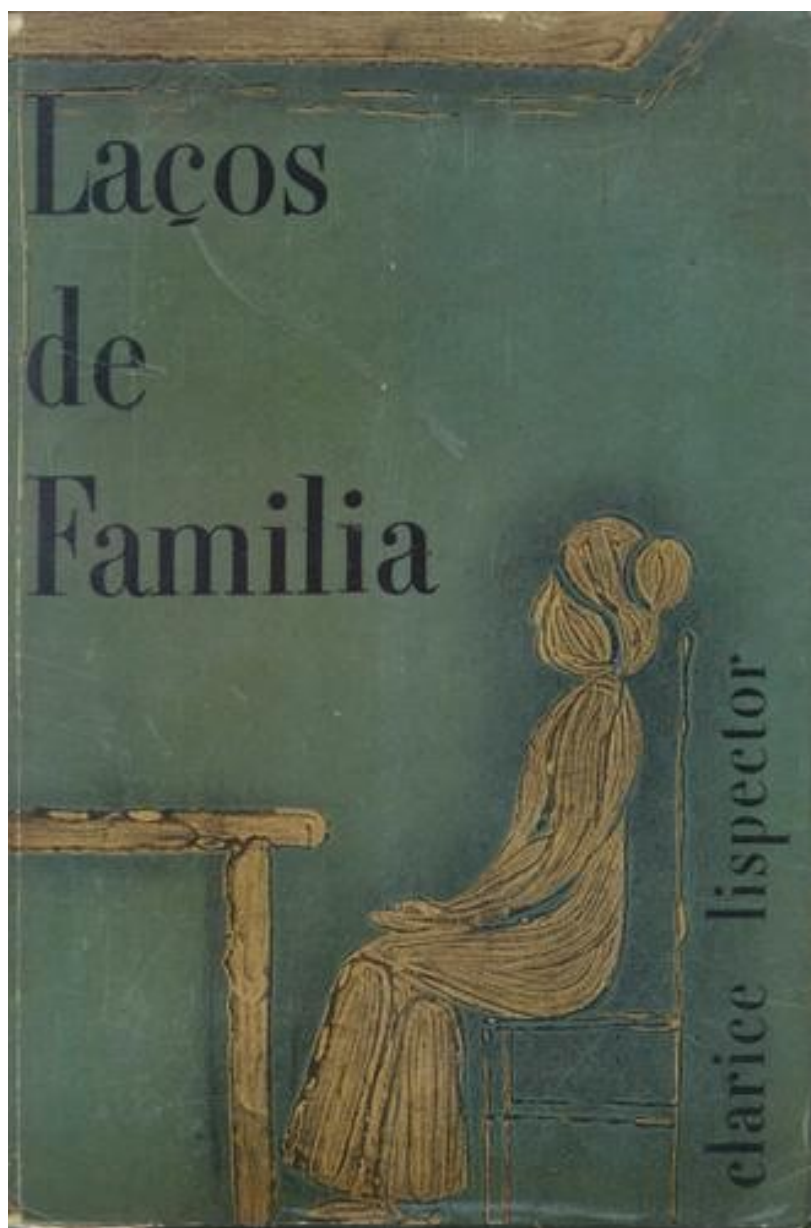
61

macabeus, zelotas bíblicos oprimidos pelos gregos, quando estes dominaram Jerusalém em 175 a.C forçaram a helenização dos judeus proibindo a Torá e os ritos religiosos monoteístas. A história dos macabeus, conta como eles resistiram e não cederam á cultura dos deuses olímpicos do paganismo grego, continuando fiéis à Lei de Moisés, garantindo a liberdade religiosa e a não-assimilação pela nova sociedade que se impunha.⁶² A simplicidade resistente de Macabéa não permite que se adapte á civilização moderna, pois ela era "incompetente para a vida", para a sociedade capitalista — diferentemente de Olímpico de Jesus, que já foi seduzido pela sociedade de consumo, perdeu do seu "delicado essencial".

O caráter atemporal dessa história é dado explicitamente pelo texto: "Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica". Nesse sentido, *A Hora da Estrela* conjuga, no mínimo, três níveis de narrativa: o resgate em novos moldes do romance social dos anos 30, construindo um segundo ato, agora na cidade grande, para a saga dos migrantes de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; uma continuidade com a linha existencial da ficção clariciana, que focaliza a linguagem e o ser a partir de um olhar oblíquo e míope, questionando o ato da escrita e sua representação do inundo; e, por fim, a face mítica de uma obra que projeta

⁶² C.F.. Berta Waldman "O Estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A Hora da Estrela*". Em: Regina Zilberman et al., Clarice Lispector: *A Narração do Indizível*: . Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998, p.93-104.

as personagens numa dimensão universalizante maior, ainda que estejam tão intimamente enraizadas em seus parques cotidianos.



*Primeira edição de Laços de Família, com capa de Cyro del Nero
(Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1960)*

4

**CLARICE CONTISTA
OU A ÍNTIMA
DESORDEM**

*Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo.
Eu só trabalho com achados e perdidos.
Água Viva (1973)*

Há quem considere os contos de Clarice Lispector a melhor parte de sua obra. Talvez a necessidade de condensação requerida pelo gênero force a autora a não alongar-se em excesso, evitando divagações que tomam muito espaço nos romances, fazendo concorrer um tom ensaístico, filosófico, com o solo ficcional. A estrutura mais enxuta dos contos promove um efeito mais denso e mais perturbador no leitor, pois o texto não tem o tempo a seu favor e precisa atingir o alvo de forma mais ágil e menos hesitante.

De qualquer modo, o processo criativo da autora na realização dos contos segue as mesmas trilhas da feitura dos romances: "Seus 'temas' não eram escolhidos impunham-se a ela. Eram inelutáveis. E jamais soube o começo-meio-fim mesmo de seu menor con-

65

to [...] seu processo consistia em não se intrometer no que o texto lhe exigia".⁶³

Desse modo nasceram, em épocas diferentes os 13 contos reunidos no volume *Laços de Família*⁶⁴ de 1960; seis deles já haviam sido publicados em 1952 no livro *Alguns Contos*,⁶⁵ e outros apareceram esparsamente em jornais e revistas. A contista vem à luz após três, romances e ganha definitivamente a adesão de um público mais amplo. A reação de alguns amigos ao lerem os contos revela o alcance que essa obra representou em seu tempo. "[...] é a mais importante coleção de histórias publicadas neste país na era pós-machadiana", afirma o escritor gaúcho Erico Veríssimo.⁶⁶ Já o cronista Rubem Braga admite: "você pega mil

⁶³ Borelli, op cit., p. 85-6

⁶⁴ *Laços de Família*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

⁶⁵ São Eles: "Amor", "Começo de Uma Fortuna", "Uma Galinha", "Mistério em São Cristóvão" e "Os Laços de Família" (Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura, 1952).

⁶⁶ Apud Gotlib. op. cit..p. 292.

ondas que eu não capto, eu me sinto como rádio vaga bundo de galena, só pegando estação da esquina, e você de radar, televisão, ondas curtas".⁶⁷ Em carta de 1955 à amiga, o escritor Fernando Sabino comenta: "Tive momentos de verdadeira vibração cívica ainda há pouco, lendo seus contos".⁶⁸

Pelo menos dez dos 13 textos tratam do mundo feminino, das difíceis relações entre mulheres oprimidas em seus restritos cotidianos e das fendas abertas por devaneios, fantasias, acasos e epifanias, que tensionam a rigidez da ordem doméstica. As marcas ideológicas e repressivas da cultura vão sendo desveladas em meio às ambiguidades das personagens, divididas en-

66

tre deveres e anseios. Mas é pela armação narrativa — multiplicidade de vozes, mudanças de pontos de vista habilmente construídas — que se refletem os conflitos entre os diversos "eus" internos e as instâncias socioculturais dominantes. O livro denuncia, através de frágeis tentativas de libertação de sujeitos dilacerados por dramas de consciência, "as representações de poder inconscientemente internalizadas e tornadas institucionais".⁶⁹

"AMOR"

O conto "Amor" é exemplar dessa arquitetura da obra clariciana. A personagem Ana, caracterizada inicialmente como dona-de-casa satisfeita consigo mesma, com o marido e com os filhos, sobe no bonde com as compras "deformando o novo saco de tricô". O narrador em terceira pessoa, mas já aderido às reflexões de Ana, introduz algumas sentenças que anunciam uma artificialidade nesse "bem-estar" da boa esposa e da boa mãe: "com o tempo, seu *gosto decorativo* se desenvolvera e suplantara a *íntima desordem*". Ou de forma mais contundente: "O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre *fora de seu alcance*: uma *exaltação perturbada* que tantas vezes se confundia com *felicidade insuportável*" (grifos nossos") Algo, enfim, tivera de ser sacrificado, deixado para trás, a fim do que uma vida estável o seguia fosse consolidada. As reiteraões do

⁶⁷ Ibidem. p. 307.

⁶⁸ Fernando Sabino e Clarice Lispector, *Cartas Perto do Coração*. Rio de Janeiro, Record, 2001 p. 125.

⁶⁹ Lúcia Helena, "a Literatura Segundo Lispector" Em: Revista Tempo Brasileiro. 1 Rio de Janeiro: TEMPO BRASILEIRO, 1962; p. 20.

texto insistem no fecho irônico dos parágrafos. Assim ela o quisera e escolhera".

Construído esse primeiro tempo de um sujeito protegido da desordem por uma vida doméstica repleta de precauções (como, por exemplo, "tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar dela"), o momento seguinte faz emergir o que antes já se pronunciava. A visão de um cego mascando chiclete no ponto do bonde desmorona em segundos toda a armadura de quem "apaziguará tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse [...]. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso".

O impacto desse incidente banal se mostra na metáfora das compras na rede de tricô: "o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão [...]. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede [...]. A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido [...]. O mundo se tornara de novo um mal estar". A vivência de Ana, ao ver "o que não nos vê", ou seja, ao deparar com a sombra de tudo o que se esconde sob a luz rotineira, descortina um mundo novo que assusta e fascina: "Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir".

Essa liberdade, ou, nas palavras do texto, essa "ausência de lei", tem para Ana o peso de uma crise há muito evitada. O "prazer intenso" que tal estado suscita mostra que o que fora expurgado até então de seu dia-a-dia era a própria intensidade da vida, um excesso emocional e perceptivo intolerável. "As pessoas as sustentavam-na com o vigor que possuíam." Desorientada Ana caminha sem rumo até adentrar o Jardim Botâni-

co, verdadeiro Jardim do Éden onde os seres da natureza — flores, frutos, aranhas, troncos — se mostram virginais, crus, sensuais, entregues à pura fruição dos sentidos: "era um mundo de se comer com os dentes". Em meio ao mundo mágico e cambiante das formas, cores e volumes, como no País das Maravilhas de Alice, Ana vive a confluência dos paradoxos ("O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno") e a inversão de valores até então consagrados: "E por um instante a vida sadia que levara até agora

pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver" .

Mas o transe é interrompido quando Ana se lembra das crianças e sente-se culpada. Sua volta ao lar é marcada pelo estranhamento em relação ao conhecido e familiar, pois afinal "o mal estava feito". Ou ainda: "Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la". O jogo paronomástico entre *crosta* e *ostra* abarca justamente as inversões das faces de dentro e de fora, que se desdobram nas várias imagens de interior/exterior do texto: da casca e da gema, da casa e do jardim, do bonde e da rua. O cego cumpre o mesmo papel que a barata de G.H., tornando-se o guia de um medido deslocamento entre os dois espaços — o da reclusão na alienante rotina e o do mundo que se abre em epifania.

O momento epifânico é uma experiência crucial na obra clariciana. A epifania (do grego *epiphancia*, "aparição", "manifestação") pode referir-se a dois fenômenos diferentes. No plano místico-religioso, diz respeito ao aparecimento de uma divindade ou de uma manifestação espiritual; a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. No plano literário, refere-se à súbita iluminação advinda das situações cotidianas e dos gestos mais insignificantes. O êxtase

69

decorrente de tal percepção atordoante geralmente é fugaz, mas desvela um saber inusitado, uma vivência de totalidade grandiosa, que contrasta com o elemento prosaico e banal que a motivou.⁷⁰ Do que já vimos da obra da autora, é do próprio *habitat* familiar que irrompe a revelação epifânica, expulsando as personagens de uma familiaridade asseguradora. A vivência pode ser seguida dos sentimentos mais paradoxais: náusea,⁷¹ fascínio, angústia, exaltação etc.

Em *Laços de família*, a experiência epifânica reaparecerá em vários contos: a visão de algumas rosas no vaso, em "A Imitação das Rosas"; a

⁷⁰ Sobre isso, ver Sant'Anna. "O Ritual Epifânico do Texto". op. cit.

⁷¹ O crítico Benedito Nunes, em seu estudo sobre *A Paixão Segundo C.H.*, analisou a náusea que acompanha certos eventos disruptores na obra de Clarice Lispector à luz da filosofia existencialista, ou seja, como análoga à náusea sartriana. A autora, porém, retificou: "Não é bem isso. É uma náusea que a gente sente diante de uma coisa viva demais". Em mais de uma ocasião, a autora faz questão de diferenciar-se de Sartre: "Minha náusea é sentida mesmo! Que quando era pequena não suportava leite! E quase vomitava quando tomava leite! Pingavam-no na minha boca, quer dizer, eu sei o que é a náusea do corpo todo, da alma toda! Não é sartriana, não!" (apud. Gotlib. op. cit., p. 385).

freada de um táxi gerando um encontro corporal entre mãe e filha, em "Os Laços de Família"; ou a troca de olhares entre a mulher e um búfalo durante passeio ao zoológico, em "O Búfalo". Em todos eles, uma inusitada revelação surge de tais desencadeadores, podendo gerar sobressaltos, assombros, loucura, sabedoria, transformação.

Voltemos ao conto "Amor". No final do texto, o marido de Ana exerce o papel contrário ao do cego, protegendo-a da violência aterrorizante e extasiante da vida recém-descoberta: "segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver". A pergunta fundamental de Ana e do conto — "O que o cego desencadeara caberia nos

70

seus dias?"— fica ecoando na última cena, enquanto a mulher se penteia diante do espelho: "Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia". Para qual escuridão teria se recolhido? A do cego: A de seus próprios dias? A ambiguidade e seu enigma são a última palavra do texto, deixando o leitor ao sabor de suas próprias associações.

A PALAVRA MUDA

Em "Feliz Aniversário", o foco recai sobre uma matriarca na comemoração de seus 89 anos. Os laços familiares continuam sendo o núcleo privilegiado da autora e agora são desvelados em toda a sua crueldade. D. Anita, a "mãe de todos", mora com a filha Zilda, que, "para adiantar o expediente, vestira a aniversariante logo depois do almoço. Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borrifara-lhe um pouco de água-de-colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado — sentara à mesa. E desde as duas horas a aniversariante estava sentada a cabeceira da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa". A personagem é tratada como um objeto quase animalesco (a presilha faz as vezes de coleira), sofrendo passivamente a ação do outro. A festa já se mostra uma tarefa mecânica, totalmente desafetivizada, *puro* pretexto para reunir parentes num ato burocrático e vazio. "Vim para não deixar de vir", diz a nota, de Olaria (bairro da zona norte do Rio de Janeiro), entre ofendida e ultrajada. Os elos fraternais e amorosos são substituídos por relações instrumentais e reitificadas. Ao servirem-se do bolo, em meio a uma decoração de balões e copos de papelão que

infantilizam e ridicularizam o ambiente, todos se insinuam "em fingidas acotoveladas de animação".

A cada cena em que são flagradas, as personagens parecem representar papéis num enorme teatro de marionetes, encenando um jogo de disfarces e dissimuladores. "— Oitenta e nove anos! ecoou Manoel que era sócio de José. E um brotinho!, disse espirituoso e nervoso, e todos riram, menos sua esposa." As frases soam falsas e artificiais. Na verdade, todo o discurso da família é visto por d. Anita como falso e hipócrita. Tal como o "bolo desabado" sobre a toalha manchada de Coca-Cola. a matriarca imóvel e muda constata a decadência de seu reinado. Seu julgamento é implacável: "Como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? [...]. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos sem capacidade sequer para uma boa alegria [...]. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família".

A tensão no como é crescente, e o que antes era apenas fluxo de consciência revelado pelo narrador onisciente se exterioriza em ação vingativa: "— Que vovozinha que nada! explodiu amarga a aniversariante. Que o diabo vos carregue, corja de maricas, cornos e vagabundos! Me dá um copo de vinho, Dorothy!, ordenou".

O estouro, porém, não se desdobra em nada, a não ser no constrangimento geral, pois para a família "a velha não passava agora de uma criança". O crepúsculo em Copacabana intensifica a sensação mórbida da festa, mais próxima de um velório: "Mas as luzes eram mais pálidas que a tensão pálida da tarde". Anuncia-se a morte como mais uma personagem do conto.

Dentre todos os parentes, apenas a nora Cordélia e o neto Rodrigo, "carne de seu coração", escapam do rancor de d. Anita. Cordélia observa silenciosa a

matriarca com mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra". Num relance de olhar entre ambas — mais um tópico recorrente na obra de Clarice —, Cordélia capta uma verdade fugaz e profunda, dita pelo "punho mudo e severo sobre a mesa [...]. É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é

curta. Que a vida é curta". Cordélia busca ainda mais uma vez o sinal que vem da velhice, mas o "relance de verdade" é único e irrepitível.

A posição especial de Cordélia na família degradada por relações estéreis e mesquinhas, bem como o estatuto de "rainha louca", tronco de uma linhagem suspeita, permite uma aproximação desse conto com a tragédia de sucessão e poder do *Rei Lear*, de Shakespeare, como mostra um ensaio de Cleusa Passos.⁷² A questão da ingratidão filial se coloca em ambas as narrativas, e a homônima personagem, Cordélia, revela-se a mais fiel e amorosa nas duas histórias, sendo o "ponto de convergência entre a palavra e a verdade"⁷³ em meio à retórica vazia dos demais. Cleusa Passos analisou em detalhes o modo de que Clarice Lispector recupera a memória da tradição literária ao mesmo tempo que inverte e mascara elementos da obra original, como "a matriarca no lugar do infeliz rei, filhos e noras substituindo filhos e gênnros".⁷⁴ Em Shakespeare, a filha mais nova tem no silêncio sua verdade, qual seja, o legítimo amor ao pai, do mesmo modo, no conto se reitera a

73

frase: "Cordélia olhava ausente", sendo a única da família a compreender e respeitar d. Anita.

Ainda segundo a ensaísta, o resgate da tragédia do rei, travestida numa anônima família da pequena burguesia do Rio de Janeiro, encontra na recuarção moderna de Clarice Lispector saídas novas. O instante de revelação de d. Anita, captado por Cordélia (nova mente o relance epifânico se faz notar), liberta o conto de um encerramento mórbido. A matriarca e a nora refazem os laços deteriorados. "A vida é curta, mas não a obra que contém tal ensinamento", diz Cleusa Passos, que mostra a chave criadora de Clarice através do "resgate da tradição literária, em que reelaborar o 'velho' implica reconhecer sua persistência no tempo. A vida pode ser curta. Não a arte".⁷⁵

⁷² Clarice Lispector, "Os Elos da Tradição". Em *Confluências: Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo. Edusp. Nova Alexandria. 1995: p. 45-60. Esse ensaio propõe-se a trabalhar a intertextualidade das duas obras à luz da leitura freudiana da tragédia de Shakespeare, tal como está no texto "O Tema dos três Escrínios" (1913).

⁷³ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 58.

Pág. 74: em branco

5

**ENTRE O EU E O
OUTRO (CONTOS —
PARTE II)**

Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser.
A Paixão Segundo G.H. (1964)

O segundo livro de contos de Clarice, *A Legião Estrangeira*, é lançado no mesmo ano de *A Paixão Segundo G.H.*, 1964; e, de acordo com a autora, os contos foram inteiramente abafados pelo romance. O volume se divide em duas partes: uma contém os textos maiores, e a outra, intitulada "Fundo de Gaveta" (título sugerido por Otto Lara Resende), reúne contos curtos, anotações ou crônicas, vários deles lançados antes na revista *Senhor*. Em edições futuras, as duas partes virão publicadas separadamente, o que será lamentado pela autora.

Uma pista para apreender o conjunto desses contos pode ser um dos próprios fragmentos da segunda parte; ele parece condensar o jogo de espelhamentos entre o eu e o outro — que toma forma nos textos, seja pela força do olhar, seja pela potência do silêncio —, espécie de núcleo gerador de imagens da obra clariciana: "Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os

77

outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu".⁷⁶

O trecho remete a vários contos que trabalham a questão da alteridade, ou seja, o encontro de si mediado pelo outro; a cada confronto, duelo, embate com o que cada um *não é*, revela-se, nesse avesso do eu, a identidade mais funda e escondida. Esse "outro dos outros", que acaba sendo o si mesmo, aparece nos estranhos e insólitos seres daquela legião de personagens, novamente flagradas nas situações mais cotidianas. As relações, quase sempre duais, podem ser simétricas (os dois adolescentes de "A Mensagem" e "Uma Amizade Sincera", ou os adultos de "A Repartição dos Pães", "A Solução" e "Os Obedientes"), assimétricas (a menina e o professor, em "Os Desastres de Sofia"; a idosa e os familiares, em "Viagem a Petrópolis"; a criança e sua prima mais velha, em "Evolução

⁷⁶ "A Experiência Maior". Em: *A Legião Estrangeira (Fundo de gaveta – Parte II)* Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964: p. 142-3.

de uma Miopia"; a pequena Ofélia e a vizinha adulta, em "A Legião Estrangeira") ou ainda entre pessoas e bichos (como em "Macacos", "Tentação" e "A Quinta História").

Já o conto mais "dissertativo" do livro, "O Ovo e a Galinha", considerado pela própria autora seu texto mais hermético e, talvez por isso mesmo, escolhido por ela para ser lido em 1976 no Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, reflete ainda outra dualidade: a mulher na cozinha diante de um objeto incompreensível — o ovo. "Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo". Nesse desafio com o outro inatingível, tão visível e tão impenetrável, o ovo vai percorrendo, através das divagações da personagem-narradora, as mais diversas

78

esferas, da mais mundana à metafísica e elevada, indo "sereno até a cozinha", transformado em puro signo vazio, aberto ao tudo e ao nada da linguagem.

BICHOS

A presença dos bichos na obra de Clarice já foi mencionada anteriormente (desde Joana observando as "galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer", em *Perto do Coração Selvagem*, até a barata contraposta a G.H.) e é um eixo importante no estudo da obra da autora, fim pelo menos duas crônicas, "Bichos — I" e "Bichos — II", esse tema foi tratado explicitamente. Cão, gato, tartaruga, passarinho, coelho, cavalo, macaco — todos foram prestigiados pela escritora, que declarou mais de uma vez seu amor incondicional a seus dois cães de estimação: Dilermando, comprado numa rua de Nápoles e deixado para trás numa das várias mudanças de país, e Ulisses, com o qual dizia entender-se como entre duas pessoas.

É preciso lembrar também que a literatura infantil de Clarice, iniciada em 1967 com o livro *O Mistério do Coelho Pensante*, sempre tratou, mediante os bichos, das paixões humanas e suas contradições, Em *A Muralha Que Matou os Peixes*, escrito em 1968, a personagem do título esquece de dar comida aos peixes do aquário. O episódio se baseia em fato real ocorrido com a própria autora, e a escrita do conto é motivada "por uma sensação de culpa da qual queria me redimir".⁷⁷ Já na história *A Vida*

⁷⁷ Apud. Gotlib, op. cit., p. 383

o "mundo interior" da galinha que ganha foco, mostrando seus "pensamentozinhos e sentimentozinhos". A mesma ambiguidade que caracteriza a literatura adulta de Clarice reaparece aqui para brincar com as crianças leitoras: "Ela [a galinha Laura] pensa que pensa. Mas em geral ela não pensa coisíssima nenhuma". Por fim, seu quarto e último livro infantil, *Quase de Verdade* (póstumo, 1978), é narrado por um cão, o mesmo Ulisses já citado.

E o que todos esses bichos expressam a ponto de protagonizarem tantos contos, romances e histórias infantis? A palavra é de Clarice: "Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida. [...] Ter bicho é uma experiência vital. E a quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio".⁷⁸ Ou ainda: "Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. E o chamado".⁷⁹

Mais Baratas

Um dos contos mais cruéis da autora não ocupa nem três páginas. Trata-se de "A Quinta História" e retoma o encontro da dona-de-casa com baratas, só que numa chave contrária à de *A Paixão Segundo G.H.* O gênero do texto é bastante indefinido, meio conto, meio crônica, meio receituário doméstico de "como matar baratas". A nar-

80

rativa se faz em espiral, com variações sobre um mesmo argumento."[...] começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso

⁷⁸ "Bichos-I". Em: *A Descoberta do Mundo*. op. cit., p. 359-60.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 363.

esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram."⁸⁰

Esse é o mote do qual o conto faz a glosa, retomando o mesmo ponto de origem para transformá-lo com novos ingredientes. Dá-se aqui um jogo entre o igual e o diferente, já que a narração se faz variando o ponto de vista sobre o mesmo objeto. Ora se focaliza o "crime" contra as baratas, "que pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar", além de representarem "o mal secreto que roía casa tão tranquila". Ora se revela a transmutação de uma pacata dona-de-casa em assassina de baratas: "Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria uma coisa: matar cada barata que existe". Há, ainda, a história que narra o estertor das próprias vítimas: "As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais".

A linguagem é objetiva, científica, e o enquadramento de receituário simula uma inocência que não condiz com o exercício de crueldade e sadismo que invade o enredo.⁸¹ A receita de morte, com requintes

81

de bruxaria e alquimia, domina o campo doméstico e familiar, até tornar-se uma obsessão doentia da personagem-narradora: "Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito". O próprio crime — que se disfarça no álibi prosaico de dedetizar e higienizar o ambiente para ocultar seu gozo estético e sexual ("Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira") pode ser lido como sintoma (paranóico?) de quem projeta seu "mal secreto" fora de si e se torna compulsivo para destruí-lo. Donde as repetições inevitáveis: através do mal deseja-se eliminar o próprio mal, num processo que se auto-alimenta.

Por esse prisma, a metáfora do engessamento do "de-dentro" da barata corresponderia ao mecanismo de repressão dos impulsos mais

⁸⁰ *A Legião Estrangeira* São Paulo: Siciliano, 1992, p. 101.

⁸¹ Provavelmente, a fonte primeira desse conto é uma das crônicas que a autora escrevia em 1952 sob o pseudônimo de Teresa Quadros no jornal *O Comício*, dirigido por Joel Silveira e Rubem Braga. Clarice assinava a coluna "Entre Mulheres", que trazia variedades como dicas de beleza, culinária etc. justamente um dos textos da autora ensina como matar baratas às desavisadas leitoras, que acabam provando, elas também, do doce veneno de uma narrativa irônica e perversa — como essa passagem do texto: "Ponha, por exemplo, terebintina nos lugares frequentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê, é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois 'para onde' pode ser outro aposento da casa o que não resolve o problema" (apud Gotlib, op. cit., p.279)

indesejáveis. A protagonista, por fim, se diz vitoriosa pela escolha que faz: "eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: 'Esta casa foi dedetizada'". O triunfo dessa personagem que engessou sua "alma" matando baratas é o caminho inverso de G.H., que aceitou o desafio de penetrar no âmago de si mesma, fundindo-se ao de-dentro do outro, espelho de seu avesso.

A última história, que dá título ao conto, mostra que o extermínio do mal projetado na barata não livrará a personagem de enfrentar-se com seu *de-dentro*, pois a queixa retorna, junto com as baratas, em qual quer lugar onde exista vida humana: "A quinta história chama-se Leibnitz e a transcendência do amor na

82

Polinésia. "Começa assim: queixei-me de baratas". O conto termina com essa frase inconclusa, engessando também a palavra no meio de mais uma repetição.

PAIXÕES PERVERSAS

O conto que fecha o livro, "A Legião Estrangeira", prossegue na investigação de uma certa "natureza do mal" como fator constituinte do homem. Dessa vez o par escolhido para vivenciar as vicissitudes do desejo é formado por uma criança de oito anos, Ofélia, e por sua vizinha adulta, a narradora da história, que Ofélia visita regularmente. A menina prima pelas frases ordenativas, mostrando, nas oscilações do discurso direto e indireto livre, seu perfil autoritário e controlador: "Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro a senhora faz o que bem quiser; cada um sabe de si. Não era mais hora de estar de robe; sua mãe mudava de roupa logo que saía da cama, mas cada um termina levando a vida que quer [...]. Nunca era minha a última palavra. Que última palavra poderia eu dar quando ela me dizia: empada de legumes não tem tampa".

A pequena adulta, de cachos duros, olheiras e vestido de babados, está prestes a ver desmoronar sua altiva e rígida estrutura. O evento disruptor será um pintinho que ela ouve piar na cozinha da casa da vizinha. Da mesma forma que no conto "Amor" a visão de um cego mascarando chiclete expulsa Ana de sua alma diária, aqui a presença inocente de um pintinho doméstico desmonta o ser adulto empertigado, fazendo despertar um eu infantil tão escondido. E com ele a mais primária das emoções: a

inveja. Rompe-se a casca adulta de Ofélia, e, como na personagem homôni-

83

ma da peça *Hamlet*, de Shakespeare, surge toda a loucura de quem perde as referências conhecidas: "Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara 'eu também quero', desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira".

A faísca da inveja habita justamente os olhos, como indica a etimologia da palavra (o latim *invidia* provém de *vedere*, "ver").⁸² Observada agora pela narradora, que não esconde seu prazer sádico em contemplar a metamorfose de Ofélia, a menina vive a "agonia de seu nascimento", a "coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo": "Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança".

A figura inicial de Ofélia, tão apolínea, desdobra-se agora em fúria dionisíaca por força imperativa da destrutividade da inveja. A cena que antecede o clímax final do conto se constrói num suspenso insólito. Depois de brincar com o pintinho, a menina leva-o à cozinha e volta muda. A narradora pressente algo estranho:

"Sem saber exatamente por quê, olhei-a uma segunda vez:

84

"Que é? "Eu?

"Está sentindo alguma coisa?

"Eu?

"Quer ir ao banheiro?

"Eu?"

A reiterada indagação do pronome pessoal ("eu?") acentua que algo da ordem de uma identidade está em sobressalto. Afrontada pela vitalidade

⁸² No ensaio "A Inveja", o filósofo e psicanalista Renato Mezan analisou este episódio da obra de Clarice, aprofundando as observações etimológicas. Mezan cita o Canto XIII do "Purgatório" da *Divina Comédia*, de Dante, no qual os invejosos são punidos com a chamada *orribile costura*, um arame que cerra os olhos, órgão pelo qual eles pecaram (em: Sérgio Cardoso et al.. *Os Sentidos da Paixão: São Paulo Companhia das Letras*, 1987; p. 117-40).

do pintinho, em contraste com sua imóvel armadura, Ofélia havia executado seu crime: "No chão estava o pinto morto. Ofélia! Chamei num impulso pela menina fugida".

O que está em jogo na inveja não é obter o objeto desejado para si, mas impossibilitar ao outro o seu usufruto. Como mostra Clarice, o invejoso projeta nas poses alheias um ideal de felicidade insuportável, uma vez que esse objeto idealizado não lhe pertence e denuncia que algo importante *falta* em si mesmo. "Ela queria tudo", diz a narradora, pois, para além do simples pintinho, sobrepõe-se a fantasia de uma plenitude inatingível.

Para a autora, a proximidade de um prazer inusitado, como o da descoberta do pintinho por Ofélia (e não se pode desconsiderar a conotação sexual aí implicada), revela-se um verdadeiro "tormento da liberdade". Talvez essa seja mais uma chave de entrada na obra clariciana — a reversibilidade entre pólos antagônicos (prazer/dor, amor/ódio, felicidade/tormento) —, mostrando a dinâmica humana para além do bem e do mal.

6

**RELANCES DE
CLARICE**

Já tentei olhar bem de perto o rosto ele uma pessoa — uma bilheteira de cinema. Para saber o segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos.
A Via Crucis do Corpo (1974)

Chegando ao fim deste panorama da obra de Clarice Lispector, muito ficou por comentar. E o caso, por exemplo, dos demais livros de contos da autora: *Felicidade Clandestina* (1971), *A Imitação da Rosa* (1973), *A Via Crucis do Corpo* (1974), *Onde Estivestes de Noite* (1974) e *A Bela e a fera* (1979). Desses, chama atenção *A Via Crucis do Corpo*, pelo contraste com os demais. Ele reúne textos feitos por encomenda pelo editor Álvaro Pacheco, que pedia histórias que "realmente aconteceram" com "assunto perigoso". "Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda", diz Clarice. "Mas — enquanto ele me falava ao telefone — eu já sentia nascer em mim a inspiração." Os tontos, escritos em três dias, abordam sexo e crime de um modo explícito e grotesco, incomum até então na escrita da autora. Ela mesma reconhece a concretude dos textos, na "Explicação" que antecede os contos: "Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu

87

mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha".⁸³

Os contos abordam prostitutas, travestis, mendigos e marginais que vagueiam pelas noites cariocas. A linguagem é direta, bruta, chocante. Nessa altura de sua obra, a autora, usando de pura catarse e evitando toda sofisticação de linguagem, parece purgar o que ela chama de "mundo-cão". Afinal, diz a autora, "há hora para tudo. Há também a hora cio lixo".⁸⁴ Ainda assim, suas histórias parecem abraçar, mais uma vez, o sentido da vida ou a falta dele, o limites da palavra, a precariedade da existência, o encontro casual com a verdade, a crueldade e o amor inesperado.

Essa dupla face da obra clariciana — a temática existencial, filosófica ou metafísica e a vertente realista, social, mediada sobretudo

⁸³ *A Via Crucis do Corpo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1991.p 49.

⁸⁴ *Ibidem*; p. 20.

(mas não só) pela condição histórica particular da mulher — é sua característica predominante. A realidade e a linguagem, assim como o viver e o escrever, caminham inexoravelmente juntas na obra da autora, mesmo que os textos se inclinem ora a um ora a outro pólo mais proeminente.

GELEIA VIVA E MINEIRINHO

Dois textos poderiam permitir uma última visada desse movimento pendular clariciano. O primeiro deles, a crônica "A Geleia Viva Como Placenta", de 1972, conta um sonho da autora, "uma assombração triste": "Havia uma geleia que estava viva. Quais eram os senti

88

mentos da geleia? O Silêncio. Viva e silenciosa, a geleia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se esparramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando a olhei, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial".⁸⁵ Aterrorizada, a sonhadora se esforça para despertar do pesadelo e, ao acordar, vê "o quarto de contornos firmes. Havíamos endurecido a geleia viva em parede, havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva".⁸⁶

A oposição *vida pura/paz da morte* carrega um tema recorrente na obra, qual seja, o mundo primário em toda a sua violência e prazer (a matéria informe no interior da barata, o núcleo selvagem da vida) e o modo que nos defendemos e evitamos a "geléia viva" primordial, essa potência indiferenciada angustiante que nos esforçamos por endurecer, engessar, institucionalizar, solidificar. Uma chave de leitura da escrita de Clarice Lispector seria dada por esse olhar fenomenológico que recusa o consolo racionalizador e tenta atingir a essência perturbadora e fascinante do mundo. Vale lembrar que, nos anos 60 e 70, a crítica existencialista e universalizante foi a marca dos estudos claricianos.⁸⁷

⁸⁵ Em: *A Descoberta do Mundo*, op. cit., p. 433.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Nesse sentido, a obra de Benedito Nunes sobre a autora é exemplar, destacando-se o estudo *Leitura de Clarice* (São Paulo. Quiron, 1973) republicado com acréscimo de mais dois ensaios em *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (São Paulo: Ática, 1989).

Já na década de 80, a autora seria lida com base nos estudos feministas, em especial pelos ensaios e tra-

duções da francesa Hélène Cixous, que lançou Clarice internacionalmente, e pelos escritos da canadense Claire Varin.⁸⁸

O outro pólo do pêndulo está bem representado pelo conto "Mineirinho",⁸⁹ que trata de um episódio real ocorrido no Rio de Janeiro. Um jovem deliu quente de 28 anos é assassinado com 13 tiros pela polícia, mas "um só bastava", diz Clarice; "o resto era vontade de matar".⁹⁰ A narrativa é movida por uma indagação fundamental: "por que está doendo a morte de um facínora"? A partir dessa questão, o conto se desdobra em reflexões inquietantes, invertendo as noções de crime e justiça, assassino e vítima, até o ponto em que Mineirinho espelha, em sua "assustada violência", "um filho de quem o pai não tomou conta", refletindo, assim, a condição de um pária social que mata por medo. "Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não corrermos o risco de nos entendermos." A narradora estende uma ponte de identificação com o criminoso, que executa o que nela se cala: "Mineirinho viveu por mim a raiva, enquanto eu tive calma".

A sequência que descreve os tiros mostra a técnica apurada da autora, que tensiona o texto pela repetição de estruturas frasais, introduzindo nuances e diferenças até culminar na fusão entre o narrador e a personagem e na morte de ambos. Em Mineirinho,

90

ecoa o destino de todos nós: "Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro".

⁸⁸ Ver Hélène Cixous, *L'Approche de Clarice Lispector (Poétique, 40, 1979)* e Claire Varin. *Clarice Lispector: Rencontres Brésiliennes* (Québec: Trois, 1997) O impulso atual para a divulgação da obra de Clarice Lispector deve muito, ainda, ao Grupo de trabalho "A Mulher na Literatura", da Associação Nacional de Estudos de Letras e Linguística (Anpoll).

⁸⁹ Em *A Legião estrangeira (Fundo de Gaveta – Parte II)*, op. cit., 254

⁹⁰ Cf. entrevista para Julio Lerner, TV Cultura, 1977.

Como se vê, mesmo a literatura "engajada" de Clarice, em que o pólo realista de denúncia social se faz sentir com mais força, aprofunda a reflexão existencial sem apartá-la do problema político abordado. Ao contrário: as fronteiras entre o campo social, o estético e o existencial se diluem, e a escrita transita livre por todos eles, trançando os vários e complexos níveis da realidade.

Para a autora de um estilo tão problematizador da linguagem e da vida, a grande e principal questão sempre foi a do narrar. Como dizer o impossível de dizer sem sucumbir ao silêncio, ao vazio, à terrível atração do nada em que o escritor submerge à procura da palavra? O dificultoso ato de narrar num mundo que perdeu as coordenadas conhecidas é o caminho por onde Clarice se aventura.

Se de um lado Clarice Lispector representou uma ruptura com a tradição literária de seu tempo, de outro sua marca tem influenciado as novas gerações de escritores brasileiros, sensíveis às nuances do cotidiano urbano. Nos anos 70, o *boom* do conto nacional trazia nomes como Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e João Antônio, todos conscientes de terem sido precedidos pela singular literatura de

Clarice. Mais recentemente, os textos de Caio Fernando Abreu, Adélia Prado, Fernando Bonassi e Bernardo Carvalho, entre outros, recriam, de algum modo, o legado clariciano, que penetra as vivências mais sutis em busca do núcleo essencial do ser. Em cada um, parece vibrar a nota da escrita dissonante de Clarice, rompendo o pacto do esperado e desvendando uma nova sensibilidade.

Seu legado para o nosso tempo estaria, talvez, na força do estranhamento como vislumbre do que escapa ao olhar anestesiado pelo excesso de familiaridade. E o inesperado surge quando a palavra, desnudada também de seus enredamentos falseadores, sussurra sua verdade em meio às pausas de tantos ruídos.

Eu escrevo e assim me livro de mim e posso descansar.



Clarice Lispector (1920-77)

CRONOLOGIA

- 1920 — Nasce em Tchechelnik, aldeia da Ucrânia, a 10/12/1920. Filha de Pedro e Marieta Lispector e irmã de Elisa e Tânia.⁹¹
- 1921 — A família chega a Maceió (Alagoas).
- 1924 — Mudam-se para Recife (Pernambuco). Piora a paralisia progressiva da mãe.
- 1930 — Falecimento da mãe. Após assistir a uma peça de teatro no Recife, escreve a sua em três atos (*Pobre Menina Rica*), mas perde os originais. Começa a enviar contos para o *Diário de Pernambuco*, no qual nenhum é publicado.
- 1934 — A família muda-se para o Rio de Janeiro.
- 1938 — Inicia o curso de direito na Universidade do Brasil.

- 1940 — Falecimento do pai. Publica seu primeiro conto, "Triunfo", no jornal *Pan*. Trabalha como jornalista na Agência Nacional e no jornal *A Noite*.
- 1943 — Casa-se com o colega de faculdade Maury Gurgel Valente. Forma-se em direito e lança seu primeiro romance. *Perto do Coração Selvagem*.
- 1944 — Com o marido, muda-se para Belém (Pará) e depois Nápoles (Itália). Ganha o prêmio da Fundação Graça Aranha com o primeiro romance.
- 1946 — Muda-se para Berna (Suíça). Publica *O Lustre* e escreve o terceiro romance.
- 1948 — Nasce Pedro, o primeiro filho.
- 1949 — Publica seu terceiro romance, *A Cidade Sitiada*.
- 1950 — Permanece no Rio de Janeiro, onde escreve alguns contos que formarão posteriormente seu primeiro livro no gênero. Muda-se para Torquay (Inglaterra), onde reside por seis meses.

⁹¹ Essa cronologia teve por base a que foi estabelecida por Nádia Battella Gotlib, em: Clarice Lispector. *A paixão Segundo G.H.* edição crítica, coord. Benedito Nunes (op. cit., p. 209-13)

- 1952 — Em passagem pelo Brasil, colabora no *Comício*, dirigido por Rubem Braga, onde assina com o pseudônimo de Teresa Quadros a página feminina "Entre Mulheres". Lança *Alguns Contos*, seu primeiro livro do gênero. Muda-se em setembro para os EUA e lá se estabelece até 1959.
- 1953 — Nasce Paulo, o segundo filho, em Washington. Começa o quarto romance.
- 1959 — Publica contos na revista *Senhor*, editada por Paulo Francis. Separa-se do marido e volta para o Rio de Janeiro com os dois filhos. Colabora até 1961 com o *Correio da Manhã*, sob o pseudônimo de Helen Palmer.

96

- 1960 — Publica *Laços de Família* e colabora com a coluna "Só Para Mulheres" do *Correio da Manhã*, como *ghost writer* da atriz Ilka Soares.
- 1961 — Lança *A Maçã no Escuro*, terminado cinco anos antes.
- 1962 — Recebe o prêmio Carmen Dolores pelo quarto romance. 1964 — Publica o romance *A Paixão Segundo G.H.* e o volume de contos e crônicas *A Legião Estrangeira*.
- 1967 — Um incêndio, causado por um cigarro aceso e esquecido durante a noite, deixa sequelas na mão direita e exige várias cirurgias. Publica o primeiro livro infantil, *O Mistério do Coelho Pensante*, e escreve crônicas para o *Jornal do Brasil* até 1973.
- 1968 — Em "Diálogos Possíveis", seção da revista *Manchete*, publica entrevistas que faz com personalidades políticas e culturais. Participa de passeata contra a ditadura, no Rio de Janeiro, ao lado de intelectuais e artistas. Ganha o prêmio Calunga, com o primeiro livro de literatura infantil.
- 1969 — Publica o segundo livro infantil, *A Mulher Que Matou os Peixes*, e o romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, que ganha o prêmio Golfinho de Ouro.
- 1971 — Lança *Felicidade Clandestina*, com vários contos de memória da infância em Recife.
- 1973 — Publica *Água Viva* e a antologia *A Imitação da Rosa*, de contos já editados.

1974 — Publica dois volumes de contos: um sob encomenda, com temática sexual, *A Via Crucis do Corpo*; e o outro intitulado *Onde Estivestes de Noite*. Publica o terceiro livro de literatura infantil, *A vida Intima de Laura*.

97

1975 — Publica *Visão do Esplendor*, volume de crônicas e contos curtos, e *De Corpo Inteiro*, com algumas entrevistas já publicadas na imprensa.

1976 — Lê o conto "O Ovo e a Galinha" no Congresso de Bruxaria de Bogotá (Colômbia).

1977 — É entrevistada por Júlio Lerner na TV Cultura, mas, a pedido da escritora, o programa só vai ao ar depois de sua morte. Publica *A Hora da Estrela*. Morre a 9 de dezembro, um dia antes de completar 57 anos, vítima de um câncer no útero, que se alastrou. É enterrada no cemitério do Caju, no Rio de Janeiro.

1978 — É publicado *Um Sopro de Vida*, com fragmentos reunidos pela amiga Olga Borelli. Lançamento do quarto livro de literatura infantil. *Quase de Verdade*.

1979 — É publicado *A Bela e a Fera*, com alguns dos primeiros e últimos contos ainda inéditos.

1984 — É publicado o volume *A Descoberta do Mundo*, com várias crônicas lançadas no *Jornal do Brasil*.

1985 — Lançamento do filme *A Hora da Estrela*, dirigido por Susana Amaral e baseado no livro homônimo.

1987 — É publicado *Como Nascem as Estrelas: 12 Lendas Brasileiras*, com histórias para serem ilustradas no calendário encomendado a Clarice pela fábrica de brinquedos Estrela.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

- Perto do Coração Selvagem* (romance, 1944).
O Lustre (romance, 1946).
A Cidade Sitiada (romance, 1949).
Laços de Família (contos, 1960).
A Maçã no Escuro (romance, 1961).
A Legião Estrangeira: Contos e Crônicas (1964).
A Legião Estrangeira (contos, 1964).
A Paixão Segundo G.H. (romance, 1964).
O Mistério do Coelho Pensante (infantil, 1967).
Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres (romance, 1969).
A Mulher Que Matou os Peixes (infantil, 1969).
Felicidade Clandestina (contos, 1971).
Agita Vira: Ficção (romance, 1973).
A Vida Intima de Lama (infantil, 1974).
A Via Crucis do Corpo (contos, 1974).

- Onde Estivestes de Noite* (contos, 1974).
Visão do Esplendor: Impressões Leves (crônicas, 1975).
De Corpo Inteiro (entrevistas, 1975).
A Hora da Estrela (romance, 1977).
Para Não Esquecer (crônicas).
Um Sopro de Vida: pulsações (romance, 1978).
Quase de Verdade (infantil, 1978).
A Descoberta do Mundo (crônicas, 1984).

Como Nasceram as Estrelas (12 lendas brasileiras — crônicas).

As obras de Clarice Lispector tiveram inúmeras edições ao longo dos anos, estando atualmente em curso de republicação pela editora Rocco (Rio de Janeiro).

SOBRE CLARICE LISPECTOR

Antonio Candido, "No Raiar de Clarice". Em: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; p. 125-31.

_____, "No Começo Era de Fato o Verbo". Em: Clarice Lispector, *A Paixão Segundo CH*. Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/Paris/Mé-xico/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: Allca XX, 1996 (Col. Archivos); p. XVII-XIX.

_____, "Língua, Pensamento, Literatura" e "Perto do Coração Selvagem". Em: Arthur Nestrovski (org.). *Figuras do Brasil — 80 Autores em 80 Anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2001.

Vilma Arêas e Berta Waldman, "Eppur, Si Muove". Em: *Remate de Males*, 9. Campinas: Unicamp, 1989; p. 11-168.

Olga Borelli, *Clarice Lispector: Esboço Para um Futuro Retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

102

Ligia Chiappini, "Pelas Ruas da Cidade uma Mulher Precisa Andar: Leitura de Clarice Lispector". Em: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: DTLCC-FFCLH-USP, 1996; p. 60-80.

Hélène Cixous, *A Hora de Clarice Lispector*. Trad. Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

Teresa Cristina Monteiro Ferreira, *Eu Sou uma Pergunta: uma Biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Nádia Battella Gotlib, *Clarice: uma Vida Que Se Conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____, "Os Difíceis Laços de Família". Em: *Cadernos de Pesquisa*, 91. São Paulo: Cortez, nov. 1994; p. 93-9.

Márcia Guidin, *Roteiro de Leitura: "A Hora da Estrela"*. São Paulo: Ática,

1996.

Maria Lúcia Homem, *No Limiar do Silêncio e da Letra: Traços da Autoria em Clarice Lispector*. Tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP (orientadora: profa. dra. Cleusa Rios P. Passos), 2001.

Ricardo Iannace, *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001 (Ensaio de Cultura, 18).

Marco Antonio Coutinho Jorge, "Clarice Lispector e o Poder da Palavra". Em: Alain Didier-Weill, *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997; p. 105-15.

Luiz Costa Lima, "A Mística ao Revés de Clarice Lispector". Em: *Por Que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 199; p.98-124.

Álvaro Lins, "A Experiência Incompleta". Em: *Os Mortos de Sobrecasaca: Ensaio e Estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963; p. 183-91.

Lúcia Helena, *Nem Musa, nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Eduff, 1997.

103

_____, "A Literatura Segundo Lispector". Em: *Revista Tempo Brasileiro*, 1. Rio de Janeiro, 1962; p. 25-42.

Gilberto Figueiredo Martins, *As Vigas de um Heroísmo Vago: Três Estudos Sobre "A Maçã no Escuro"*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, FFLCH-USP (orientador: prof. dr. Valentim Facioli), 1996.

Gilda de Mello e Souza, "O Vertiginoso Relance". Em *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980; p. 79-91.

_____, "O Lustre". Em: *Remate de Males*, 9. Campinas: Unicamp, 1989; p. 171-5.

Sérgio Milliet, "Perto do Coração Selvagem". Em: *Diário Crítico*, 2ª ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem: uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

Solange Ribeiro de Oliveira, *A Barata e a Crisálida*. Rio de Janeiro: José Olympio/Pró Memória/INL, 1985.

Cleusa Rios Pinheiro Passos, "Clarice Lispector: os Elos da Tradição". Em: *Confluências — Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995; p. 45-60.

Mário Eduardo Costa Pereira, "Solidão e Alteridade em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector". Em: idem (org.), *Leituras da Psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

Leyla Perrone-Moisés, "A Fantástica Verdade de Clarice Lispector". Em: *Flores na Escrivantina: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; p. 159-77.

José Américo Motta Pessanha, "Clarice Lispector: o Itinerário da Paixão". Em: *Remate de Males*, 9. Campinas: Unicamp, 1989; p. 1 81 -98.

Regina Pontieri, *Clarice Lispector: uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê, 1998.

104

Plínio W. Prado Jr., "O Impronunciável: Notas Sobre um fracasso Sublime". Em: *Remate de Males*, 9. Campinas: Unicamp, 1989; p. 21-9.

Yuditi Rosenbaum, *Metamorfoses do Mal: uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999 (Ensaio de Cultura, 17).

Olga de Sá, *A Escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis/Lorena: Vozes/Fatea, 1979.

_____, *A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

Fernando Sabino e Clarice Lispector, *Cartas Perto do Coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Afonso Romano de Sant'Anna, "O Ritual Epifânico do Texto". Em: Clarice Lispector, *A Paixão Segundo C.H.* Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima: Allca XX (Col. Archivos), 1996; p. 241-61.

_____, "Laços de Família e Legião Estrangeira". Em: *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1990; p. 157-84.

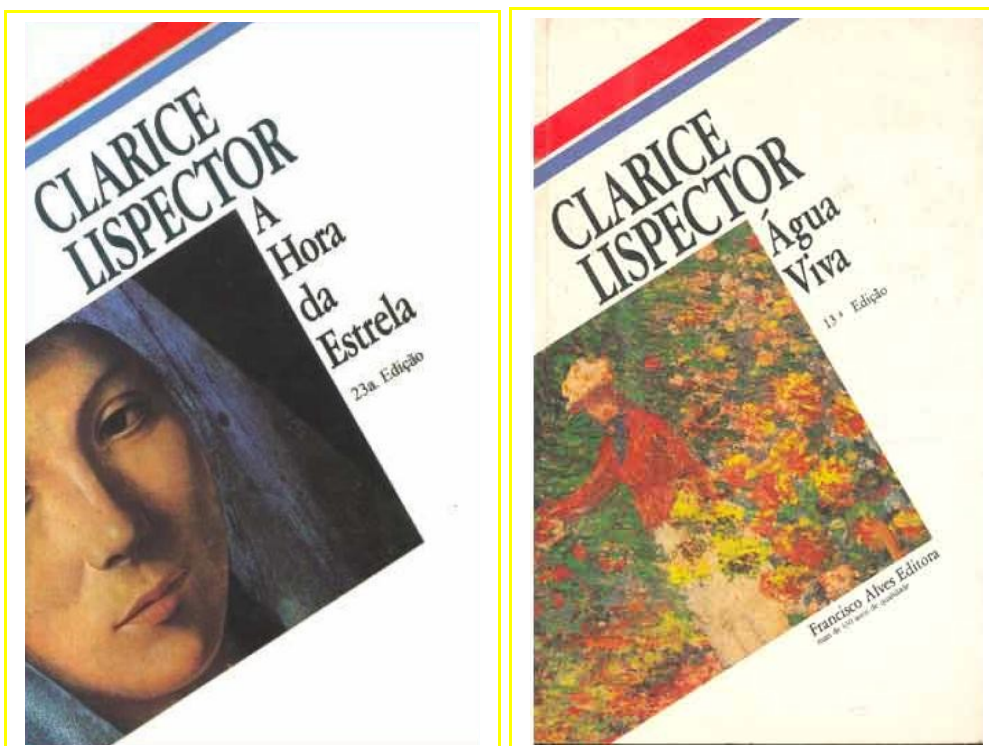
Roberto Corrêa dos Santos. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

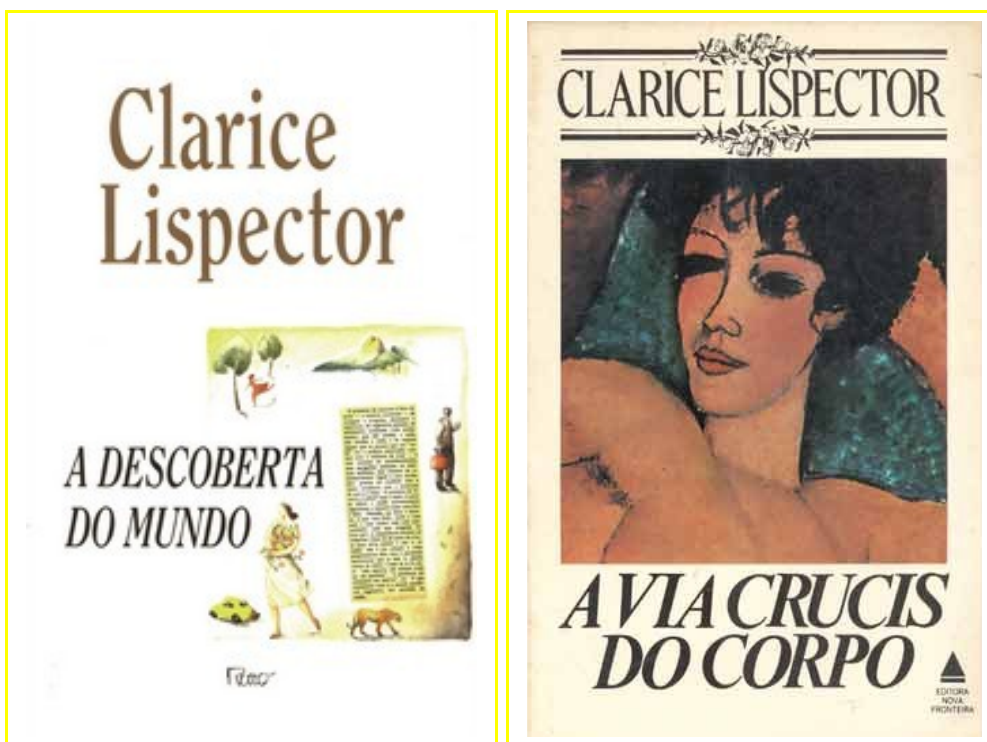
Roberto Schwarz, "Perto do Coração Selvagem". Em: *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Claire Varin, *Rencontres Brésiliennes*. Québec: Trois, 1987.

Berta Waldman, *Clarice Lispector: a Paixão Segundo C.L.* 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992 (Col. Ensaíos).

Regina Zilberman et al., *Clarice Lispector: a Narração do Indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios/Edipuc/Instituto Cultural Marc Chagal, 1998.





Edições de A Hora da Estrela (RJ: Francisco Alves, 1995), Água Viva (RJ: Francisco Alves, 1990), A Descoberta do Mundo (RJ: Rocco, 1999) e A Via Crucis do Corpo (RJ Nova Fronteira, 1984).

Pág. 106: em branco

107

SOBRE A AUTORA

Yudith Rosenbaum é psicóloga e professora de literatura brasileira da Universidade de São Paulo (USP). É autora dos livros *Manuel Bandeira: uma Poesia da Ausência* (São Paulo: Edusp/Imago, 1993/2001) e *Metamorfoses do Mal: uma Leitura de Clarice Lispector* (São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999).



<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
<http://groups.google.com/group/Viciados em Livros>