



**Universidade Federal de Juiz de Fora**

PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARLI SILVA FRÓES

A AUTORIA, A PAIXÃO E O HUMANO EM CLARICE LISPECTOR

JUIZ DE FORA (MG)  
2012



**Universidade Federal de Juiz de Fora**

PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARLI SILVA FRÓES

A AUTORIA, A PAIXÃO E O HUMANO EM CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura e Crítica Literária, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Evando Nascimento

JUIZ DE FORA (MG), 2012

MARLI SILVA FRÓES

## A AUTORIA, A PAIXÃO E O HUMANO EM CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura e Crítica Literária, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Evando Nascimento

Aprovada em

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Evando Nascimento (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Nádia Battella Gotlib  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Celia de Moraes Rego Pedrosa  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Miriam L. Volpe  
Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF-MG

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF-MG

---

Prof. Dr. Anderson Luiz da Silva (SUPLENTE)  
Escola Preparatória de Cadetes do Ar -EPCAR

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (SUPLENTE)  
Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF-MG

Para Lucas Gabriel e Raniel,  
junto aos quais vivo amores e minhas alquimias.

Para Cleyde Fróes e Suely Fróes,  
que conjugam a sabedoria e a afetividade da tia-mãe.

Para meu pai Expedito Gonçalves Fróes,  
que poeticamente soube restaurar a vida.

## **A G R A D E C I M E N T O S**

Minha gratidão àqueles que contribuíram, de uma forma ou de outra, para que fosse possível a elaboração deste trabalho:

Ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora-PPG Letras UFJF.

A Evando Nascimento pela sensibilidade inteligente que sempre marcou a orientação; pelo estímulo, e, sobretudo, pelo seu exercício de paciência diante dos meus contratemplos.

Aos professores do PPG Letras-UFJF, cada um com as suas singularidades, que contribuíram imensamente: Miriam Volpe, Anderson Silva, Anderson Pires, Maria Clara Castellões de Oliveira, Terezinha Zimbrão, Enilce Albergaria, Maria Luiza Scher, Terezinha Scher, Pablo Rocca e a todos os professores da minha trajetória estudantil/acadêmica, porque todos têm importância inegável.

Às professoras Dra. Nádia Battella Gotlib e Miriam Lidia Volpe pelas preciosas contribuições quando do Exame de Qualificação.

À FAPEMIG e à Universidade Estadual de Montes Claros, pelo apoio inicial.

À Ilca Vieira de Oliveira e Geralda Eliane da COTEC-Unimontes.

Aos professores da banca Prof<sup>a</sup>. Dra. Nádia Battella Gotlib, Dra. Célia Pedrosa, Dr. Alexandre Graça Faria, Dra. Miriam Lidia Volpe pelas preciosas contribuições.

Aos amigos preciosos, Leila Cristina Barros e Anderson Fabian Higino, pelas ajudas definitivas, sugestões, apoio, incentivos e irmandade de longa data.

Aos Colegas do PPG Letras, Kátya Alencar (companheira da travessia do sertão a Juiz de Fora), Afonso Rodrigues (e a sua nobreza de alma), Gislene Teixeira Coelho, Tatiana Franca Rodrigues, Jorge Mendes Júnior, Ângela Campos (pela amizade e pelas poesias), José Geraldo Batista, Adauto Lúcio, Marcos Vinicius Ferreira, Josyane Malta.

À Fundação Casa de Rui Barbosa. A Eduardo Coelho, Leonardo Pereira Cunha, Cláudio Vitena e Paula Ferreira, que viabilizaram o acesso aos arquivos.

Ao Sr. Milton Juliano, pelo acolhimento, proteção, incentivos e amizade sincera.

À Ir. Dores e Ir. Mônica, duas freiras amigas, que, sabiamente, não me impuseram nenhuma doutrina, ensinaram-me a potencializar a vida.

Aos amigos Vitor Fonseca e Camila Gonçalves, meus conterrâneos, estudantes na UFJF; pelas estadias, parcerias, confortos, apoio e amizade proporcionados em Juiz de Fora.

Aos meus irmãos Suely, Cleyde, Edmilson, Edvaldo, Cleusa, Junior e Samuel, pela irmandade verdadeira.

Aos meus pais Expedito Gonçalves Fróes e Áurea Rosa, pelos apoios afetivos e efetivos.

Aos meus filhos Raniel e Lukinhas, forças amorosas e impulsionantes.

A todas as crianças que me circundam e trazem alegrias: Emannuel, Paulo Henrique, Vitória Mateus (sobrinhos), Ana Clara, Vitor, Fernanda, Rafael e Cecília (afilhados).

A Walquir pelas palavras de incentivo.

Aos colegas de trabalho/amigos André Muniz, Egídio Rodrigues, Raniery, Emanoelito Fernandes Vieira Júnior, Jomar Vasconcelos, Vitor Hugo, Lóren Melo Ferreira, Josie S. Silva, Edinei Canuto, Antônio Caires e Iza Cotrim pelas manifestações zelosas.

A Eucanaã Ferraz, pelo “socorro poético”.

A Aroldo Pereira, Mano Mello, Cláudia Alencar, Márcio Moraes, Jurandir Barbosa, Carlos Benites, Menedico, Fabiana Prates, Mirandes, Charles Parrela, Alexandra Mendes Parrela, Rigoberto Espinosa, Suerdes Viana, Cida Nery e Carlos Farias, pela amizade e pela poesia de cada dia.

A Ivana Ferrante, Rodrigo Guimarães, Anelito de Oliveira, Lúcia Castelo Branco, Betina Cunha, Joana Luiza Muylaert Araújo e a todos que partilham o gosto por ler Clarice Lispector.

A todos, mencionados ou não mencionados, minha gratidão.

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

LISPECTOR, Clarice. A experiência maior. In: Para não esquecer

Severo narro. Quanto sinto, penso.  
Palavras são ideias.  
Múrmuro, o rio passa, e o que não passa,  
Que é nosso, não do rio.  
Assim quisesse o verso: meu e alheio  
E por mim mesmo lido.

PESSOA, Fernando. Odes de Ricardo Reis

Escrever, ler jamais percebi a diferença. Veja os escritores. Para alguns, uma coisa é o prolongamento inevitável da outra: de tanto ler, o leitor torna-se autor, retoma, completa, prolonga suas leituras.

SCHINEIDER, Michel. O livro interior. In: Ladrões de palavras.

## RESUMO

Trata-se, nessa tese, de um estudo de obras de Clarice Lispector, em diálogo com a filosofia de vertente francesa (Foucault e Derrida), em que se busca analisar como a escritora desenvolve os temas da autoria, do humano e da paixão. Para tanto, foram analisados, especialmente, os livros *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, na discussão sobre autoria. Os textos não ficcionais também foram contemplados nesse estudo: depoimentos, entrevistas, filme, vídeo, produção intelectual e outros, especialmente para a exploração dos aspectos biográficos. Analisamos o modo de circulação dos textos em trânsito (ficção e não ficção), enfim como se constroem esteticamente os jogos autorais lispectoreanos. Com relação ao tema do humano, analisam-se as reflexões postas na literatura dessa autora, quando se focaliza o animal, a relação do homem com os bichos, com o completamente outro, com os viventes. Verificamos quais as concepções derrideanas, nesse particular, são úteis para dialogar com a literatura de Lispector, aproximando, dessa forma, o discurso literário e o filosófico. Utilizou-se como referencial teórico-metodológico, para esse outro assunto, formulações de Jacques Derrida e Evando Nascimento, postas em diálogo com *A paixão segundo G, H.*, alguns textos de *Onde estivestes de noite*, algumas crônicas e contos de Lispector. Com relação ao tema das paixões em Lispector, priorizamos *A via crucis do corpo* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Por fim, demonstramos de que forma esses três eixos temáticos (autoria, humano e paixão) se articulam em Clarice Lispector, configurando a construção de uma *literatura pensante*.

Palavras-chave: Clarice Lispector, autoria, humano, paixão, literatura pensante

## ABSTRACT

This is a study of Clarice Lispector's works, in dialogue with French philosophy (Foucault and Derrida), which seeks to analyze how Lispector develops the themes of authorship, human and passion. Thus, the books *Água Viva* and *A Paixão segundo GH* were specially analyzed in the discussion of authorship. The non-fiction texts (testimonies, interviews, film, video, intellectual production, and others) were also considered in this study especially for the exploration of the biographical aspects. We analyzed the circulation mode of the texts (fiction and nonfiction), and finally how to build esthetically fixtures of the author. Regarding the theme of the human, we analyze the reflections raised in the literature of this author, by focusing on the animal, man's relationship with animals, with the completely other, with the living. We verified which conceptions dialogue with Lispector's literature, approaching the philosophical and the literary discourse. Jacques Derrida and Evando Nascimento's formulations were used as a methodological reference, into dialogue with *A Paixão Segundo GH* and some tales by *Onde estivestes de noite*, some chronicles and tales by Lispector. Regarding the theme of passion in Lispector, we prioritize *A via crucis do corpo*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Finally, we show how these three themes (authorship, human and passion) are articulated in Clarice Lispector, configuring the construction of a thoughtful literature.

Keywords: Clarice Lispector, authorship, human, passion, thoughtful literature.

## SUMÁRIO

Introdução: história de leitor.....	12
-------------------------------------	----

### CAPÍTULO I

#### CLARICE LISPECTOR E A CENA DA ESCRITA

1.1 <i>Água viva</i> : escrita imagética – quarta dimensão da palavra.....	19
1.2. Autoria: das aproximações entre pensamento e literatura.....	29
1.3 Arquitetura: fundo e forma.....	39
1.4 Concepções de escrita.....	52
1.5 Narrar para saber: jogo autoral lispectoreano.....	62
1.5.1 O saber que envolve a arte de narrar: a propósito de Benjamin e Lispector.....	67
1.5.2 Clarice Lispector: modo narrativo.....	71
1.5.3 Arquitetura de complementaridade.....	79

### CAPÍTULO II

#### 2 O HOMEM, O ANIMAL E A (DES)CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES

2.1 A autoria e a percepção do animal.....	84
2.2 Em defesa dos viventes.....	93
2.3 A mulher e a barata: visão do/a(s) outro/a(s) de si mesmo(a).....	104

2.4 Travessia da literatura e do pensamento: algumas considerações .....	113
2.5 <i>Onde estivestes de noite</i> : breves ensaios sobre o viver .....	118
2.6 O animal e o divino: gêneses, genealogias e elementos do sagrado.....	141
2.7 Pensar o animal.....	152

## C A P Í T U L O III

### 3 DAS PAIXÕES E A PAIXÃO DA ESCRITA

3.1 Paixão e subjetividade.....	157
3.2 Ressonâncias autobiográficas: paixão do autor.....	163
3.3 O caminho da linguagem: sedução e prazer.....	170
3.4 Algumas considerações da paixão arquivístico-literária em Lispector: o mal de arquivo.....	187
3.5 Feminino e sexualidade.....	195
3.6 O feminino: um indecível.....	200
3.7 Linguagem, traição e violência.....	203
3.8 Arquivo rasurado.....	207
CONCLUSÃO.....	211
REFERÊNCIAS.....	215
ANEXOS.....	231

# INTRODUÇÃO

## História de leitor

Eu lia há muito. Desde que esta tarde  
com o seu ruído de chuva chegou às janelas.  
Abstrai-me do vento lá fora:  
o meu livro era difícil.  
Olhei as suas páginas como rostos  
que se ensombram pela profunda reflexão  
e em redor da minha leitura parava o tempo.  
De repente sobre as páginas lançou-se uma  
luz e em vez da tímida confusão de palavras  
estava: tarde, tarde... em todas elas.  
Não olho ainda para fora, mas rasgam-se já  
as longas linhas, e as palavras rolam  
dos seus fios, para onde elas querem.  
[...]

E quando agora levantar os olhos deste livro,  
nada será estranho, tudo grande.  
Aí fora existe o que vivo dentro de mim  
e aqui e mais além nada tem fronteiras;  
[...]  
Rainer Maria Rilke, O homem que lê. In "O  
Livro das Imagens". Tradução de Maria João  
Costa Pereira

Inicialmente, a autora de *Perto do coração selvagem* (1943) foi recebida ora com reservas, ora com hesitações, ora com estranhamentos, segundo depoimento da própria Clarice Lispector. Entretanto, o livro causou bastante impacto na crítica, resultando em um grande número de textos, que a sua irmã Tânia Kaufman recolheu, formando o que daria “um livro grosso”<sup>1</sup>. Para Benedito Nunes (1982), a recepção das obras de Clarice Lispector passa por duas fases distintas: a primeira fase seria quando da publicação de *Perto do coração selvagem*; já a segunda fase teria iniciado em 1960 com a publicação de *Laços de família*, quando conquista o público universitário. Esse segundo momento encaminha a crítica para

---

<sup>1</sup> Cf. Entrevista de Lispector no Museu da Imagem e do Som (MIS), dia 20 de dezembro de 1976.

revisitar textos anteriores, tais como *O Lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no Escuro* (1961). Além do prestígio como escritora de crônicas, nas páginas do *Jornal do Brasil*, Lispector ganhou grande repercussão diante da crítica, especialmente pela impressão desconfortante que *A paixão segundo G. H.* provocou. Pertencem a esta fase também os livros de contos *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971), indo até *Água viva*. A terceira fase de popularidade, segundo Nunes, ocorre com a morte da autora e com a publicação de *A hora da estrela* (1977), e de *Um sopro de vida (pulsações)*, livro publicado postumamente. Desse modo, partir do final da década de 1970, tem-se consolidado o seu nome na cena literária. Bella Josef (1987), lembrando os 10 anos sem Clarice Lispector, considera que a escritora revolucionou o dizer da literatura brasileira, marcado por uma força interior e uma voz inconfundível, abrindo-lhe novos rumos. Atualmente, a intensa e sempre crescente bibliografia crítica de Clarice Lispector indica o seu lugar no cenário cultural literário como autora consagrada.

Acrescentaria uma quarta fase de recepção, em que, a partir da década de 1990, notam-se novas visadas de leituras dos textos de Clarice Lispector, seja no diálogo com as mais recentes teorias literárias, seja no diálogo com outros campos de saberes, como é o caso da filosofia contemporânea, seja ainda na aproximação do texto literário lispectoreano com outras artes. Destaquem-se ainda os estudos voltados para a biografia ou as figurações do eu, que ganham grande relevo e são responsáveis pelo retorno aos textos da autora, promovendo-lhe uma certa ampliação de leitores, visível até mesmo por meio do teatro e do cinema, com as peças e os curtas-metragens que retomam textos da autora.

Entretanto, é um grande desafio ler Clarice Lispector, especialmente porque muito já foi dito; é inegável o volume de sua fortuna crítica. Por isso indicamos, desde já, um protocolo de leitura: a necessidade de traçar o caminho de leitora de Lispector, pois é nele que comparece a singularidade. O primeiro texto lido da autora foi o conto “Tentação”, do livro *A legião estrangeira*, apresentado pela professora Eva Myriam, na terceira série primária; texto que muito encantou. Anos depois, ocorreram novos encontros com outros textos de Lispector: os contos “Felicidade clandestina”, “Medo da eternidade” e “100 anos de perdão”, “Restos de carnaval” e os livros *A mulher que matou os peixes* e *Uma aprendizagem Ou o livro dos prazeres* foram apresentados por um professor de filosofia. Foram leituras impactantes; nasceu desses encontros a leitora de Clarice Lispector. Muitos anos depois, deu-se a descoberta do que nela seduzia: a sua forma de escrever, conjugando poesia e pensamento.

Em um primeiro momento, a leitura se limitou ao texto, sem buscar compreender quem era a autora por trás da escrita. Após o acesso a biografias, a depoimentos, a entrevistas ou a trabalhos que pontuavam aspectos biográficos da autora, foram identificados alguns pontos de contato entre a ficção e o sujeito empírico chamado Clarice Lispector. Ficou claro que a elaboração da literatura lispectoreana se dá também nesse interfluxo entre ficção e não ficção; essa questão passou a se apresentar igualmente como via sedutora de pesquisa.

No mestrado, foi desenvolvido o estudo de *Um sopro de vida (pulsações)*, trabalho no qual foram problematizadas a metalinguagem, a escrita fragmentária, a questão do rompimento com gêneros e a autoria. A referência à escrita, a presença do livro, a figura do escritor, as figurações da escrita, recorrentemente em vários textos da autora, apresentaram-se como algo instigante para abordar na ficção lispectoreana. Constatação que se amplia quando se lê o conjunto da produção da autora. Muitas inquietações permaneceram, de modo que no Doutorado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora propusemos ampliar as leituras, contemplando textos ainda pouco estudados pela crítica lispectoreana, como é o caso de *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*.

Hélène Cixous (1995) aproxima Kafka, Rilke, Rimbaud e Heidegger de Clarice Lispector para afirmar que, até onde respiram as obras mais exigentes, Lispector avança; e onde o filósofo perde o ânimo ela continua. Foi justamente esse saber sensível, intuitivo, inquietante, que seduziu a leitora e estudiosa de Lispector. O empreendimento foi estudar a escrita lispectoreana para analisar as reflexões postas literariamente em relação ao autor, à escrita, à estética narrativa, ao leitor, aos jogos autorais. Importava ver como se desenvolvem os temas sobre os viventes e sobre as paixões. Interessava, finalmente, observar de que modo se dá o trânsito entre ficção e não ficção e de que modo se desenvolvem os aspectos autobiográficos. Nesse particular, pudemos reconhecer esse movimento como um modo estético lispectoreano. Tornou-se necessária uma investigação acerca da relação da autoria com a paixão e com o humano.

O embasamento teórico levou em consideração os mais recentes trabalhos acerca dos temas abordados, sobretudo no âmbito francês. Assim, foram analisados como os três grandes eixos temáticos (autoria, paixão e humano) permitem considerar que a literatura de Lispector é uma *literatura pensante*. Essa categoria foi analisada tomando-se por base textos de Jacques Derrida e de Evando Nascimento.

Os livros selecionados foram *Água viva* (1973), *A paixão segundo G.H* (1964), alguns textos de *Onde estivestes de noite* (1974), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e *A via crucis do corpo* (1974), sempre em diálogo com os textos não ficcionais: entrevistas e depoimentos. Realizamos leituras de alguns textos da fortuna crítica de Lispector e de textos da crítica literária em geral e da filosofia. Foram analisados alguns textos do acervo de Lispector, na Fundação casa de Rui Barbosa. Portanto a pesquisa caracteriza-se por ser de natureza bibliográfica e documental.

No primeiro capítulo, intitulado “Clarice Lispector e a cena da escrita”, são abordados os textos literários *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, em diálogo com alguns textos curtos (contos e crônicas), especialmente aqueles reunidos em *A descoberta do mundo* (1984). Contemplamos a não ficção por meio de alguns depoimentos, alguns trechos de correspondências, entrevistas, alguns textos de *Outros escritos* (2005), mais pontualmente a conferência sobre vanguardas, que recebe o título “Literatura de vanguarda no Brasil”. São comentados ainda vídeos, biografias e fotobiografia publicada por Nádia Battella Gotlib, para verificar o trânsito entre ficção e não ficção.

Interessou ver como se constrói o jogo da autoria, como se dá o funcionamento da escrita, o lugar do leitor, da arte, da crítica, da tradição, além de outras questões que envolvem o literário, a ficção, a não ficção, em suma, o modo de narrar. São analisados igualmente os métodos de composição de Lispector: a arquitetura dos textos (as anotações, a composição fragmentária, as retiradas ou acréscimos de trechos, os deslocamentos e o trânsito entre textos), as recorrências temáticas, a ficcionalização do autor e do leitor, enfim o modo como o sujeito autoral se reinventa e como se manifesta a subjetividade no tecer escritural. Para isso, recorreremos a Foucault e a Barthes, com suas reflexões sobre autoria, bem como a Walter Benjamin, no que diz respeito à narrativa; foram considerados também alguns títulos da fortuna crítica sobre Clarice Lispector.

Foi analisado ainda, no primeiro capítulo, o modo como a ficção lispectoreana contempla o leitor, o autor, as personagens e o estatuto do literário. Verificamos que, por meio da ficção, Lispector promove (des)construções das noções de literariedade e dos conceitos de ficção, de não ficção, de autor, de sujeito, tanto quanto da originalidade do dito e dos modos de narrar. Com a leitura dessas obras selecionadas, constatamos o rompimento com as fronteiras de gênero e de registros de várias artes: literatura, música, pintura, fotografia,

relato, diário, anotações, notações autobiográficas. Configura-se, assim, um mosaico com vários tipos de textos, capazes de acionar a sensibilidade do leitor.

O segundo capítulo: “O homem, o animal e a (des)construção das subjetividades” versa sobre o tema do humano na relação com a autoria, analisando os constructos reflexivos sobre o animal, o humano e o seu suposto contraditório, o inumano. Para tanto, propomos uma reflexão crítica sobre os conceitos da tradição cultural e filosófica, em relação à noção de homem, tomando-se por base textos de Jacques Derrida e de Evando Nascimento. Essas reflexões foram desenvolvidas em diálogo com o livro *A paixão segundo G.H e*, alguns contos de *Onde estivestes de noite*. É analisado o modo como a presença dos animais, em Lispector permite a revisão das condições dos viventes, seja gente, seja animal, nos sistemas de opressão e subalternidade. Lispector convoca o leitor a ver o animal para que, assim, possamos a ver o/a outro/a de nós mesmos”. Imbricada à questão do homem e do bicho, promove-se também uma leitura do tema da violência em Lispector e em Derrida; analisa-se a relação dos viventes com seus pares, coisas e bichos. Tornou-se igualmente importante realizar uma breve incursão sobre a relação entre o animal e o sagrado.

No terceiro capítulo “Das paixões e a paixão da escrita” são exploradas algumas formas de paixões, presentes em Lispector, verificando-se como elas se articulam com a autoria, com a escrita e com os viventes. A escrita de *A paixão segundo G.H., Uma aprendizagem Ou o livro dos prazeres e A via crucis do corpo* possibilitou verificar como se desenvolve a paixão autoral, ou seja, de que modo Lispector toca as molas dos afetos e como estes ganham visibilidade pela escrita. Coube ver como essas paixões são narradas e pensadas. Os sentimentos de prazer, a raiva, a cólera, o ciúme, o amor, o ódio, as alegrias, o desejo, o libido, o sexo, o erotismo, a violência e a linguagem, são exemplos de paixões desenvolvidas pelas personagens lispectoreanas.

Os postulados de teóricos que trataram dos temas da paixão, da sedução, do amor e de seus correlatos, tais como Benedito Nunes, Gérard Lebrun, Jean Baudrillard, Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut, Renato Mezan, entre outros, foram imprescindíveis. Foi igualmente útil ler as postulações sobre a sexualidade, desenvolvidas por Michel Foucault na *História da sexualidade*, tendo como foco o livro *A via crucis do corpo*.

A paixão autoral em Lispector é um procedimento estético caracterizado pelas formulações de juízos ou constructos sobre literatura e outras artes. As reflexões sobre a relação com o leitor, com as personagens e com a crítica; o gesto de debruçar-se sobre o

próprio narrar, sobre o escrever, sobre as digressões em torno da escrita, a arena da linguagem, a ficcionalização de dados biográficos e a transição de elementos biográficos para a ficção e, desta para a vida, constituem o que nomeamos paixão autoral. A tentativa de captar a cena da escrita, o “instante-já”, o ato inaugural do nascimento da palavra, a problematização sobre a crise que envolve o ato de criar constituem outros exemplos de paixão autoral. No entanto, não lemos essa crise como ausência, falta; nela, Lispector atua com o gesto criador, produtivo. O que, a princípio, se afigura como crise transforma-se em material do literário, ponto emergente da literatura pensante.

Problematizamos também o rompimento com as fronteiras entre ficção e não ficção, ocorrência visível pela criação de persona(s) autobiográficas, ou seja, pela recriação do eu, que desliza nos textos e intertextos. Outra grande paixão autoral é perceptível pelo desejo de o sujeito escritor fazer certa reordenação de seu arquivo pessoal, por meio da transmigração de textos, entrecruzamentos, retomadas de histórias, depoimentos e entrevistas. Quando Lispector refere-se a livros, títulos ou textos seus (autorreferência ficcionalizada), utilizando-se do espaço literário, constitui-se uma forma de construção do arquivo bio-literário.

Em meio às reflexões sobre a condição humana, as personagens lispectoreanas indagam sobre o porquê narrar, como narrar, o que narrar. Clarice Lispector expõe a tessitura do narrar, do escrever e também a tessitura da vida, em defesa dos viventes na relação produtiva com as coisas e os objetos. Ela aguça, desse modo, as nossas percepções, as nossas visões, e, conseqüentemente, a nossa forma de pensar o viver, consubstanciando uma literatura que conjuga a poética e o pensamento. Ler Clarice Lispector impõe-nos a necessidade de um itinerário de aprendizagens: a aprendizagem do leitor, que lê figurando-se também ora como personagem, ora como outro autor ou outra autora.

# CAPÍTULO I

## CLARICE LISPECTOR E A CENA DA ESCRITA

Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite  
Esta declaração da maestria  
De Deus, que com magnífica ironia  
Deu-me a um só tempo os livros e a noite.

[...]

Ao errar pelas lentas galerias  
Sinto às vezes com vago horror sagrado  
Que sou o outro, o morto, habituado  
Aos mesmos passos e nos mesmos dias.

Qual de nós dois escreve este poema  
De uma só sombra e de um eu plural?  
O nome que me assina é essencial,  
Se é indiviso e uno esse anátema?

**Poema dos Dons (Jorge Luis Borges)**

## 1.1 *Água viva: escrita imagética* – quarta dimensão da palavra

Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que se no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? O do mergulho na matéria da palavra? Da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. [...] escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. (LISPECTOR, 1994b, p 31).

Neste capítulo examina-se a obra *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, alguns textos de *Outros escritos*, alguns depoimentos, entrevistas de Clarice Lispector para verificar como se constrói o jogo da autoria, a figura do autor, o modo de funcionamento da escrita e o lugar do leitor em Lispector. Propõe-se essa leitura, sobretudo, tomando-se por base Foucault, com o conceito de autoria, Barthes com “A morte do autor” e Derrida. A presente leitura considera a literatura Lispectoreana como uma literatura pensante demonstrando-se por meio dos textos literários o porquê dessa denominação, à luz de textos teóricos de Derrida e de Evando Nascimento.

*Água viva*, obra ficcional publicada em 1973, também pode ser lida como um tratado da escrita, por exibir, como signo principal do livro, a escrita como um processo resultante da mistura da arte e do amor. O processo formal de *Água viva*<sup>2</sup> aproxima-se muito de *Um sopro de vida (pulsações)* por ser fragmentário. Olga Borelli admite ter ajudado Lispector na estruturação de *Água viva*. Borelli explica como se deu a sua intervenção:

Porque existe uma lógica na vida, nos acontecimentos, como existe num livro. Eles se sucedem, é tão fatal que seja assim. Porque se eu pegasse um fragmento e quisesse colocar mais adiante, eu não encontraria onde colocar. É como um quebra-cabeça. Eu pegava os fragmentos todos e ia juntando, guardava tudo num envelope. Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo [...] Depois de coletar todos estes fragmentos, comecei a perceber, comecei a numerar. Então, não é difícil estruturar Clarice, ou é

---

<sup>2</sup> A montagem também faz parte na composição de *Água viva*, conforme Gotlib observa. Textos de “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira* e de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* estão presentes em *Água viva*, com pequenas variações (GOTLIB, 2009a, p. 511).

infinitamente difícil, a não ser que você comungue com ela e já tenha o hábito da leitura. (BORELLI apud FRANCO JUNIOR, 1987, p.8-9).<sup>3</sup>

A autora, em depoimento, admite que *Água viva*<sup>4</sup> fora escrito pelo método de anotações dispersas, que ela foi depois juntando. Ela permaneceu três anos com o manuscrito, sem coragem de publicá-lo, achando que era ruim, até que Álvaro Pacheco o lê e resolve publicar. Segundo Afonso Romano de Sant'Anna, Ariano Suassuna considerava um dos melhores textos que já lera (LISPECTOR, 1991, p. 4). O datiloscrito<sup>5</sup> de *Água viva* evidencia outros possíveis títulos pensados e abandonados pela escritora: *Objecto gritante*; *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida*; *Uma pessoa falando*; *Carta ao mar*, no entanto prevaleceu o título *Água viva*, uma forte metáfora para o que é essa escrita viva, fluente, jorrando, em curso sempre.<sup>6</sup> O título *Objecto gritante* pode ser lido como uma qualificação do livro, disseminador de sentidos, pois o que vale é a aventura da linguagem, o processo de a escrita ir se fazendo. Os jogos simulatórios se dão a partir dos possíveis títulos pensados pela autora: “Uma pessoa falando”, o “monólogo com a vida” ou “cartas ao mar” são entradas que aproximam o falar e o escrever como elementos que se suplementam para construir o sentido.

Essa experiência com a escrita permite também reconfigurar a vida: uma nova existência de “delicado cuidado”, a existência do literário. A narradora faz uma “confissão”: “E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvarios me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (LISPECTOR, 1994b, p. 22).

---

<sup>3</sup> É possível considerar que há uma coautoria por parte de Olga Borelli, uma vez que ela participa das organizações de *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (pulsações)*. Esse último livro foi organizado totalmente por essa amiga de Lispector e publicado postumamente.

<sup>4</sup> Lispector considera que *A maçã no escuro* foi o seu único livro bem-estruturado e reitera que “se bem que não: *Água viva* segue o mesmo curso” (LISPECTOR, 2005, p. 15).

<sup>5</sup> Refiro-me à cópia de *Água viva*, na sua segunda versão, cujo título é *Objecto gritante* (com 185 páginas), que se encontra nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, ao qual tive acesso, tanto no formato datiloscrito, quanto no digitalizado. Estarei sempre, neste estudo, tratando desse datiloscrito. Tal esclarecimento se faz necessário em virtude da existência de outras versões de *Água viva*, como por exemplo, a constatação da existência de um segundo rascunho que se encontra com Sonia Roncador e outro manuscrito que compõe a coleção de Dorothea Severino, trata-se da versão intitulada *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida* (1971), a primeira versão de *Água viva* (com 151 páginas), que já estava completa em 12 de julho de 1971, conforme Nádia Batella Gotlib (GOTLIB, 2009, p. (510), questão também mencionada por Benjamin Moser (MOSER, 2009, p. 457).

Cf. também (GOTLIB, 2009, p. 496), correspondência de Clarice a Olga Borelli sobre *Atrás do pensamento e Objecto gritante*.

<sup>6</sup> O datiloscrito de *Água viva* encontra-se na Casa de Rui Barbosa e pode ser consultado em versão eletrônica, no âmbito dessa instituição.

O título, segundo a própria Clarice Lispector, sugere “coisa que borbulha. Na fonte.” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p.511). A escrita desse livro se deu concomitantemente à atividade jornalística: entre 1967 e 1973, período em que Lispector escrevia crônicas para o *Jornal do Brasil*. Ela esclarece que estava escrevendo *Água viva*, e como detestava escrever crônicas, ia publicando fragmentos do livro. Informa em depoimento que o livro tinha 280 páginas e que houve um grande trabalho de depuração: cerca de 100 páginas foram retiradas, especialmente aquelas publicadas no *Jornal do Brasil*, bem como os trechos que ressaltavam “dados de caráter mais pessoal” (GOTLIB, 2009a, p. 510). Na consideração de Gotlib, a narradora-mulher-artista se vale de um discurso fluido, em fluxo, “tentando captar a sua fonte primária”, tal qual a personagem G.H. (2009a, p. 511).

Essa escrita desfaz a distância entre as pessoas do discurso, pois o interlocutor está tão emaranhado na subjetividade quanto a primeira pessoa; ainda que esta se apresente como uma sombra, uma imagem espectral. A afirmação da isenção das subjetividades é um jogo discursivo: “E não te sou e me sou confortável. [...] o que saberás de mim é a sombra da flecha [...]. Construo algo isento de mim e de ti – eis a minha liberdade que leva à morte” (LISPECTOR, 1994b, p. 20-21). A narradora sabe do seu interlocutor e o convida a essa experiência longa e sofrida<sup>7</sup>, marcada também pelo imprevisto, em que as palavras são utilizadas em liberdade para a invenção de cenas.

O tempo e o ser ou o estar se equivalem nas fragmentações e multiplicações, pois o instante é o tema de vida dessa narradora que procura “estar a par” dele, e se divide em “milhares de vezes, em tantas vezes quanto os instantes que decorrem”. Na sua fragmentação compromete-se com a vida “que nasça com o tempo e com ele cresça”: “reconhece que só no tempo há espaço para si” (LISPECTOR, 1994b, p. 14). A escrita dessa narradora, através do expediente sedutor, convoca o leitor para compartilhar do auditivo e tátil da palavra, que se manifesta em vibração tal qual uma vitrola, pois escrever é “como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma” (LISPECTOR, 1994b, p. 15). O corpo percebe esse “substrato vibrante da palavra” e esse sentido quase corpóreo é perquirido pela escritora. A consciência de que “tudo é invento de pura vibração” e que “o fascínio da palavra é a sua

---

<sup>7</sup> “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras” (LISPECTOR, 1994b, p. 25).

sombra”, fazem com que o sujeito escritor e a palavra funcionem como extensões um do outro (LISPECTOR, 1994b, p. 15).

Para a narradora-escritora, a palavra é uma aventura em direção a tudo que ela não sabe, mas pode dizer por palavras vibrantes que são como um “canto gregoriano” porque devem ter um efeito vibracional no corpo:

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. [...] Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura. Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e esse amor supre as faltas, mas amor demais prejudica os trabalhos. Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax: Meus dias são um só clímax: vivo à beira (LISPECTOR, 1994b, p. 15-16).

Trata-se de texto em que não se detém, a priori, o sentido das coisas e da vida; e sim um esforço para obter esse sentido ao “correr” da escrita. Há um esboço de enredo, entretanto, não há uma estória: a personagem-narradora prepara-se para pintar, desiste e resolve escrever para o seu amado, que pode funcionar como um desdobramento do próprio leitor: “Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem” (LISPECTOR, 1994b, p.14). O foco de *Água viva* está no fluxo verbal, na linguagem que aproxima a prosa e a poesia, na indagação entre o escritor e as palavras, sobre a questão de ter vocação ou não para a escrita. Essa narradora que se atreve a escrever pode ser lida como uma espécie de inversão autoral lispectoreana, uma vez que a escritora se aventura pela pintura abstrata, por meio de 22 quadros. Um dos quadros nos interessa muito, o intitulado “Interior de gruta”, de 1960, que é, inegavelmente, descrito e interpretado em *Água viva*:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são meu mergulho na terra, escuras, mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? Espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura [...] Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. [...] eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá (LISPECTOR, 1994b, p. 19) <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A personagem Ângela Pralini de *Um Sopro de vida (pulsações)* faz menção a um dos quadros pintados por Lispector; trata-se da tela “Caos, metamorfose, sem sentido”, de 1975. Nela, visualizamos seres, objetos indefinidos; entretanto a imagem de casulos e borboletas se apresenta mais visível.

Na tela, é perceptível a composição plástica dos tons vermelhos, dos tons verdes, sugerindo o limo, assim como a ideia de interioridade, profundidade, obscuridade. O indelineável, o provocativo e o aterrador são, também, elementos presentes. Essas características também estarão na tela intitulada “Gruta”, confeccionada em 1975.<sup>9</sup>

Indagamos se essa aventura de Lispector pelas artes plásticas não seria uma inquietação de alguém que deseja encaminhar elementos pictóricos ou algum tipo de materialidade para a escrita; ocupando-se da estética, de outro modo. Em que medida procedimentos da pintura tais como a profundidade, a perspectiva, o movimento da imagem, a dominância de cores, os contrastes, a falta ou a presença da luz, o suporte, a matéria, o estilo e as formas ou as abstrações e texturas podem também compor o modo de se escrever e contribuir para a sensibilização e fruição de valores estéticos?

A narradora de *Água viva* aproxima o processo estético criativo da escrita ao da pintura, propondo um imbricamento desses sistemas, questão que comparece também em outros textos de Lispector, seja na forma de diálogo com telas e pintores ou na constatação e escolha da plasticidade como elementos estéticos. Inegavelmente a escolha de determinadas metáforas e o aspecto descritivo conferem o traço pictórico à escrita lispectoreana.

Em seu livro *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (apresentado originalmente como tese), Ricardo Iannance (2009) aborda as questões referentes ao diálogo entre literatura, pintura e fotografia em Lispector, discutindo, também, as relações entre pintura e literatura, enfim a plástica visual nos textos da autora. Iannance considera que a escrita lispectoreana é pigmentada, com nervuras, de modo a aproximar o literário às artes plásticas, mais especificamente da pintura abstrata. De fato, Lispector evoca telas, pintores, reportando a vários artistas e desenvolve, ficcionalmente, reflexões sobre o figurativo e o abstrato. Podemos exemplificar com a crônica “Abstrato é o figurativo”<sup>10</sup>,

---

Ângela Pralini também mencionará a tela “Gruta”, destacando o seu método de pintar, orientada pelo subconsciente e pela liberdade, de modo a acompanhar as próprias nervuras da madeira. Essa personagem comenta sobre a pintura dessa tela, destacando o vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura, em meio às estalactites de uma gruta. De fato a pintura “A gruta”, de 1975, evidencia essas imagens (Cf. LISPECTOR, 1994, p. 56).

<sup>9</sup> Cf. também as telas de Lispector, no Anexo de número 1, reproduzidas por Ricardo Iannance. Na visão desse estudioso, as pinturas de Lispector ganham relevo e melhor definição quando fotografadas, “pois o contato direto com esse material evidencia que o experimento resulta de prática amadora e despreziosa, mas nem por isso insignificante no modo como se manufaturam formas que se distendem e se chocam em cores” (IANNANCE, 2009, p.63).

<sup>10</sup> Esse texto pode ser lido tanto em *A descoberta do mundo* (1999, p. 317), quanto em *Para não esquecer* (1992, p.49).

publicada em 10 de outubro de 1970, em que a narradora desfaz as fronteiras entre o figurativo e o abstrato, reconhecendo que o abstrato seria o figurativo de uma realidade mais delicada, mais difícil de ser vista ou percebida.

A escolha da epígrafe de Michel Seuphor<sup>11</sup> por Lispector, não é gratuita; ela antecipa para o leitor o que é a escrita de *Água viva*: a “evocação de reinos incomunicáveis”, com o esforço para chegar à materialidade da palavra, a matéria-prima, o que fica “atrás do que fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1994b, p. 17), o seu sumo e, também, o seu sentido apenas auditivo. A captura do que é fugidio, o presente, a atualidade, o instante-já, o “é da coisa” (LISPECTOR, 1994b, p. 13) é a matéria da dor, do amor e da escrita. Desse modo, querer captar o “é” de quem vive é também querer captar a paixão da escrita. Nessa epígrafe, há a defesa do desligar-se do figurativo, pois a pintura, tal qual a música não deve contar uma história nem lançar um mito: “Atrás do pensamento não há palavras; é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1994b, p. 33). Esse livro é pictural porque pode ser lido de forma não linear, uma vez que, partindo de qualquer ponto, é possível, ao leitor, visualizar a escrita plástica e apreciá-la, na sua materialidade. Nesse sentido, *Água viva* se efetiva como um projeto de escrita em que a ausência do circunstancial favorece a estética do literário, que se apresentará em diálogo com o que é a estética da pintura.

É sabido que as dimensões de uma imagem incluem o comprimento (ou profundidade), largura e altura, entretanto Lispector evoca a quarta dimensão da palavra, que seria a junção da dimensão temporal (ou a passagem do tempo) à dimensão espacial<sup>12</sup>: “A palavra é a minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1994, p. 14). Nessa perspectiva, podemos entender que Lispector, em *Água viva*, deseja o sensorial da palavra, em que atingir a 4ª. dimensão seria tocar essa realidade delicada, difícil de ser percebida: a materialidade, a sucata da palavra e a sua nervura.

O diálogo com as artes plásticas, no caso com a pintura, possibilita frutíferas reflexões para se pensar o literário em Lispector. Se na pintura é possível tatear o que é a pré-pintura (tinta, pincel e os movimentos), a personagem-narradora deseja “tocar” a materialidade da palavra como se ela fosse um objeto e se pudesse tirar o seu sumo como se

---

<sup>11</sup> Pintor abstrato, escritor e crítico de arte, de nacionalidade francesa.

<sup>12</sup> Cf. Michio Kaku (2000, p.41), que define a quarta dimensão como a metáfora do estranho e do misterioso.

tira o sumo de uma fruta.<sup>13</sup> O gesto de escrever pressupõe, também, um ritual de iniciação, que se aproxima do ritual do preparo para pintar: a visualização das palavras antecedendo a invenção do que é captado no presente; fruto do “viver livremente” (LISPECTOR, 1994b, p. 23). A palavra é “o grande topázio [...] que tem luz própria” (LISPECTOR, 1994b, p. 23). A personagem-escritora reconhece que precisa se “destituir para alcançar o cerne e semente de vida” (LISPECTOR, 1994b, p. 16). Esse destituir-se pode ser lido como um afastamento da nomeação, para que ela possa se situar no “atrás do que fica atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1994b, p. 17), ou seja, aquilo que não foi nomeado antes, a matéria-prima, pela qual se chega à invenção, à instauração do futuro. Fazer literatura seria instaurar esse futuro, pela palavra no instante-já (espaço e tempo juntos), numa aventura de lidar com o difícil que é a palavra<sup>14</sup>.

Os jogos de dizeres que antecipariam a recepção por parte do amado, do leitor, desse “tu” a quem se dirige a personagem-narradora, perpassam todo o texto, especialmente em referência ao gênero e ao tipo de escrita. Essa narradora astutamente afirma que escreve tosco e sem-ordem (LISPECTOR, 1994b, p.14). No entanto, observa-se uma aparente contradição porque ela também afirma o seu desejo de chegar à “palavra intocada”, aquela que seria a sua quarta dimensão, entendendo como quarta dimensão um *lócus* em que o espaço e tempo e as palavras coabitam, inseparáveis. A quarta dimensão pressupõe certa ordem, entretanto a ordem é deixar o sujeito da escrita “acontecer”, em um exercício aparentemente sem planejamento: “Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma” (LISPECTOR, 1994b, p. 28). Explicitar demais rompe com a preciosa “aura-mistério de vida”, por isso a narradora prefere não perder “a úmida intimidade” (LISPECTOR, 1994b, p. 29) e se envolver na “densa selva de palavras”, ao encontro do que fica fora de si<sup>15</sup>.

O inconcluso, a aparente falta de um fio condutor e a desordem seriam, por outro lado, “a potência da potencialidade” porque o que aparentemente se afigura como falho é o que permite o mergulho na matéria da palavra, no tateável da matéria prima, tal qual se é possível na pintura. *Água viva* de fato é a realização de uma intenção de escrita caracterizada

---

<sup>13</sup> “É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra” (LISPECTOR, 1994b, p. 27).

<sup>14</sup> “Antes de mais nada pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra” (LISPECTOR, 1994(b), p. 17).

<sup>15</sup> “A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva” (LISPECTOR, 1994b, p. 29).

pela “vibração alegre”, pela inconsequência, pela liberdade e pelo fluxo (LISPECTOR, 1994b, p. 20). E esse projeto se efetiva. Ao capturar a palavra, a narradora pesca “a não-palavra” e quando a entrelinha “morde a isca” algo se escreve (LISPECTOR, 1994b, p. 25).

No datiloscrito de *Água viva* há, também, o registro de uma epígrafe de Henry Miller, descartada por Lispector, quando da publicação do livro, na qual pode ser ler: “Uma coisa que descobri: é que a melhor técnica é não ter técnica alguma!”. Apesar de essa epígrafe não ter sido publicada, é um registro que faz-nos reconhecer o jogo autoral, uma vez que a personagem narradora utiliza-se de expressões que denunciam uma aparente desqualificação do livro: falta de técnica, falta de fio-condutor, falta de enredo, por fim antilivro. A epígrafe não publicada, enquanto margem textual, ao lado da voz da narradora, faz emergir reflexões de combate a uma cultura, a uma crítica, a um leitor que já trazem previamente concepções estabilizadas sobre o que é o livro, o que é o literário.

A qualificação “antilivro” compõe o discurso que situa *Água viva* em uma estética que rompe com as estruturas tradicionais da narrativa, especialmente porque há a manifestação da subjetividade no tecer escritural, quando a narradora expõe, para o leitor, suas impressões sobre a atividade de escrever e põe em questão o que é o livro, o que é literatura, o que é o escritor, como se faz a literatura, qual é o material do literário. Observa-se que *Água viva* vem na contramão de certo fazer literário anterior que privilegia o realismo, a ficção regionalista e o ensaísmo social no Brasil.

Segundo Fábio Lucas (1976), a prosa narrativa se caracterizava, até então, pelo uso de procedimentos “herdeiros de um realismo transparente”, abalizados por uma realidade anterior, uma representação verista, de base diegética, ou seja, com uma temporalidade real, um tempo histórico, um lugar geográfico, uma “racionalidade instituída”. E Lispector, de certa forma, já aparece na contramão desse fazer literário (LUCAS, 1976, p. 13). Ainda segundo esse crítico, a narrativa lispectoreana abandona o factual, a personagem como condutora da ação e do relato, isto é, centralizadora dos elementos da narrativa. A figura do herói, em Lispector, cede lugar ao discurso “que posiciona a própria natureza da expressão verbal” para responder a uma grande pergunta: “por que escrevo?” (LUCAS, 1970, p. 15). Sem dúvidas, essa pergunta orienta a produção dessa escritora e descortina significativas (des) construções em torno das noções de literariedade, ficção, não ficção, autor, sujeito, originalidade do dito e modos de narrar. Dessa forma a “crise” da fábula, em Lispector favorece uma outra fabulação.

O crítico Silviano Santiago define bem esse “tom” raro que é a literatura de Lispector: uma literatura inaugural, que se alimenta e mergulha na matéria da palavra, ou seja, no suporte da sintaxe (SANTIAGO, 1997, p. 12). Esse tom raro, já é localizado nas críticas iniciais a propósito do primeiro romance publicado.

Antonio Candido, no texto “No raiar de Clarice Lispector”, ao apontar “certo conformismo estilístico” na literatura brasileira, destaca o choque que teve ao ler *Perto do coração selvagem*, uma vez que é um romance ousado, cuja linguagem assume um caráter dramático tão forte quanto o entrecho. Mesmo desconfiando das possíveis influências estrangeiras, destaca que é um romance cuja *performance* é da melhor qualidade, pois a autora “colocou seriamente o problema do estilo e da expressão” (CANDIDO, 1970, p. 128). Para esse crítico o ritmo de procura e penetração engendra uma forte tensão psicológica “poucas vezes alcançada” na literatura contemporânea. Acrescenta que a obra manifesta “certa densidade afetiva e intelectual”, inegavelmente um “tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna” e, conclui, dizendo que é uma obra que se aproxima da grandeza. Essa consideração de Antonio Candido, em relação ao caráter dramático da linguagem, poderia ser muito bem estendida à *Água viva* e ao conjunto da obra de Lispector. De fato a linguagem sempre foi a sua força inventiva.

Em artigo intitulado “O free-jazz da palavra”, Eduardo dos Santos Coelho demonstra com grande pertinência a aproximação que Clarice Lispector faz entre literatura, pintura e música em *Água viva*, fundamentando um propósito lispectoreano, marcado no texto: o de expressar, pela interpenetração, as várias linguagens (COELHO, 2003, p. 46). Para esse estudioso, a fusão dessas linguagens torna o livro uma escritura complexa e madura. E reitera, lembrando-nos de que a pintura “está tradicionalmente ligada à noção de espaço” e a música à noção de tempo, “um colaborando para a existência do outro. Nessa fusão, constitui-se o movimento extremamente importante à elaboração da narrativa.” (COELHO, 2003, p. 51).

A aproximação com o jazz está no fato de a narrativa ser uma contínua criação, operando a liberdade expressiva: “uma frase traz, em seu movimento, o surgimento de outra, como os sons improvisados do free-jazz” (COELHO, 2003, p. 53). O impulso criativo lispectoreano, não somente em *Água viva*, gera sempre um texto que está se construindo continuamente:

Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. [...] Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1994b, p. 18-19).

Gotlib vê nesse diálogo entre as várias artes, literatura, música, pintura, uma arte iluminando outra(s) para se operar uma “práxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra. No caso da literatura, despreza-se o caráter de livro e de autor” (GOTLIB, 2009a, p. 512). *Água viva* é sem dúvida a destituição de um modo de fazer arte, em que a figura do autor se re-significa, assim como há um remanejamento da figura do leitor, do livro (um objeto gritante, um antilivro), da crítica e enfim da recepção, bem como o rompimento de fronteiras de gênero e de registros de várias artes: literatura, música, pintura, fotografia, relato, diário, anotações, notações autobiográficas, elaboração de pensamento e ficção, enfim esse mosaico se forma para acionar a sensibilidade do leitor pelo que pode ser materializado no tempo e no espaço: a inscrição pela escrita, pela pintura, e – no plano auditivo – a exploração do tempo, pela música. O certo é que o ritmo e a imagem compõem a escrita de *Água viva*; essa é, em Lispector, a quarta dimensão da palavra: a junção da música (tempo), da pintura (espaço) à literatura, que seria o vértice, a junção do tempo e do espaço.<sup>16</sup> E, por sua vez, a sombra, luz, silêncio, grito, palavra, notas musicais, imagem, abstração, a fluidez do tempo e da palavra; tudo isso são vias para a sensibilidade. E pela sensibilidade pode se encontrar a abertura para a experiência e para o conhecimento. Estaria aí uma proposição lispectoreana para a narrativa moderna: a narrativa deve se ocupar com o despertar do mundo das sensibilidades de quem escreve e de quem lê.<sup>17</sup> Por isso o autor, o leitor, o texto, o fazer literário devem ser problematizados. Esse será o nosso empreendimento analítico na seção seguinte. Após essa breve nota inicial, discutiremos alguns aspectos acerca da autoria, fundamentais para compreender o funcionamento do “antilivro” *Água viva*.

---

<sup>16</sup> O tempo e o espaço são duas categorias que são desconstruídas, em outras palavras, as distinções espaço-temporais rígidas são rompidas também em outros textos, tomemos como exemplo *Um sopro de vida*: “Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe.” (LISPECTOR, 1994a, p. 18).

<sup>17</sup> Walter Benjamin (1994) promove uma reflexão sobre a narrativa clássica, em oposição à narrativa moderna, no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em linhas gerais Benjamin destaca que a experiência na arte de narrar estaria em vias de extinção. Questão a ser melhor desenvolvida no tópico sobre a arte lispectoreana de narrar. Cf. subcapítulo intitulado “Narrar para saber: o jogo autoral lispectoreano”.

## 1.2 Autoria: das aproximações pensamento e literatura

A obra em análise figura-se como um material privilegiado para se pensar o autor, o modo de funcionamento da escrita e o lugar do leitor. Aproximaremos o diálogo possível entre o texto de Lispector e as reflexões de Roland Barthes (1984), com o ensaio “A morte do autor”, e de Michel Foucault (1992), com *O que é um autor?*, a fim de promover a construção ou, antes, a desconstrução de uma formulação lispectoreana sobre a autoria.

Roland Barthes (1984), em “A morte do autor”, defende que a crítica ocupou-se muito com o autor, em querer explicar por que o autor escreve, quais as pulsões que o motivaram a escrever. Dessa forma, para o semiólogo, houve uma desconsideração do leitor e da leitura. Barthes empenha-se em questionar a “autoridade” do autor, na perspectiva tradicional de investigar “o que o autor quis dizer” (BARTHES, 1984, p. 41). Para esse estudioso, a escrita enquanto composição detém a função de canalizar os sentidos; já o leitor, no seu gesto de interpretação, exerce a função de dispersar, disseminar os sentidos.

Clarice Lispector joga com essa liberdade do ato de ler, reconhecendo a originalidade no gesto da leitura e o caráter intersubjetivo da relação entre texto e leitor. Assim, concordamos com o argumento de Barthes de que o leitor intervém dialogicamente no texto, constituindo a travessia da linguagem, uma vez que, ele “não decodifica, ele sobredecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas. Ele é a travessia” (BARTES, 1984, p. 51). Ao se considerar o texto lispectoreano, percebe-se que o leitor tem um lugar privilegiado na escritura: “Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo.” (LISPECTOR, 1994b, p. 62). O leitor é convocado na instância discursiva a assumir o reino novo: o reino da escrita.

A “narrativa”, o livro, a escrita são dotados também de independência; o sujeito “atrás da pena” se apaga, liberando o leitor pelo arrombamento da placenta escritural; eis que o rompimento leva a efeito o jorrar da água viva, num prazer nascente, numa emancipação para o outro: “Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria.” (LISPECTOR, 1994b, p. 39).

No citado “A Morte do autor”, Barthes destaca que a história literária foi marcada pelo prestígio do autor, em que a obra é explicada pelos aspectos biográficos de quem a produziu. Barthes propõe que se deva desconstruir a ideia de origem autoral, considerando a escritura como a destruição de toda voz, de toda origem: “A escritura é esse neutro, esse

composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p. 65). O que significa para Barthes essa destruição da voz, da origem? É nela que o autor entra na sua própria morte para que a escritura se faça.

Lispector parece antecipar essa teoria barthesiana, quando institui um jogo, em que se marcam na escrita a “morte” do autor e a destituição das identidades. A narradora escritora e personagem de *Água viva* não é nomeada, dela só sabemos que é uma pintora que resolve escrever para o amado. A escrita, para ela, é exercício de vida, é sem planejamento, é a busca da voz, do se refazer nas linhas e entrelinhas, por isso ela e a escrita se deixam acontecer.

*Um Sopro de vida (pulsações)*, escrito posteriormente a *Água viva*, entre 1974 a 1977, organizado postumamente, por Olga Borelli, e publicado em 1978, mantém uma proposta similar a *Água viva*: o enredo é a linguagem acontecendo. *Um sopro de vida* pode ser lido como a aventura linguística – iniciada em *Água viva* e levada ao limite nessa última obra, que retoma diversos aspectos e temas das obras lispectoreanas anteriores. As duas personagens de *Um sopro de vida* são escritoras e a personagem masculina também não é designada. A identificação desta última se dá textualmente pelo que escreve e pela designação “Autor”; personagem que dispõe da incumbência de criar outra personagem, também autora, e esta tem nome e sobrenome: “Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini, [...] dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc.” (LISPECTOR, 1994a, p. 45).<sup>18</sup> Em lugar do nome próprio Clarice Lispector, a escritura ficcionaliza a figura do autor masculino, e a figura de uma criatura, que também tem a incumbência de escrever: Ângela Pralini, a quem o autor masculino atribui um nome e dados descritivos. No entanto, a autora Ângela Pralini é também criatura de alguém não nomeado: aquele que a criou. Esse paradoxo de matar autor e, ao mesmo tempo nomeá-lo como Autor, põe em questão o nome próprio e a assinatura do autor que serão sempre uma atribuição alheia, um artifício, uma criação do outro para nos fazermos reconhecidos, ou para responder

---

<sup>18</sup> No livro resultante da tese de Olga de Sá, com título *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004), em sua terceira edição, a estudiosa promove uma minuciosa justaposição de falas da personagem Ângela Pralini e de Clarice Lispector, demonstrando que a personagem é a “face dionisiaca” de Lispector.

a um chamado que é sempre do outro, pois nós não autonomamos.<sup>19</sup> Poderíamos dizer que o nome do autor carregará em si algo de ficcional, pois é, também, sempre uma criação. Essa problematização também comparece em *A paixão segundo G.H.*, por meio da personagem-narradora que se faz conhecida apenas pelas iniciais do nome, reconhecendo também que o nome diz pouco sobre nós: “sou aquilo que de mim os outros vêem” (LISPECTOR, 1998b, p. 26). Não será por acaso também que a personagem Rodrigo S.M., do livro *A hora da estrela*, publicado em 1977, nomeia-se autor de Macabéa<sup>20</sup>.

Rodrigo S.M. funcionará como uma espécie de avatar de Clarice Lispector, quando esta se apresenta na dedicatória do autor e ao longo da obra, pois cabe a esse personagem-autor e narrador, que é amplamente lido como o alter-ego de Clarice Lispector, romper com a ilusão narrativa e permitir ao leitor conhecer o processo de constituição do livro, da linguagem e, da personagem Macabéa:

Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. [...] proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. [...] A história [...] vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade.[...] O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13).

Em *A paixão segundo G.H.*, a necessidade de narrar é premente para a personagem. O leitor vai acompanhando tudo no momento mesmo que vai sendo revelada uma nova vida a G.H., que é também a experiência de nova vida para quem a lê: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (LISPECTOR, 1998b, p. 15).<sup>21</sup> Para

---

<sup>19</sup> Questão também discutida por Nascimento (2000, 2010).

<sup>20</sup> Essa problematização também comparecerá de maneira explícita, quando a narradora de *Água viva* reconhece que o artista torna-se anônimo: “Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (LISPECTOR, 1994b, p. 39).

<sup>21</sup> Jose Castello (s/d), em seu artigo “Clarice no deserto”, localizado no link intitulado “Baú de artigos”, do site oficial da Editora Rocco considera *A paixão segundo G.H.*, *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* como os quatro grandes romances de Lispector. Com esses romances ela promove uma crítica da literatura modernista, por meio de narradores e/ou personagens escritores, que funcionam como intermediários para efetuar-se a crítica. Castello lembra-nos que a nomenclatura romance é problemática para se pensar essas quatro obras. A própria escritora referiu-se a *Água viva* como “literatura abstrata” e *Um sopro de vida* como “pulsações”. Esse crítico reitera, ainda, que é difícil fixar descendentes de Lispector, podendo no máximo localizar escritores que foram afetados pela literatura lispectoreana como por exemplo, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Adélia Prado, Hilda Hilst, Lucinda Persona, isto é, Lispector permanece um caso solitário,

Benedito Nunes, o confronto com a barata permite à personagem-narradora uma experiência de autoconhecimento, chegando aos “limites do aprofundamento introspectivo”, convergindo para o silêncio (NUNES, 1995, p. 73). Acrescentaria a essa constatação que, além do confronto com o que é factual, o exercício do narrar também encaminha para o autoconhecimento, uma vez que a personagem mergulha nessa realidade interior a partir do momento em que se torna o sujeito do narrar, o sujeito da /na linguagem.

A escrita é a procura íntima das personagens lispectoreanas presentes nessas obras. O escrever e o narrar são experiências de nascer e morrer ao mesmo tempo: o nascimento da escritura é a simultânea “morte” do humano, mas não é uma morte de finitude, é uma espécie de suspensão do humano habitual (que segue certa ordem) para deixar fluir algo que é, segundo Nascimento, em parte escrita, em parte gente, em parte animal; e essas partes não se delimitam de todo. Esse algo que surge é o que chega mais perto do núcleo da vida: “Todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento: fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos” (LISPECTOR, 1994b, p. 66). Essa matéria-prima – it – está na constituição da escrita de Lispector; é o seu material.

Barthes lembra-nos que Mallarmé, na França, foi o primeiro a propor a supressão do autor, em favor da escritura. Para Mallarmé é a linguagem “que fala” e não o autor. O crítico vê nessa postura a eleição do leitor como o “lugar” privilegiado na escritura. Segundo Barthes, Valéry também reivindicou a condição essencialmente verbal da literatura; e Proust, igualmente promove a dessacralização do autor. Por fim, o surrealismo é assinalado como a experiência de subversão dos códigos, através da escrita automática e da escrita coletiva. Além disso, a Linguística também contribui de modo relevante para se pensar o autor, quando considera que o autor não é “senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um (sujeito), não uma (pessoa), e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 1984, p. 67).

Barthes, por razões óbvias, citará autores franceses; cabe-nos citar a ficção de Clarice Lispector como um exemplo de texto moderno, que desenvolve essa problematização

---

“que nos leva para o deserto” (CASTELLO, s/d, p. 2). Acrescentaria o próprio José Castello a essa lista de escritores afetados pela literatura lispectoreana.

do lugar do autor, seja pela ficcionalização de aspectos biográficos,<sup>22</sup> seja pela presença de personagens escritoras, que jogam com essa ideia de autor. Em Lispector, frequentemente a voz autoral se apresenta no texto, nomeadamente ou por meio de pistas localizáveis pelo leitor lispectoreano. Essa voz autoral faz auto-referenciações, seja citando os seus livros, amigos, pessoas de seu convívio, a crítica, as personagens, pensamentos e concepções, enfim, as experiências de vida de um sujeito empírico que se desloca para o lugar do ficcional.

Barthes considera que a derrocada da figura do autor modifica radicalmente o texto moderno, acrescentando que o escritor moderno não se situa como anterior ao seu livro, ele nasce com o texto. O livro, então, não é o predicado do sujeito do texto; e o tempo da enunciação é o aqui e o agora (BARTHES, 1984). No texto *Água viva* podemos ler um trecho convergente com essa ideia:

Este instante é. Você que me lê é. [...]  
Você que me lê me ajude a nascer [...]  
Nasci.  
Pausa.  
Maravilhoso escândalo: nasço (LISPECTOR, 1994b, p. 40-41).

O escritor moderno considerará como a origem a própria língua, ou seja, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem e originalidade em sentido clássico.<sup>23</sup> O texto, sendo um tecido de citações, possibilita várias interpretações e o desenrolar das redes de signos da cultura. O escritor repete o gesto anterior de outros escritores, mesclando escrituras (BARTHES, 1984, p. 69). Seu gesto inventivo estará nessa mescla:

Sucedendo ao Autor, o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1984, p. 69).

---

<sup>22</sup> Utilizarei em alguns momentos o termo autobiografia, provisoriamente, para se referir não há um gênero, mas a certo modo de ficcionalização de dados da “bio” da escritora Clarice Lispector.

<sup>23</sup> A narradora-autora de *Água viva*, por meio de um fato banal, conclui que sua escrita não tem origem, não é de ninguém:

“Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém. Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar” (LISPECTOR, 1994b, p. 88).

Não cabe mais, para Barthes, a decifração de um texto a partir do autor, pois isso trava o texto e fecha a escritura. O semiólogo propõe que se deva utilizar o termo escritura no lugar de literatura, pois a escritura não é portadora do sentido único, ela é múltipla, prescinde de decifração exaustiva, e está aberta à profusão de sentidos, de maneira contínua e inesgotável. Nas palavras de Barthes, essa “recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei” (1984, p. 70). A contestação da origem está presente em *Lispector*:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o it. (*LISPECTOR*, 1994b, p. 53).

Qual seria então o modo de manifestação da escritura? O texto feito de múltiplas escrituras, oriundas de diversas culturas, que entram em diálogo. Essa multiplicidade, para Barthes, se reúne no leitor e não no autor. No entanto, esse leitor, enquanto destino, não é pessoa, está destituído de história, biografia, psicologia. Funciona como um espaço para onde convergem todas as citações de uma escritura. É no leitor que está a unidade do texto porque ele mantém em “um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 1984, p. 70). Assim, o nascimento do leitor se cumpre com o afastamento do autor empírico como presença no texto, como uma subjetividade que marcaria a voz, a origem. Não é o autor quem fala, a escritura fala, e o leitor será a instância disseminadora dos sentidos.

Convém defender que em *Lispector* não há um simples afastamento do autor empírico, mas uma desconstrução, rasuras, ranhuras dessa figura, através da ficcionalização de elementos biográficos ou por meio de uma rica rede de encenações com o autor empírico, que se revela e se esconde ao mesmo tempo. Nesse sentido a reflexão foucaultiana sobre o que é o autor permite-nos problematizar melhor a questão.

Na conferência proferida em 1969, intitulada “O que é o autor?”, Michel Foucault promove uma crítica à prática moderna de procurar o sujeito escritor “real” para promover a interpretação. Ele recusa a busca do nome próprio e propõe a desconstrução da subjetividade, em defesa da pluralidade de “eus” que estão inscritos em um discurso. O filósofo demonstra como o autor se individualizou na nossa cultura, que estatuto lhe foi atribuído, que relação

teria o texto com o autor. E prossegue perguntando: de que maneira o texto “aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência?” (FOUCAULT, 1992, p. 34). Para investigar essa questão, Foucault desenvolve uma reflexão sobre a escrita, concebida como uma regularidade que é sempre “experimentada nos seus limites” e está sempre “em vias de ser transgredida e invertida”. O filósofo acrescenta que a escrita não é a exaltação do gesto de escrever, nem é a fixação do sujeito na linguagem, pelo contrário, nela o sujeito “está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35).

Se tradicionalmente a obra tinha que garantir a imortalidade do autor, na narrativa moderna, a escrita passa a ter a função de “assassinar” o seu autor. De que forma? Através do apagamento dos caracteres individuais, psicológicos do sujeito que escreve, “por intermédio de todo emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular, a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 37). Há uma representação de papel de morto no jogo da escrita.

Essa representação de papel de morto é o jogo da autoria lispectoreana, seja pelas escolhas de seus narradores, seja pelo modo de narrar; seja ainda no nível do conteúdo, pelos jogos de dizeres. Em *Água viva*, por exemplo, esse jogo se dá pela construção de uma personagem autora que aventura-se pela escrita, e, nela, expõe, também, conforme já mencionado, a sua experiência de pintora: “Às três e meia da madrugada acordei. [...] Vim te escrever. Quer dizer: ser. [...]. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez. Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 1994b, p. 40).

Considerando que a vida é composta da multiplicidade de eus que se entrecruzam, escrever a vida é concebê-la numa dimensão mais ampla, fazê-la desdobrar-se numa extensão maior, capaz de ultrapassar o intento de compor a autobiografia, que é mais centrada na individualidade, por isso, inegavelmente carregará em si movimento egocêntrico. O sujeito sendo fragmentado, comporta a multiplicidade de “eus” que se deslocam, se agregam e suplementam a todo o momento. Ao marcar o distanciamento dessa figura empírica do autor e só inscrever ficcionalmente a autoria, Lispector dá estatuto ao (des) aparecimento desse autor, em um jogo de se revelar e esconder. E o autor se esconde mesmo naquele lugar em que aparentemente se revela: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês

não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, 1994a, p. 25).

A singularidade lispectoreana, entretanto, é perceptível pelas recorrências temáticas, especialmente pelo jogo da autoria que se instaura nos livros, pela tomada da linguagem, do gesto de escrever como elementos do próprio material literário, especialmente em *Água viva*, *Um sopro de vida*, *A paixão segundo G.H.*, *A hora da estrela*, e em vários contos e crônicas.

Não podemos falar, entretanto, em unidade de escrita, quando se trata de Clarice Lispector, mas de dispersão que encontra pontos de convergências e diálogos. Assim, é válido destacar a noção de obra, que é problematizada por Foucault. Para este autor, a teoria da obra não existe porque o que designamos como obra seria, ainda, portadora de unidade. Se a obra é aquilo que alguém, designado como autor, escreveu; responder o que é a obra implica a resposta “o que é o autor”. Foucault lembra-nos de que a função da crítica não é relacionar a obra ao autor, pois ela deveria analisar a obra na sua estrutura, arquitetura, na sua forma intrínseca, no seu jogo de relações internas (FOUCAULT, 1992, p. 37). A noção de escrita, então, deveria permitir não somente o dispersar da referência ao autor, mas também dar “estatuto a essa ausência”. A escrita deve ser concebida como um foco de dispersão, que é a condição de todo texto, a “condição do espaço onde se dispersa e do tempo em que se desenrola” (FOUCAULT, 1992, p. 39).

O filósofo insiste na consideração de que não basta afirmar que o autor desapareceu, assim como não basta repetir de maneira indefinida que “deus e o homem morreram de uma morte conjunta”. Propõe que o analista ou crítico deva “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 1992, p. 41). É o que propomos: analisar a arquitetura de *Água viva*, o espaço vazio, as repartições das lacunas e das fissuras, que sinalizam o desaparecimento do autor<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Foucault prossegue com a pergunta o que é e como funciona o nome do autor, concluindo que o nome do autor é um nome próprio sobre o qual não se pode fazer uma referência pura e simples, pois há nele outras funções que extrapolam a função indicadora, essa função é mais que uma indicação, é uma descrição. O nome do autor se situaria então, entre “os pólos da descrição e da designação”. Nessa perspectiva, o nome próprio e o nome do autor “tem alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição” (FOUCAULT, 1992, p. 42-43). A ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e do nome do autor com o que é nomeado não é uma ligação isomórfica e não funciona de uma mesma maneira

O nome do autor funciona de modo diferente que o nome próprio porque reagrupa certo número de textos, delimita-os, seleciona-os e opõe-nos a outros textos, por conseguinte, assegura uma função classificatória, e faz com que os textos se relacionem entre si. O nome do autor, ao caracterizar certo modo discursivo, opõe-no aos discursos do quotidiano, flutuantes e passageiros, e, por isso, recebe estatuto especial, numa determinada cultura (FOUCAULT, 1992, p. 45).

A noção foucaultiana de que nem o nome do autor, nem o nome próprio transitam de modo simples, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu é, em *Lispector*, criativamente trabalhada no nível da ficção, uma vez que a marcação do nome próprio, Clarice, bem como as referências descritivas da autora de livros, deslocam do texto para o fora do texto, de maneira intercambiável. Assim, de fato, o nome do autor bordejia os textos, recorta-os, delimita-os, caracteriza-os e torna-os manifestos o seu modo, garantindo o estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura, e marcando certo conjunto de discursos.

O autor é concebido como uma das possíveis funções sociais que o sujeito exerce. Essa função sujeito se caracteriza por: a) marcar a propriedade, questão tão necessária com o advento dos direitos do autor, e dos direitos de reprodução; b) a função autor não é exercida de forma universal e constante sobre todos os discursos;<sup>25</sup> c) a função autor não é atribuição de um discurso a um indivíduo; é resultante de uma relação complexa que constrói “esse ser racional a que chamamos o autor” (FOUCAULT, 1992, p. 50). Para a crítica moderna o autor permite explicar os eventos/acontecimentos, suas transformações, segundo uma perspectiva individual, do lugar social, da posição desse autor, uma vez que ele é um sujeito histórico. O

---

(FOUCAULT, 1992, p. 42-43). Observe-se, nesse sentido, o jogo que o narrador de *Um sopro de vida* constrói em torno de sua identidade: “Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e auto-risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever. Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso. Me deram um nome e me alienaram de mim” (LISPECTOR, 1994a, p. 21).

<sup>25</sup> Foucault lembra-nos do tempo em que narrativas, contos, tragédias, epopeias, comédias eram postos em circulação, sem implicações autorais. O anonimato dos textos não os colocava em suspeita. Já na idade média, os temas científicos (cosmologia, céu, medicina, doenças, ciências naturais ou geografia) somente eram recebidos com valor de verdade se fossem assinados. No século XVII e XVIII, os discursos científicos começaram a ser recebidos por si mesmos, “sem referência ao indivíduo que os produziu” (FOUCAULT, 1992, p. 49). Já os discursos literários passaram a ser dotados da função autor.

autor, em princípio, carregaria uma unidade de escrita, em que as contradições são resolvidas; d) todos os discursos que são providos de função autor comportam uma pluralidade de eus<sup>26</sup>.

Foucault, entretanto, reconhece uma categoria de autor, que ele chama de “fundadores de discursividade”, que são aqueles que introduziram, em determinados textos a possibilidade de uma regra de formação de outros textos, logo, principiam uma possibilidade indefinida de discursos. Por isso, os fundadores de discursividades introduzem transformações fecundas (FOUCAULT, 1992, p. 58). Por fim, Foucault propõe que se deva estudar os discursos, não só pelos seus valores expressivos, formais, mas nas suas modalidades de existência: os modos de circulação desses discursos, de valorização de atribuição, de apropriação, como estes variam e modificam-se no interior de cada cultura, como esses discursos se articulam sobre as relações sociais; esse é o jogo da função autor. Com base nesse empreendimento de análise, põem-se em suspensão as referências biográficas e psicológicas, o privilégio do autor empírico, no seu papel de fundador. Todavia essa suspensão deve ser também estudada, ou seja, deve-se “apreender os pontos de inserção, os modos de funcionamento e as dependências do sujeito”. Considerando que o autor é uma das especificações possíveis que o sujeito pode exercer, esse filósofo defende que se deva analisar a função autor, observando quais condições e sob que formas um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos, que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e a que regras obedece (FOUCAULT, 1992, p. 69-70). Passaremos a analisar o modo de funcionamento do autor, em Lispector, a partir do livro *Água viva*.

Podemos afirmar que o conjunto da obra lispectoreana apresenta de maneira contundente um imbricamento, por um lado, escrita/vida/morte, e por outro, Deus/autor que nos permite dialogar com Barthes e com Foucault. Deus, em *Água viva* é concebido como “uma criação monstruosa”, que suscita medo por causa da sua totalidade diante do homem que é um “doente da condição humana”, porque sabe da vida e da morte. Por isso somos abandonados, “entregues ao desespero”; já o animal lida de maneira inconsciente com essa condição. O horror de morrer é do humano, o que salva é a alegria, e esta é passageira como a

---

<sup>26</sup> Nas palavras de Foucault: “a função autor está ligada ao sistema jurídico institucional que encerra. Determina, articula o universo dos discursos. Não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos dos discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ simultâneos, a várias posições sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar” (FOUCAULT, 1992, p. 56-57).

vida, por isso é preciso fixar essa alegria em palavras.<sup>27</sup> No entanto a vida também é incômoda. Se tudo acaba, a narradora/ Clarice Lispector sabe que a escrita é o que continua. E mais, “o melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas [...] O que te escrevo é um ‘isto’ [...] Não vai parar: continua [...] O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1994b, p. 100-101).

Percorremos, pois, essas entrelinhas, para tentar responder as seguintes perguntas: de que forma a autora Clarice Lispector enuncia-se no texto *Água viva?* . Passaremos, pois, a assinalar de modo problematizador os elementos que permitem ler a “fissura” do autor, a “perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 1992, p. 41).

O jogo da autoria se constitui pela organização estrutural da obra, pelos aspectos formais, pela escolha do tipo de personagem, dos temas recorrentes (Deus, escrita, linguagem, tempo, vida morte, humano, animal, autoria), pela referência a textos anteriores de Clarice Lispector. A marca da pluralidade de eus, a disseminação de sentidos, a contemplação do leitor, a ficcionalização de elementos da esfera do “bios”<sup>28</sup>, a aproximação teórica de questões literárias que aparecem nos textos ficcionais e que dialogam com aqueles não ficcionais, como depoimentos e entrevistas são dispositivos, também que constituem o jogo da autoria e a possibilidade de dar estatuto a essa “ausência” da autora, por meio das marcas que dela ficaram.

### 1.3 Arquitetura: fundo e forma

Nosso empenho nessa seção é no sentido de demonstrar os jogos autorais no trânsito entre ficção e não ficção; para tanto o confronto com o estudo biográfico, via Gotlib (2009), será imprescindível. Exploramos e analisamos as autocitações e os aspectos biográficos, bem como as falas de personagens que podem ser lidas como extensões enunciativas de Lispector porque expõem concepções e/ou impressões sobre a criação literária, que são convergentes em relação às concepções que a escritora desenvolve nos

---

<sup>27</sup> A narradora de *Água viva* interpela a Deus: “Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. E (sic) preciso entender enquanto estou viva, ouviu? Porque depois será tarde demais” (LISPECTOR, 1994b, p. 99).

<sup>28</sup> O bios é a rede solidária que nos habita e em que também residimos, compreendendo o conjunto de vidas e o seu entorno na relação com a vida inorgânica.

depoimentos, nas entrevistas e na produção dita “intelectual”, como exemplo, os textos de *Outros escritos* (2005), a entrevista concedida a Julio Lerner, em 1977, a conferência do Texas (1963), o depoimento concedido ao Museu de Imagem e do Som (MIS)<sup>29</sup>, em 20 de outubro de 1976, conduzido pelas intermediações da jornalista e escritora Marina Colassanti, do poeta, crítico e professor Affonso Romano de Sant’Anna e do diretor do MIS, na época, João Salgueiro, e, por fim, o filme/DVD, *De corpo inteiro – Entrevistas*, um filme de Nicole Algranti (2010), adaptação do livro *Entrevistas* de Clarice Lispector, em que mesclam-se a ficção e o documentário. A primeira questão a ser analisada é o método de composição escritural de Lispector, o que nomeamos como a arquitetura dos textos.

Fragmentário,<sup>30</sup> o método de composição escritural, é materialmente visualizável pelas notas dispersas, seja em guardanapos, recibos, folha de cheque, bloco de rascunhos de editoras, que são posteriormente enxertadas em seus textos, conforme pode se atestar pelos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa e por depoimentos da própria Lispector, questão também pontuada nos trabalhos biográficos e fotobiográficos de Nádya Battella Gotlib (2009)<sup>31</sup>. A fragmentação e a dispersão são tão marcantes que a advertência – “Cuidado para não perder” – que Clarice Lispector registra em seu datiloscrito de *Água viva* não é descabida. Há ainda uma orientação possivelmente para ela própria ou para o editor, com relação à ordenação da leitura: “Comece a ler pelas páginas soltas e emende a leitura na página 48”. A consciência do “caos” é evidente na qualificação que faz do texto como antilivro: “Se você considerar isso aqui mais do que carta, fique ciente que se trata de um anti-livro. Este é um anti-livro”. *Água viva* é um antilivro também porque estará na contramão do que a cultura convencionou ser um livro, ser o literário. Vale lembrar aqui o referido autor de *Um sopro de vida*, uma evidente extensão ou enunciação de Lispector, que desloca o papel de crítico literário para si, na seguinte constatação:

---

<sup>29</sup> A partir desse ponto será indicado como MIS.

<sup>30</sup> Um dos recursos que imprime o caráter fragmentário, ao texto é o uso de palavras soltas: o arranjo dos vocábulos, embora com aparência de incoerente nas aproximações, produz imagens e sentidos plásticos e sonoros, bastante criativos. A narradora de *Água viva* adverte: “Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala” (LISPECTOR, 1994b, p. 31).

<sup>31</sup> Cf. Gotlib. *Clarice Fotobiografia*, 2009b, p. 440-441. Apresentamos a reprodução digitalizada dessa fotografia em anexo de número 2.

Confronte ainda mesma ocorrência na página 447-448 (anexo 3). Nesse mesmo material, leia a notícia de falecimento de Clarice Lispector.

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. [...]. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que esta sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim. [...] Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de ...

O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (LISPECTOR, 1994a, p. 24-25).

Em referido depoimento gravado no MIS, no Rio de Janeiro, em 1976, quando Marina Colasanti pergunta a Clarice Lispector se ela rasgava muita coisa, ela afirma que rasgara muito, mas que aprendera a não rasgar mais nada: “Minha empregada, por exemplo, tem ordem de deixar qualquer pedacinho de papel com alguma coisa escrita lá como está” (LISPECTOR, 2005, p. 145). Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. denuncia essa perda de manuscritos:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero – que os mortos me ajudem a suportar o quase insuportável, já que de nada valem os vivos. Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com humildade que contarei agora a história da história. Portanto se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro.” (LISPECTOR, 1998a, p.42).

Sobre o método de escrita, Lispector afirma, ainda nesse depoimento, que o descobriu sozinha; às vezes lhe ocorriam ideias no trabalho, na faculdade, ela não tomava nota e acabava esquecendo:

Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava ‘para amanhã’, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. [...] Então eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas [...] ele disse ‘ Depois faz sentido, uma está ligada a outra’ (LISPECTOR, 1991, p. 2)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Em *Água viva*, a narradora reconhece como se constroi o sentido: “Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve” (LISPECTOR, 1994b, p. 29).

A propósito da questão da forma e do conteúdo, é relevante destacar uma anotação da autora, feita à tinta, no datiloscrito de *Água viva*: “A forma é em si mesma o seu único conteúdo possível, conteúdo sem forma não existe. Bem sei nunca pensei um quadro.” Essa teorização também aparece no texto que Lispector fez e leu na Conferência proferida no Texas, em 1963, texto inédito, até quando foi publicado em 2005, pela Rocco. Lispector problematiza o uso da expressão fundo e forma, usadas em justaposição ou contraposição. Declara não gostar da divisão, da mesma forma que não gosta da divisão corpo e alma, matéria e energia. A autora utiliza-se de uma alusão ao cabelo para questionar a separação:

Ora, um fio de cabelo não tem metades, a menos que seja feitas (*sic*) que usam divisão de ‘fundo e forma’ talvez seja às vezes hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas “inovação de forma” podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? qual é a existência que é anterior a própria existência? [...] para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma. Um “tema”, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar. (LISPECTOR, 2005, p. 98).

Aqui Lispector põe em questão o emprego das expressões fundo e forma porque não as concebe separadas, independentes e propõe outra terminologia: tema, pois essa expressão contemplaria o indivisível que é fundo-forma. Fundo e forma, como defende a autora, são indissociáveis e não são hierarquizáveis, em vez disso introduz um todo complexo<sup>33</sup>. Essa concepção fundo-forma compõe o modo escritural de Lispector, não há dissociação. A escrita de Lispector se dá também no aproveitamento de sobras, cortes e acréscimos. No referido depoimento ao MIS, ela declara que conserva um ritual físico antes da escrita: acorda pela madrugada, fica andando, tomando café, olhando, nas suas palavras “bobando”<sup>34</sup>, depois se põe a escrever, elabora o seu texto muito inconscientemente, “de repente vem uma frase” (LISPECTOR, 1991, p. 4). Podemos pensar nessa ideia como núcleo,

<sup>33</sup> Para exemplificar melhor, Clarice Lispector cita os escritores do Nordeste: “[...] - penso que o romance de Graciliano Ramos, com sua linguagem límpida, pura, cuidada e já clássica, e ao mesmo tempo um José Lins do Rego, com o seu chamado desleixo de linguagem, foram, por exemplo, vanguarda para nós. E isso porque em ambos havia a descoberta da realidade do Nordeste, o que não existia antes em nossa literatura. Não estou dizendo que houve a descoberta de um ‘tema’, mas muito mais que isto: houve um fundo-forma indivisível, fundo-forma é uma apreensão, e houve a apreensão de um modo de ser. O ciclo do Nordeste significou usar uma linguagem brasileira numa realidade brasileira.” (LISPECTOR, 2005, p. 104-105).

<sup>34</sup> Ritual que Marina Colassanti nomeia, entre risos, de “cooper literário”.

frase, um filamento a partir do qual outras ideias se agregam e proliferam-se textos, de modo que o inventor e a invenção se fundem, ou se (com) fundem:

Na verdade ainda não estou vendo bem o fio da meada do que estou te escrevendo. Acho que nunca verei – mas admito o escuro onde fulgem os dois olhos da pantera macia. [...]  
Escrevo-te porque não me entendo. [...]  
Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom. Nesse âmagô tenho a estranha impressão de que não pertença ao gênero humano. (LISPECTOR, 1994b, p. 32-33).

Simone Ribeiro da Costa Curi (2001) qualifica o texto de Lispector como um tecido heterogêneo, cuja composição se dá pelas sobras de retalhos de textos que são atados, mas que, se “despregados”, funcionam de maneira independente, mantendo-se sua singularidade (CURI, 2001, p. 43). Essa metodologia de acréscimos, retiradas e ou deslocamentos de um texto ou trecho de um romance para uma crônica, para um conto, ou de textos menores para um romance, não constitui repetição, nem manutenção do igual, pois algo novo, em outro lugar se instaura. Se o leitor não localiza esses deslocamentos, a própria autora, em determinados momentos sinaliza isso. No datiloscrito de 1952, intitulado “Diário de uma mulher insone/mocinha”, há a seguinte observação, seguida da assinatura: “Esse conto ‘Maninha’ (1940) eu, anos depois, transformei ligeiramente e publiquei em *‘Laços de família’*”. Mais abaixo outra observação: “Mocinha (É o conto aproveitado no ‘Passeio a Petrópolis’). (da velhinha que de cansaço morre)”. A própria Lispector, no depoimento ao MIS, informa que boa parte das anotações de *Água viva* foi publicada no *Jornal do Brasil*. E explica: “Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, eram textos que eu publicava. [...] As anotações children’s Corner fazem parte do livro *A legião estrangeira* [...]” (LISPECTOR, 1991, p. 4).

Ao se ter um contato com os manuscritos ou datiloscritos de Clarice Lispector, contos, crônicas, anotações dispersas e mais pontualmente o datiloscrito de *Água viva*, verificamos que seus textos passam sempre por um particular modo de reescrita, uma vez que as mudanças se operam mais por acréscimos ou retiradas de trechos. Há laudas inteiras marcadas a caneta com um grande “X”, algumas com observação adicional “cortar tudo”. A depuração de *Água viva* se dá pelo abandono de diversas laudas. Essa é a segunda versão, que

recebe o título *Objecto Gritante*, uma versão que já sofreu uma redução em relação à versão anterior, que tinha como título *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida*.

Outro procedimento peculiar está marcado, ainda no datiloscrito dessa obra: trata-se de orientações procedimentais da própria Lispector, questões que ela deveria observar quando estivesse escrevendo. Na página 3 do datiloscrito de *Água viva*, pode-se ler<sup>35</sup>:

- Rever (e copiar o que for necessário)  
(e ir trocando por 1974 ou 1975) até fim do ano, dezembro inclusive)
- Copiar as páginas soltas de anotações
- Ler cortando o que não serve
- Esperar o enredo
- Escrever sem prêmio
- Abolir a crítica que seca tudo<sup>36</sup>

Lispector afirmava que nunca relia seus textos, depois de publicados, porque enjoava deles.<sup>37</sup> No entanto, antes de publicá-los ocorria uma revisão mínima ortográfica, enxerto e/ou retirada de trechos considerados excedentes.<sup>38</sup> A esse propósito, em depoimento afirma que se nutre do maior respeito pela gramática, por isso nunca pretende lidar conscientemente com ela. E acrescenta “Em matéria de escrever certo, escrevo mais ou menos certo de ouvido, por intuição, pois o certo sempre soa melhor” (LISPECTOR, 2005, p. 118).

Quanto à forma de organização estrutural da ficção de Lispector, Olga de Sá (2004) defende que o leitor lispectoreano reconhece a repetição e o paradoxo como recursos permanentes do estilo da escritora, nos romances. E acrescenta que a indagação que perpassa a relação ser/linguagem, existir/escrever, sentir/pensar, é organizada em dois polos: o polo epifânico e o polo paródico. O polo epifânico “serve de transição ou passagem” para o polo

---

<sup>35</sup> Cf. a reprodução digitalizada da fotografia publicada por Gotlib em Clarice Fotobiografia, p. 396. Ver também a reprodução digitalizada de foto desse roteiro, no anexo de número 4.

<sup>36</sup> Esse procedimento de reler, acrescentar ou cortar aparece ficcionalizado em *Um sopro de vida*: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. [...] E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer. Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (LISPECTOR, 1994a, p. 26).

<sup>37</sup> “Eu não releio. Eu enjoô. Quando é publicado já é como livro morto, não quero mais saber dele. E quando leio, eu estranho, acho ruim, por isso não leio. Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar. [...] sei que não sou eu mesma escrevendo” (LISPECTOR, 1991, p. 5).

<sup>38</sup> É digno de consideração o depoimento de Clarice Lispector sobre a escrita de *A Maçã no escuro*: “Todas as manhãs eu datilografava, chegava às quinhentas páginas. Eu copiei onze vezes para saber o que é que estava querendo dizer. Porque eu quero dizer uma coisa e não sei ainda bem ao certo. Copiando eu vou me entendendo e vou... [...]. Quando eu parto de uma idéia que me guia, eu não reescrevo, o que não quer dizer que não mexa nas palavras.” (LISPECTOR, 1991, p. 6).

paródico, constituído pelos procedimentos da intertextualidade e da intratextualidade (SÁ, 2004, p. 15). No entanto Sá prossegue defendendo que Lispector trabalha “desgastando a linguagem” e manifesta o confronto entre o ato de escrever e o de ler, de modo que o leitor tenha consciência de que “ele é o leitor”; e “ela inventa universos de palavras” (2004, p. 16). Defendemos que essa relação polarizada, leitor e escritor, é questionável, uma vez que há o deslizar dessas funções, quando o leitor é convocado a assumir um papel ativo na instância narrativa. Sustentamos que essa polarização, quando ocorre discursivamente, deve ser lida como uma ironia, recurso próprio do procedimento paródico. Os textos ficcionais e aqueles não ficcionais de Lispector servem de contraponto para se efetivar uma reflexão acerca dos lugares estabilizados das instâncias discursivas sobre o literário, a arte, a crítica, a tradição. Desse modo, tais textos questionam sempre quem é o autor, o que é o autor, o que é o artista e o que é o leitor; neles são também postos em evidência o fazer literário e a recepção por parte da crítica.

Quanto à recepção por parte da crítica, Lispector sente a necessidade de não se deixar afetar pelos elementos externos, como a crítica e os prêmios,<sup>39</sup> que deveriam ser desconsiderados, abolidos, do contrário, atrapalhariam a invenção. A cada livro novo, a escritora deveria se lançar como uma experiência nova, de descobertas, em que o prêmio e/ou a crítica anteriores não deveriam interferir. Confessa que não gostava de ler nada enquanto escrevia algum livro. E reitera: “Eu leio muito pouco. É um crime, mas é verdade” (LISPECTOR, 1991, p. 8). Esse ritual aparece ficcionalizado em *A hora da estrela*:

Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabrismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto. (LISPECTOR, 1998a, p. 23).

Lispector não ficava indiferente à crítica, mas não gostava de ler o que diziam sobre ela, quando estava escrevendo. Marina Colassanti relembra uma conversa informal na qual a escritora teria afirmado que, quando lia uma crítica de um livro seu, “passava três dias

---

<sup>39</sup> Há um trecho ficcional que pode ser aproximado a esse depoimento quando o autor de *Um sopro de vida*, numa extensão enunciativa de Lispector, afirma: “O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros. Preciso reencontrar a minha dificuldade. Ela vem do que é veraz em mim. Preciso livrar-me de habilidades. Essa habilidade me faz poder escrever até para semi-analfabetos” (LISPECTOR, 1994a, p. 90).

sem escrever, sem fazer nada, completamente nauseada”; ao que Lispector confirma, fazendo a ressalva de que não se sentia nauseada com a crítica: a náusea ocorria quando estava trabalhando. Quando não estava escrevendo, lia a crítica com tranquilidade, mas em período de escrita, admite que a crítica interferia, sobretudo na sua “vida íntima”; prossegue dizendo que interrompia a escrita, por um tempo, a fim de esquecer a crítica, uma vez que todo tipo de apreciação a afetava: “Inclusive as elogiosas, pois eu cultivo muito a humildade. De modo que, às vezes, me sentia quase agredida com os elogios e com as críticas” (LISPECTOR, 1991, p. 8)<sup>40</sup>.

Uma das questões fundamentais é pensar em que lugar Clarice Lispector se colocava, enquanto “mulher das letras”. Essa re-visão do seu “estar no mundo literário” é constante e as personagens, em vários momentos, são ganchos para ela atuar no intercâmbio entre o ficcional e o não ficcional, confundindo essas ordens. A “autobiografia” é uma constante, de modo que há a re-invenção de si mesmo e do outro. O sujeito “atrás da pena” também vira personagem e transita livremente entre o que se convencionou chamar ficção e não ficção, de modo a confundir essas noções, exigindo uma revisão conceitual. Yudith Rosenbaum também reconhece que Lispector, embora tenha evitado expor sua intimidade ao público leitor, envereda por uma escrita da “captura de si mesma”, de modo a deixar vestígios, indícios e revelações dispersos na discursividade, por meio das personagens, narradores, fragmentos, aforismos e epigramas, que apontam “um possível perfil da própria escritora.” (ROSENBAUM, 2002, p. 9-10).

O leitor também, não muito raro, é ficcionalizado, tornando-se personagem. No texto “*Dies Irae*”, por exemplo, a narradora menciona que recebera um telefonema de uma moça chamada Teresa, pedindo-lhe para não escrever crônicas ou coisa parecida nos jornais e declarando que ela e muitos leitores queriam que Clarice Lispector fosse “ela própria”, ainda que remunerada para escrever. Entre confissões de que essa Teresa a tinha visitado no hospital, quando lhe aconteceu um acidente em que ela queimou a mão, a narradora responde:

---

<sup>40</sup> Ressalte-se que o Autor de *Um sopro de vida* apresenta-se como uma extensão enunciativa de Lispector, nesse particular: “Autor. - Escreverei aqui em direção ao ar e sem responder a nada pois sou livre[...] Só me resta inventar. Mas aviso-me logo: eu sou incômodo. [...] Quando eu escrevo, misturo uma tinta a outra, e nasce uma nova cor. [...] Quero esquecer elogios e apupos. Quero me reinaugurar. E para isso tenho que abdicar de toda a minha obra e começar humildemente, sem endeusamento, de um começo que não haja resquícios de qualquer hábito, [...] Para isso eu me exponho a um novo tipo de ficção, que eu nem sei ainda como manejar. O principal que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com que eu escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.” (LISPECTOR, 1994a, p. 75-76).

“Teresa, quando você me visitou no hospital, viu-me toda enfaixada e imobilizada ainda. Hoje sou a parálitica e muda. E se tento falar, sai um rugido de tristeza. Então não é cólera apenas? Não, é tristeza também.” (LISPECTOR, 1999b, p. 37).

A experiência de escritora não está dissociada da vida e a autora é consciente do seu papel que se manifestou desde cedo<sup>41</sup>. Ser escritora mulher é outra questão reflexiva que aparece ao longo de sua escrita. Não é gratuito o jogo que ela estabelece com personagens autores femininos e masculinos. No texto intitulado “A entrevista alegre”, Lispector afirma: que “escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro” (LISPECTOR, 1999b, p.59). Há evidentemente uma necessidade de examinar o lugar da mulher na cena literária, no entanto, sem um peso panfletário.

Importa destacar que *Água viva* dispõe-se da presença de uma narradora/pintora/escritora emergente, que endereça o seu escrito para um homem, o seu amado. E principia o livro reconhecendo que a sua invenção se dá pelo estranhamento; esse é, portanto, o seu impulso inventivo:

Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida. Tomo conta para não me ultrapassar. [...] E não escrevo para te agradar. Principalmente a mim mesma. [...] Agora te escreverei tudo o que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido. (LISPECTOR, 1994b, p. 89).

Ao perquirirmos acerca das indagações poético-escriturais que aparecem nessa obra e em outras, podemos traçar o pensamento lispectoreano sobre a escrita. Um deles é a defesa da gratuidade da escrita, uma vez que a opção de Lispector é escrever sem a preocupação de agradar, mesmo porque ela sabia que até então era uma escritora de leitores restritos.<sup>42</sup> A personagem narradora de *Água viva* funciona como o espelho da autora, nesse particular, conforme podemos ler na citação acima.

O lugar do sujeito escritor aparece sob teorização nos textos literários e em depoimentos. Lispector afirma, em diversos textos e testemunhos que “não é escritora

---

<sup>41</sup> “Depois, quando eu aprendi a ler, devorava os livros, e pensava que eles eram como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas eu descobri que era assim e disse: ‘isso eu também quero’” (LISPECTOR, 2005, p. 139).

<sup>42</sup> Em depoimento a autora afirma que desde criança escrevia; no entanto, teve muitos de seus contos rejeitados “porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo’. E os meus eram sensações” (LISPECTOR, 2005, p. 139).

profissional” porque só escreve quando quer. Essa questão aparece em Rodrigo S. M.: “Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (LISPECTOR, 1998a, p. 17).<sup>43</sup> No entanto, há uma recorrência da ideia de que escrever é uma incubência. Em *Um Sopro de vida* pode se ler: “Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando” (LISPECTOR, 1994a, p. 31)<sup>44</sup>.

O escritor assume uma função sujeito, que, embora tendo algum privilégio, é marginalizado:<sup>45</sup> “Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora, ela se força a existir: só que eu sou marginalizado apesar de ter mulher e filhos – marginalizado porque escrevo. Pois em vez de seguir pela estrada já aberta enveredei por um atalho” (LISPECTOR, 1994a, p. 34). Em *A hora da estrela* Rodrigo S. M. também problematiza a questão:

Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? 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.

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. (LISPECTOR, 1998a, p. 18-19).

Em *Um sopro de vida*, o Autor também produz reflexões em torno do que é ser escritor, a nomeação “escritor” é concebida como coisificação, Assim, há uma recusa em exercer “o papel de escriba no mundo”. E o desabafo final:

Eu odeio quando me mandam escrever ou quando esperam que eu escreva. Recebi uma vez uma carta anônima que me oferecia espiritualmente um recital de música contanto que eu continuasse a escrever. Resultado: parei completamente. Só quem manda em mim – eu é que sei (LISPECTOR, 1994a, p. 100).

---

<sup>43</sup> Vale a pena conferir essa mesma temática no citado “Dies Irae”, publicado em *A descoberta do mundo*.

<sup>44</sup> Em *A paixão segundo G.H.* pode-se ler: “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. Tão secreta é a verdadeira vida que nem a mim, que morro dela, me pode ser confiada a senha, morro sem saber de quê. E o segredo é tal que, somente se a missão chegar a se cumprir e que, por um relance, percebo que nasci incumbida – toda vida é uma missão secreta” (LISPECTOR, 1998b, p. 174 -175). Esse trecho exemplifica bem a noção de escrita, ligada á incumbência.

<sup>45</sup> É importante destacar que, no depoimento concedido ao MIS, os entrevistadores promovem uma longa reflexão sobre o mercado editorial brasileiro. Afonso Romano de Sant’Anna lembra que Marina Colassanti mencionou um momento de dificuldade financeira por que Lispector passava, tendo que vender alguns de seus quadros. Na avaliação de Sant’Anna isso reflete muito o problema do escritor brasileiro, e reitera “Um livro que faça sucesso de crítica, nos Estados Unidos, enriquece o escritor! Um livro!” (LISPECTOR, 1991, p. 9).

No texto intitulado “Conversas”, publicado em 14 de setembro de 1968, a propósito de uma conversa com Guimarães Rosa e Ivo Pitanguy, Clarice Lispector relata que aquele afirmara que gostava de reler trechos de textos dele próprio, quando sentia depressão; ao que ela afirma o contrário: detesta reler as coisas dela. Ivo Pitanguy faz uma observação sobre o fato de Lispector parecer não gostar de ser escritora, com o que ela concorda, pois, de algum modo ficava encabulada por ser chamada de escritora (LISPECTOR, 1999b, p. 136).

Lispector insiste, também, em vários momentos, em afirmar que não é intelectual, nem uma boa leitora; e a crítica, apesar de ao longo do tempo tentar localizar suas filiações ou influências de leitora, acabou por reconhecer que sua produção é bastante singular. Embora alguns críticos reconheçam Sartre, Virginia Woolf, Joyce, Franz Kafka<sup>46</sup> como possíveis influências da escritora, ela contesta, destacando que esses autores somente foram conhecidos por ela posteriormente.<sup>47</sup> Em *A hora da estrela* pode-se ler: “Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não, sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida” (LISPECTOR, 1998a, p. 16). Mesmo apontamento aparece na crônica intitulada “Intelectual? Não”, em que a autora nega ser uma leitora, e por não ser uma leitora não teria cultura, não se considera também uma literata porque só escreve quando quer e de maneira amadora, nem muito menos uma intelectual. A noção de intelectual para Lispector está ligada ao uso da inteligência, atributo que ela considera não utilizar e arremata: “Uso é a intuição, o instinto. [...] sequer li as obras importantes da humanidade. [...] chego de vez em quando a ter mais preguiça de ler do que de escrever” (LISPECTOR, 1999b, p. 149). Qual seria então o seu lugar social nas escrituras? Lispector se afirma como uma pessoa que sempre pretendeu “por em palavra um mundo inteligível e impalpável” e, sobretudo, “uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal” (LISPECTOR, 1999b, p. 149).

---

<sup>46</sup> Sobre esse escritor Clarice Lispector afirma: “Kafka eu fui ler muito mais tarde, quando já tinha publicado muitos dos meus livros. Eu sinto uma aproximação muito boa, mas eu já tinha escrito muitos livros antes de ler suas obras...” (LISPECTOR, 1991, p. 7).

<sup>47</sup> Nesse particular, Clarice Lispector concorda com o seguinte comentário de Marina Colassanti: “Eu acho que é muito recorrente nos contatos de Lispector com o pessoal da literatura esse desencontro, porque os estudiosos de literatura têm dificuldade em admitir que o teu trabalho é de dentro para fora e não de fora para dentro. Teu trabalho realmente, como você mesma diz, se dita, se faz. E isto para os exegetas literários é uma coisa muito complicada porque eles procuram os caminhos ‘fora’ que te levariam às coisas. CL- “É, eu sei disso” (LISPECTOR, 1991, p. 5).

Há ainda uma significativa reflexão que Lispector produz sobre a questão do intelectual, no texto “Sensibilidade inteligente” publicado no *Jornal do Brasil* e, posteriormente em *A descoberta do mundo*.<sup>48</sup> Declara não se considerar inteligente, mas possuidora de uma “sensibilidade inteligente”. Apesar de admirar a chamada inteligência pura, considera a sensibilidade inteligente mais importante para viver e entender os outros, e acrescenta: “O que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente” (LISPECTOR, 1999b, p. 148).

Em seu texto “Uma literatura pensante: Clarice e o inumano”, Nascimento (2000) assevera que em Lispector há um anti-intelectualismo fingido. A escolha dos bichos enquanto personagens não é uma proposta para se romper com o que é próprio da civilização, pelo contrário, é um movimento para se afirmar a experiência humana. Compreender o bicho seria compreender o devir-outro, o modo como bicho e homem compartilham de uma mesma experiência. Para o crítico, ao romper a relação tradicional homem e animal, a ficção lispectoreana abala também o “conceito tradicional em torno do literário” (NASCIMENTO, 2000, p. 107).

Analisando a troca de correspondências de Lispector com as irmãs, outros familiares, amigos, intelectuais, e outras pessoas de sua relação (reunidas por Teresa Montero (2002)), constata-se a referência de leituras de escritores brasileiros e de outras nacionalidades; tomem-se como exemplo as obras de escritores do ciclo de amizades e/ou com os quais ela mantinha correspondência, tais como Lúcio Cardoso, Fernando Sabino, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo, Paulo Mendes Campos, Manuel Bandeira; outros autores tais como Rilke, Proust, Ribeiro Couto, K. Mansfield, João Gaspar Simões, Nataércia Freire, Maria Archer e outros mais. É inegável também o fato de que Lispector mantinha um convívio com um grupo intelectual, seja no Brasil ou fora dele. As leituras, a graduação, a atuação no serviço diplomático, o domínio de idiomas, as atividades de tradução, a atividade jornalística, o

---

<sup>48</sup> Observe-se a ficcionalização do tema: “Ângela. – [...] Nunca dei certo escrevendo. Os outros são intelectuais e eu mal sei pronunciar meu lindo nome: Ângela Pralini. Uma Ângela Pralini? a infeliz, a que já sofreu muito. Sou como estrangeira em qualquer parte do mundo” (LISPECTOR, 1994a, p. 60-61).

círculo de amigos poetas, escritores, jornalistas, editores, artistas diversos<sup>49</sup>, o acesso a teatro, cinema, exposições, seja no Brasil, Estados Unidos ou na Europa, bem como a oportunidade de conhecer outras culturas contribuíram para o refinamento cultural de Lispector; aliás, tão raro na sua geração de mulheres. Tudo isso é a evidência de que o anti-intelectualismo não se comprova; trata-se de um discurso ficcionalizado de forma propositadamente desviada da realidade.

Na referida conferência<sup>50</sup> para a qual foi convidada com a tarefa de discutir sobre vanguarda na literatura brasileira, na Universidade do Texas, Clarice Lispector inicia marcando o seu desconforto porque se considerava ficcionista e não crítica literária. E mais uma vez afirma que nunca tivera vida intelectual:

Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Até para escrever uso minha intuição mais do que a inteligência. Pior ainda: embora sem essa vida intelectual, eu pelo menos poderia ter tido o hábito ou gosto de pensar sobre o fenômeno literário. Mas também isso não faz parte do meu caminho. [...] faltou-me encarar também a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós, os escritores fazemos (LISPECTOR, 2005, p. 96).

Ressalte-se que a ficcionista, apesar de afirmar que não tinha o hábito, nem o gosto de pensar sobre o fenômeno literário, a sua literatura está aí para contradizer esse

---

<sup>49</sup>O poeta cearense Mano Mello teve um breve, mas significativo contato com Clarice Lispector, na ocasião em que se apresentou publicamente, em 1971, quando interpretou um poema “O Evangelho de Jimi Rango”. Observe-se que o depoimento do poeta Mano Mello é bastante revelador desse interesse pelo literário:

Mano Mello: “Foi num dia, eu tinha 20 e poucos anos, interpretei um poema, O Evangelho de Jimi Rango, Clarice estava na plateia e gostou. Então me perguntou se eu tinha o poema em livro, falei que estava no prelo, meu primeiro livro. Ela deixou o telefone e disse que, quando o livro estivesse pronto, queria um exemplar. Quando o livro saiu, telefonei e ela me convidou pra passar na casa dela pra deixar o livro. Ficamos um longo final de tarde conversando e fiquei muito orgulhoso de que ela comprou, eu estava arrecadando dinheiro pra viajar pra Índia.

Não me lembro o que ela falou. Eu falei o tempo todo. Ela só ouvia... (risos). O que lembro bem é que ela disse que adorava este meu poema e a forma com que o interpretei. Imagine um jovem poeta ouvindo isto... Ela foi muito gentil e amigável, sempre. Logo depois eu viajei pra Índia. Foi só isso.

O encontro não me lembro bem a data, foi em 1971. Era um encontro que o diretor teatral Fauzi Arap promovia no Teatro Jovem, em Botafogo. Fauzi era amigo próximo de Clarice”. (Depoimento concedido a mim, em 16 de fevereiro de 2012 14h, 4 minutos, via e-mail, antecedido por uma conversa informal, pessoalmente).

<sup>50</sup> A conferência foi proferida no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, realizado de 29 a 31 de agosto, de 1963. O datiloscrito dessa conferência encontra-se, na íntegra, em duas cópias iguais, nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa, mas já foi publicada pela editora Rocco em 2005, no livro de título *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo. Essa mesma conferência foi repetida em Brasília – Vitória do Espírito Santo, Belo Horizonte - Campos, Belém do Pará.

depoimento, pois, mais do que com “fatos”, Lispector trabalha sempre com o fenômeno literário. A sua ficção diz o literário, problematiza a escrita, o material do literário, a palavra, o escritor, o processo de invenção, a relação entre autor e personagens, a autoria; em síntese, há uma constante discussão acerca do literário em suas obras.

#### **1.4 Concepções de escrita**

Ao escrever sobre vanguarda na literatura brasileira, Lispector demonstra estar atenta à escrita enquanto exercício de experimentação; expandindo a sua linha reflexiva, defende que “toda verdadeira arte é também uma experimentação”, assim como toda verdadeira vida é experimentação. Acrescenta que vanguarda é o rompimento com a visão estratificada, para se visualizar uma realidade outra, que levaria ao conhecimento, ao autoconhecimento. Por fim Lispector conclui que a experimentação se daria a partir das renovações formais, que, por sua vez, conduziriam ao reexame de conceitos novos, até mesmo aqueles ainda não formulados; ou ainda “poderia também partir da consciência, mesmo não formulada, de conceitos novos, e revestir-se inclusive de uma forma clássica, e isso já contrariava o conceito de vanguarda, em estrito senso como é geralmente configurado” (LISPECTOR, 2005, p. 97).

Ao problematizar a crise na arte, a escritora constrói uma brilhante distinção entre falta de criatividade ou de originalidade e, por outro lado, “novidades”, “modismos”; acrescenta ainda que muitos, equivocadamente, tomam “modismos”, “novidades” por originalidades. Assim, para a conferencista, há autores que se determinam a ser originais e vanguardistas; o que ela chama de vanguarda forçada, não sendo, portanto válido. Arremata: “Só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário. Só a verdadeira vanguarda faz com que os vanguardistas possam ser chamados de contemporâneos do dia seguinte” (LISPECTOR, 2005, p. 109).

Lispector defende a necessidade de se pensar a língua portuguesa do Brasil, sociologicamente, linguisticamente, filosoficamente, psicologicamente. Essa reflexão possibilitaria, também, pensar a linguagem literária, caracterizada por ser a escrita

[...] que reflete e diz com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma. É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa (LISPECTOR, 2005, p. 106).

Para a autora, a cada sintaxe nova colocamo-nos diante de novas liberdades, até mesmo diante da descoberta de que somos livres, e isso não é fácil, pois “descobrir que se é livre é uma violentação criativa”. Nesse processo, escritor e linguagem se ferem, porque “qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos. [...] a linguagem está descobrindo o nosso pensamento, e o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo, para maior alegria minha, de linguagem de vida” (LISPECTOR, 2005, p. 106).

Os impasses da criação, as crises escriturais, a linguagem, a tensão entre autor e personagens são recorrentes em Lispector. A escrita ora é concebida como um fardo, ora como salvação, e é também maldição;<sup>51</sup> é descoberta, mas é também segredo, meditação, silêncio. É igualmente ato de rebeldia porque se consubstancia à revelia do autor, da crítica e do leitor; embora, do mesmo modo, se direcione para esse mesmo leitor, que deve assumir uma função ativa no texto.

Em depoimento de 1976, ela afirma que “Escrever é um fardo!” (LISPECTOR, 1991, p. 10). Reconhece que alguns livros lhe deram mais trabalho, citando *A cidade sitiada* como um dos mais difíceis de escrever porque exigiu uma exegese, a qual não era capaz de fazer, tratando-se de um livro denso, fechado, em que ela perseguia “uma coisa e não tinha quem dissesse que era.” E reitera que San Tiago Dantas, na primeira leitura tinha considerado o livro ruim, que ela tinha “caído” muito; já na segunda leitura, ele achou que esse era seu melhor livro (LISPECTOR, 2005, p. 149).

A escrita é um fardo também porque exige aprofundamentos. A narradora de *Água viva* desabafa: “Eu aprofundei mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado” (LISPECTOR, 1994b, p. 50). Tanto mais penosa fica a atividade de escritora se

---

<sup>51</sup> Em texto intitulado “Ao Linotipista”, Clarice Lispector solicita ao linotipista não corrigir a pontuação, mesmo que lhe pareça esquisito, “é a respiração da frase”, e agradece por respeitá-la, acrescentando: “Escrever é uma maldição” (LISPECTOR, 1999b, p.74).

for por obrigação, por dinheiro.<sup>52</sup> E esse drama é marcado na escrita de Lispector, em suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, em depoimentos, e ainda, não raro, em seus textos tidos como ficcionais. A título de exemplo, cumpre ler o trecho de *Um sopro de vida*:

Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade, mas ela as considera medíocres. Queria era escrever um romance mas isso é impossível porque não tem fôlego para tanto. Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da “realidade” dos outros, mais isso seria se abastardar (LISPECTOR, 1994a, p. 101-102).

No texto “Ser cronista” (1999b), diante da nova tarefa de ter que escrever para o *Jornal do Brasil* semanalmente, a escritora indaga sobre o gênero crônica: se se tratava de um relato, de conversa ou de resumo de estado de espírito; tal dúvida, segundo Lispector, poderia ser sanada com o inventor da crônica, Rubem Braga. Ela estava habituada a escrever romances, mas nada encomendado; por isso, tinha receio e sentia desconforto diante da nova tarefa, que envolvia a necessidade de ganhar dinheiro de maneira honesta. A atividade de cronista, segundo sua avaliação, tornava-a pessoal demais, fazia-lhe expor demasiadamente o passado e o presente da vida. Lispector percebe as adaptações que a escrita em um jornal exige: uma comunicação mais fácil, texto menos profundo, que não reflita o escrever, que não estabeleça uma comunicação mais profunda entre autor e leitor, e isso lhe desagradava (LISPECTOR, 1999b, p. 112-113).<sup>53</sup>

Apesar da constatação do que seja o gênero crônica e as suas especificidades, é inegável o fato de que, mesmo nas ditas crônicas<sup>54</sup> Lispector conservava as reflexões sobre o ato de escrever e outras temáticas delicadas que, de maneira mais sintética, transitava dos romances para as crônicas, de modo a estabelecer uma comunicação intensa com o leitor, tal qual nos romances.

---

<sup>52</sup> Em um trecho da crônica “Anonimato” a autora produz uma reflexão apontando o desejo de ser anônima, pois a escrita em jornais a tornou conhecida, e acrescenta: “Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro” . (LISPECTOR, 1999b, p. 76).

<sup>53</sup> Em “Amor imorredouro”, Lispector afirma que ainda continua um pouco sem jeito com a nova atividade e que não pode chamar de crônica o que escreve, mesmo porque era neófito no assunto e acrescenta: “Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma”. (LISPECTOR, 1999b, p. 29).

<sup>54</sup> A maioria dos textos reunidos em *A descoberta do mundo* rompe com a questão da efemeridade, que é própria do gênero, uma vez que a crônica é destinada a ser lida e esquecida.

Seja nas crônicas, seja nos contos ou romances, reconhecemos que, para Lispector, escrever exige coragem, a fim de envidar esforços para emergir algo que possa estar à revelia desse sujeito escritor, ficcionalizado ou não, e ainda à revelia dos interlocutores: “Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso” (LISPECTOR, 1998b, p. 15).

A angustiante sensação de que tinha perdido “o jeito” para escrever a acompanhava sempre, questão que pode ser lida no texto “Ainda sem resposta”; mas esse sentimento, por mais doloroso que fosse, possibilitava-lhe chegar à invenção: “Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura” (LISPECTOR, 1999b, p. 112).<sup>55</sup> Podemos ler, nas entrelinhas, que a escritora, ao jogar com a ideia de que “não sabe escrever”, afirma sua literatura singular, aquela em que há o desenvolvimento de certo saber: saber construir o diferente, aquilo que está na contramão da crítica e do leitor mais comum, com suas opiniões já formadas sobre o que é o literário <sup>56</sup>.

Se a escrita é concebida como maldição, é uma “maldição que salva”. É maldição porque é um “vício penoso”, do qual é “quase impossível se livrar”. É salvação porque proporciona ao escritor uma utilidade: a de tentar se entender; entender o que é exterior, de “salvar do dia”, romper com aquilo que é “vago e sufocador”, de abençoar uma vida não abençoada. E Lispector vai abençoando vidas não abençoadas, animais, mulheres simples donas de casa, prostitutas, homossexuais, empregadas domésticas, mendigos, etc, salvando-as da inexpressividade, e salvando também o sujeito escritor.

Muito frequentemente em Lispector, a escrita está associada à meditação, um exercício do pensamento sobre si mesmo para reativar o que já se sabe, e se deparar também com aquilo que é desconhecido. É também um exercício de contemplação, uma preparação

---

<sup>55</sup> Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora/autora debate-se com o que ela nomeia de “bom-gosto”:

“Sinto que uma primeira liberdade esta pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom-gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse “vagalhões de mudez”, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom-gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não reear mais a falta de estética...” (LISPECTOR, 1998b, p. 20).

<sup>56</sup> Na crônica intitulada “Hermética?” a narradora revida discursivamente a crítica que a acusa de hermética e contra-argumenta: “Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*: Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil. Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança: Não posso falar de igual para igual: Mas oh Deus, como tudo isso tem pouca importância” (LISPECTOR, 1999b, p. 79).

para aprofundamento naquilo que lhe surge como resultado do “malabarismo” com a escrita. A preparação maior não está no momento que precede a escrita, mas naquele instante-já em que ela acontece e o escritor deve recebê-la como leitor, o que exige uma preparação. A arte de “escrever para descobrir” está presente também em depoimentos. Em 1976, ela declara: “Eu nunca sei de antemão o que eu vou escrever. Têm escritores que só se põem a escrever quando têm o livro todo na cabeça. Eu não. Vou seguindo e não sei não que vai dar. Depois vou descobrindo o que eu queria” (LISPECTOR, 1991, p. 8). Essa escrita para a descoberta se situaria em um estágio que a escritora nomeia de estado entre o sono e a vigília (uma espécie de dormir). Em diversos momentos, em *Um sopro de vida*, em *A hora da estrela*, em *Água viva* e outros textos há essa constatação: “Verifico que estou escrevendo como se estivesse entre o sono e a vigília” (LISPECTOR, 1994b, p. 52). Nesse sentido, a escrita abriga em si segredo e revelação. Ela emerge como linguagem do sonambulismo, entre o sono e a ação consciente.

Em determinados momentos, ela se depara com uma escrita que pode ser nomeada de “escrita-quase” e/ou também uma quase-escrita, aquilo que está à beira, que se aproxima, está perto, mas não é ainda. Ela sabe que habita esse terreno do “quase”, escreve “quase-crônicas”, “quase-romances”, “quase-novelas”, escreve a produção da “borda”, cuja riqueza está justamente em não se enquadrar, e sim trabalhar com a contaminação, tocando todos os gêneros, sem se filiar a nenhum deles:

Escrevo agora para onde? Para o quase. Para o nunca e para o sempre. Será que depois de eu morrer vão silenciar sobre mim? [...]. Não tenho doença nenhuma. Mas tenho quase medo. Medo da operação da mão. Mas tudo vai sair bem. Já operei minha mão uma vez.

Quase vou terminar um “isto” que não chega a ser crônica.  
Poderia me prolongar mais. Não quero. Porém é um quase.

O trecho acima é de um datiloscrito que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa, na pasta “diversos”, com o título “Quase”. Esse texto pode ser lido também no livro *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* (WALDMAN, 1992, p. 20). Há também um datiloscrito de um conto, datado a outubro de 1940, com o título “A crise” / “As Histórias não se completam” (esse título é riscado), em seguida mudado para “História interrompida”. É um conto que foi posteriormente publicado no livro póstumo, *A bela e a fera*. Nesse conto há um trecho bastante significativo, em que a narradora sinaliza para a dificuldade do germinar de

uma ideia e as implicações desse enfrentamento no corpo do sujeito “gestante”. Escrever é também uma experiência corporal, toca os afetos do corpo:

O nascimento de uma idéia é precedido por uma longa gestação, por um processo inconsciente para o gestante. Assim explico a minha falta de apetite no jantar magnífico, minha insônia agitada numa cama de lençóis frescos, após um dia atarefado. Às duas horas da madrugada, enfim, nasceu ela, a idéia (LISPECTOR, 1999, p.15).

A “História interrompida” trata do suicídio de W..., fato que rompe bruscamente com a possível história de amor e de casamento entre a narradora e o bonito rapaz moreno. Essa morte põe em questão as ideias de eternidade, sentido da vida, mundo, Deus. Outro nível de leitura, no entanto, é possível a partir do primeiro título pensado e abandonado pela escritora, “A crise” / “As histórias não se completam”, remete-nos ao próprio narrar que pode ser interrompido, deixado em aberto, rompido abruptamente; instaurando uma espécie de crise e desconforto no leitor, de modo a produzir uma experiência bem próxima ao que Barthes (1996) caracteriza como texto de gozo, aquele que desconforta, põe o leitor em estado de perda. Essa crise é também uma experiência da narradora G.H., que opõe escrita a grafismo. A escrita é expressão, o grafismo é reprodução:

Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isso perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos (LISPECTOR. 1998b, p. 21).

Em um outro datiloscrito, com intervenções manuscritas, que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa, na mesma pasta intitulada “Diversos”, há outra série de procedimentos escriturais, demonstrando o seu cuidado com a depuração da escrita, com a construção das personagens, mais especificamente das personagens Virgínia e Daniel do livro *O lustre*. Esse material foi publicado por Nadia Battella Gotlib (2009b), em uma profícua pesquisa no já citado *Clarice Fotobiografia*<sup>57</sup>. As dicas são variadas, vão desde questões mais simples, gramaticais (transformar adjetivos em substantivos, tirar excesso de adjetivos,<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Cf. anexo de número 5, a reprodução da fotografia do manuscrito em: GOTLIB Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. 2009b, p. 205.

Confira também a reprodução dessa fotografia do manuscrito, no anexo de número 4.

<sup>58</sup> Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., personagem-autor e narrador funciona como uma extensão enunciativa de Lispector, no tocante à preocupação e empenho para atingir um modo de escrever “mais simples”, que pode ser dificultado pela “tentação de usar termos suculentos”. Reproduzo esse apontamento narrativo: “Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que

priorizar os fatos indicativos), a questões mais complexas tais como: retirar tudo aquilo que não parecia bem, retirar pensamentos complicados, o grandioso, o paradoxo, modificar frases excessivamente ricas, tornar o texto mais limpo, mais gideadeno<sup>59</sup>, imprimir um “tom” de maior seriedade, fazer “diálogos vãos (*sic*) e vulgares entre as pessoas”, rever diálogos, dando-lhes um tom certo, não fazer das personagens bonecos, pois elas deveriam surgir dando impressão de vida e profundidade. E, no tópico 15, aparece também algo que constitui a riqueza escritural de Lispector e que parecia a incomodar: “15- Apagar os vestígios de qualquer processo – não explorar senão de modo diferente os achados”.

Os livros de Lispector estão aí para comprovar que a autora não apaga esses vestígios, e é justamente isso que compõe a beleza do seu texto, imprimindo-lhe um caráter poético e ensaístico ao mesmo tempo. De modo que tais livros sempre exigiram um leitor especial, e uma perspicácia por parte da crítica literária, com os quais a autora sempre se debateu. O embate está no fato de ela assumir que não está para atender ao leitor, ao crítico e a suas expectativas pré-formadas sobre o fato literário. Em diversos momentos, em seus desabaços pode-se perceber que Lispector manifesta que não quer agradar a ninguém, mas ela sabe que tom quer imprimir a sua escrita. O embate corajoso com o leitor aparece também em *Um sopro de vida*, pela voz /escrita do Autor que afirma esquecer a existência de leitores, especialmente os exigentes que esperam algo dele; por isso prefere atuar na liberdade para escrever “pouco-se-me-dá-o que?; ruim mesmo, mas [...] esporadicamente. O resto são palavras vazias, elas também esporádicas” (LISPECTOR, 1994a, p. 93).

---

penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa- o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnosos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro - e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”(LISPECTOR, 1998a p.14-15).

<sup>59</sup> Aqui a escritora refere-se ao modo escritural do escritor francês André Gide (André Paul Guillaume Gide, que nasceu em 1869 e faleceu em 1951), fundador da editora Gallimard, caracterizado por produzir reflexões profundas sobre o fazer literário, sobre a gênese de sua construção e sobre personagens caracterizados como alter ego. Foi autor de diversas obras, dentre as quais, *O Diário dos Moedeiros Falsos*, *Os frutos da Terra*, *A sinfonia pastoral*, *O imoralista*, dentre outras. Cf. GIDE. Andre. *Sile grain me meurt*. Paris: Gallimard, 1967.

Em correspondência dirigida a Lúcio Cardoso, Clarice Lispector afirma: “Reli a Porta Estreita de Gide, sobretudo encontrei as Cartas de K. Mansfield” ( MONTERO, 2002, p.56).

Se o leitor exige seu tipo de obra, o autor também exige o seu tipo de leitor.<sup>60</sup> Há uma espécie de dedicatória e protocolo de leitura ou advertência em vários textos. Para exemplificar, lembremos o “prefácio” de *A paixão segundo G.H.*, intitulado “A possíveis leitores”. Nele, alguém que assina apenas pelas iniciais C.L.<sup>61</sup> esclarece que não se trata de um livro qualquer, pois deve ser lido “apenas por pessoas de alma já formada, que dêem conta da aproximação que se faz gradual e penosamente, as travessias do oposto daquilo que se vai aproximar”. E reitera que o livro não tira nada de ninguém, assim como a personagem G.H. lhe deu uma “alegria difícil”, “pouco a pouco” (LISPECTOR, 1998b, p. 9).

Esse leitor, exigido pela escritura lispectoreana, possivelmente deve se aproximar de um leitor especial, tal qual aquele com quem ela trava um diálogo: trata-se de Guimarães Rosa. Clarice declara, em crônica já citada, que Guimarães Rosa disse-lhe uma coisa que jamais esquecera e que a deixou tão feliz: “disse que me lia, ‘não para a literatura, mas para a vida’. Citou de cor frases e frases minhas e eu não reconheci nenhuma” (LISPECTOR, 1999b, p. 136).

No texto “Fios de seda”, citando Henry James, na evocação da sensibilidade, da experiência sensível, das leves sugestões, captadas pelo inconsciente e revelada, Lispector pretende valorizar o que é da ordem do sensível, do intuitivo e do subjetivo. Na sequência, o pedido dirigido ao leitor para avisar-lhe se ela estiver sendo subjetiva demais, constitui um jogo autoral, pois ela admite também que não se podem evitar as palavras, por isso os leitores devem receber tudo conforme lhes são oferecido, e acrescenta “recebam-me com fios de seda”. Na verdade, os fios de seda são originados de uma interioridade; utilizando uma expressão bem lispectoreana, os fios de seda são “de dentro para fora” (LISPECTOR, 1999b, p. 194).

Outro jogo autoral está nas autocitações, em outras palavras, o fato de em determinados livros ou textos Lispector se referir a outros livros, títulos de obras,

---

<sup>60</sup> A crônica “Mineira calada” narra um episódio em que a empregada doméstica da narradora pergunta-lhe se ela escreve livros e pede-lhe que empreste um deles. A narradora esclarece: “Fui franca; disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu. “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar” (LISPECTOR, 1999b, p. 48).

Essa crônica é bastante indicativa do tipo de leitor da autora, seja aquele idealizado, estereotipado tanto pela crítica, quanto pelo próprio autor. Isso nos impõe um questionamento sobre a real recepção do texto de Lispector.

<sup>61</sup> Lispector, ao optar pelas iniciais entra em um jogo autoral, através da aproximação com a personagem G.H. Observe-se que a escritora afirma que a opção pelas iniciais G.H. foi porque queria assinalar que era G.H. “falando sobre ela mesma”, conforme esclarece em depoimento de 1976.

personagens, datas, episódios que motivaram a escrita de um livro, de uma crônica, retomar aspectos de seus depoimentos, entrevistas, conversas com amigos, com familiares, com seus editores e ou colaboradores. Igualmente, não é muito raro mencionar circunstâncias sobre a escrita de algum livro ou criação de personagem, de modo que um texto vai “promovendo” o outro. Dessa maneira a autora entrecorta, delimita-se nos seus textos, confundindo o ficcional e não-ficcional, especialmente quando desloca elementos do “bíos” para o espaço literário. Para exemplificar, extraio um trecho de *Um sopro de vida* em que há essa ficcionalização: “No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no ‘mistério da coisa’. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa [...] no ovo e a galinha falo no guindaste [...]” (LISPECTOR, 1994a, p. 108).

Em texto intitulado “Conversa com o leitor”, o processo de escrita toma o corpo do texto, pois a autora indaga ao leitor sobre o que deve escrever, qual seria a característica desse leitor, se “é moreno ou louro? Ou morena ou loura”, se gosta dela; menciona ainda o cardápio do dia da sua casa e a escassez de carne. Em seguida se refere ao tema de sua escrita: “Vou escrever de novo sobre o meu cão Ulisses... [...] compre o jornal para me ler. É essencial para mim que você me leia. Está bem? Combinado” (LISPECTOR, s/d).<sup>62</sup>

Marina Colasanti lembra a Clarice Lispector, que em depoimento na PUC ela afirmara que a personagem chamada Ulisses não teria nada a ver com o Ulisses do Joyce, nem com o Homero; era apenas um rapaz que ela tinha conhecido na Suíça; momento em que assumia a função de esposa de diplomata. Lispector confirma: “Certo. E que tinha se apaixonado por mim. E eu era casada, de modo que ele deu o fora da Suíça e nunca mais voltou. Ele era estudante de filosofia. [...] Tenho um cachorro chamado Ulisses sim” (LISPECTOR, 2005, p. 144)<sup>63</sup>.

Não é nosso propósito “buscar o autor” para ler os textos de Lispector, mas demonstrar essa via múltipla de pontos de contato entre aspectos da “bíos” lispectoreana no seu fazer literário, e, por outro lado, aspectos desse fazer literário perpassando esse autor empírico, que também se manifesta, por vezes, ficcionalizado. Em outras palavras, há um eu empírico, um sujeito “atrás da pena”, que assina um texto e acena para um esboçar

---

<sup>62</sup> Trecho de datiloscrito que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa, na pasta CL 24 pi – com título “Conversa com o leitor”. Trata-se de um manuscrito datilografado com emendas à caneta.

<sup>63</sup> Outra remissão ao cachorro Ulisses: “Ângela. – [...] Ah que chuva boa que está caindo. É maná do céu e só Ulisses também sabe disso. Ulisses bebe cerveja gelada tão bonitinho. Um dia desses vai acontecer meu cachorro vai abrir a boca e falar” (LISPECTOR, 1994a, p. 64).

autobiográfico, estabelecendo o jogo da autoria. Desse modo, há uma forte transição entre aspectos da experiência particular de Lispector e a ficcionalização desses mesmos aspectos em sua obra. O embaralhamento desses trânsitos entre ficção e não ficção é uma estratégia discursiva relevante de jogo de autoria em favor da dissolução das dicotomias. Para exemplificar, podemos, aqui, lembrar o depoimento em que Clarice Lispector declara que quando escreveu *A paixão segundo G.H.* estava na pior das situações, sem emprego e divorciada, mas que esse livro não refletia esse momento, uma vez que ela não escrevia como catarse: “Eu nunca desabafei num livro. Pra isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si” (LISPECTOR, 1991, p. 6).

O depoimento de Lispector, no qual ela afirma que se coloca isenta, à distância da escrita, carrega, já em si, algo de ficcional, uma vez que inegavelmente há, no texto literário, apontamentos para o biográfico. Localizamos na autora a escrita dos movimentos interiores, em que há um jogo de construção de autorretratos, em forma de rasuras. E estes confluem com boa parte das personagens, depoimentos, crônicas, contos, romances, e outros textos. A “ausência do autor” se situa nesses traços autobiográficos que reaparecem como os espectros do autor. Uma ausência que se materializa por meio de signos.

A esse propósito, Nilze Maria de A. Reguera (2006) destaca que a escrita de Lispector é performática, encenada, já que o mascaramento, o travestir-se e a desautomatização são procedimentos próprios da autora. Reguera exemplifica, em seu estudo sobre *A via crucis do corpo*, o fato de tais procedimentos servirem para desestabilizar os parâmetros impostos pela crítica, pelo editor, pelo mercado e pela opinião pública, e até pela “visão da escritora de sua persona pública”. As instâncias de produção e recepção no mercado literário brasileiro estão marcadas na obra de Lispector por meio do amálgama dos elementos ficcionais e biográficos (REGUERA, 2006, p. 44). A encenação é perceptível nos jogos de antecipação para o leitor, no tocante aos procedimentos narrativos escolhidos pelo narrador; questão a ser desenvolvida na seção seguinte.

## 1.5 Narrar para saber: jogo autoral lispectoreano

Se partires para Itaca,  
que seu caminho seja longo,  
repleto de aventuras, repleto de saber.  
[...] Rogues que o caminho seja longo.  
E numerosas as manhãs de verão as quais viverás com  
prazer e alegria,  
tu hás de entrar em portos nunca vistos  
para correr as lojas dos fenícios  
e colher o que há de melhor:  
madrepérolas, corais, âmbares, ébanos,  
e perfumes sensuais de toda espécie,  
quanto houver de aromas voluptuosos.  
A muitas cidades do Egito debes ir  
para aprender com os sábios [...]K. Kavafis. Ithaca

Aproximaremos *Água viva e Um sopro de vida (pulsações)* para analisar o processo narrativo lispectoreano, as instâncias discursivas, as referências na ficção sobre a escrita, os modos como o leitor é contemplado e em que medida se pode afirmar que temos, ao mesmo tempo, um texto ficcional e ensaístico, por congregar a poesia e a ficção ao lado de construções quase que conceituais sobre a literatura e a autoria.

*Um sopro de vida (pulsações)*<sup>64</sup> é uma obra póstuma, foi escrita entre 1974 e 1977, publicada em 1978. Trata-se de material reunido e organizado por Olga Borelli, amiga e secretária de Clarice Lispector, questão já mencionada. O livro é dividido em quatro partes: a primeira parte, com características de um prefácio, intitulada “Um sopro de vida”, funciona também como um posfácio, pois é o fim, mas é também o começo, “cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1994, p. 26), já que adiciona esclarecimentos para o leitor<sup>65</sup>.

Nessa primeira parte percebemos uma voz autoral que confessa o desejo de escrever um livro e, no entanto, se debater com o esgotamento dos significados, com a ausência da palavra. Trava-se uma luta entre o lançar-se à experiência da escrita ou o abandono dessa experiência. Entretanto, para abandonar é preciso também ter arte, mas “a arte de abandonar não é ensinada a ninguém” (LISPECTOR, 1994a, p. 18-19). Há uma

---

<sup>64</sup> Ressalte-se que a forma desse livro se assemelha ao texto teatral, já que há sequências de falas antecedidas por um travessão e uma nominação que remete às personagens que são concebidas, também, como autores.

<sup>65</sup> *Um sopro de vida*, foi escrito ao longo de três anos, em períodos em que *A hora da estrela* também estava sendo escrito. Ambos são posteriores a *Água Viva*, assemelhando-se muito na proposta literária. Eu definiria essas obras como a tríade reflexiva-ficcional sobre a autoria; exemplos de literatura e pensamento.

hesitação entre trabalhar com fatos ou dar vazão à inspiração caótica. O Autor parece inclinar-se para essa segunda opção até chegar ao ato criador. A criação se manifesta quando o produtor não toma conhecimento dela, pois a criação, a escrita verdadeira é aquela que passa a integrar-se à “árvore da vida”<sup>66</sup>. Quando o “eu” permite à escrita se emancipar, torna-se visível à verdadeira arte do abandono: aquela arte de se abandonar na escrita. Esse é o caminho ao qual Clarice Lispector se lança: a experiência com as limitações, a procura por um roteiro, e as suas incertezas; tudo se converte em um material poroso da escrita, que se transforma em poesia e ensaio.

A segunda parte do livro, intitulada “O sonho acordado é que é a realidade” exhibe como abertura uma estrutura formal própria de uma rubrica dramática, com uma sumária indicação de quem é Ângela:

ÂNGELA  
A ÚLTIMA PALAVRA será a quarta dimensão.  
Comprimento: ela falando  
Largura: atrás do pensamento  
Profundidade: eu falando dela, dos fatos e sentimentos  
e de seu atrás do pensamento.  
Eu tenho que ser legível quase no escuro.  
(LISPECTOR, 1994a, p. 28)<sup>67</sup>

A voz masculina, não nomeada, explica por que criou a personagem Ângela e a fala desse autor é uma revelação: tira a tarja do rosto. À medida que Ângela fala, “seu rosto fica nu”. O Autor, consciente de que escrever “é sem aviso prévio” (LISPECTOR, 1994a, p. 30), persegue a complexidade de sua personagem Ângela Pralini e a esculpe “com pedras das encostas” e sopra nela e ela se anima, sobrepujando o seu criador. A criatura possui nome; o criador se identifica apenas por Autor (“o incógnito”). E o que é o autor de um livro? É aquele que detém poder para nomear, mas sua escrita sempre se emancipa dele. A criatura se constitui para além de seu criador. Ângela pode ser lida como uma grande metáfora da escrita,

---

<sup>66</sup> A árvore da vida, no sentido bíblico é a árvore do conhecimento do bem e do mal, de cujo fruto Eva, e, depois Adão, comem, por influência da serpente. Conforme texto do Gênesis 2:9: “Jeová (Deus) fez assim brotar do solo toda árvore de aspecto desejável e boa para alimento, e também a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do que é bom e do que é mau.” No sentido cabalístico é um sistema que indica a evolução dos estados de consciência, de criação do universo e hierarquizar o processo evolutivo do homem.

<sup>67</sup> Há que se observar que os elementos destacados: comprimento, largura, profundidade são mais pertencentes à estética da pintura.

ou ainda da escritura, no seu sentido sagrado mesmo. Escritura que gera outras escrituras. Por isso a última parte do livro é “O livro de Ângela”.

Para o Autor a escrita é a possibilidade de reinvenção, é o modo de o escritor reinventar vidas, inclusive a sua própria vida. Lispector parece autorizar o criador de Ângela a expressar a sua experiência escritural, na consideração de que escrever é reinventar a vida, questão que, igualmente, aparece em sua última entrevista<sup>68</sup>, na qual ela afirma que quando não escrevia era como se estivesse morta. A autonomia das personagens está presente em vários livros, tomemos como exemplos *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*. Neles, a personagem apresenta-se como uma força que atua de modo a inquietar o escritor, que se vê incumbido de assumir o seu papel e “colocar” a sua personagem “em palavras”. Assim, escrever é uma mistura de arte e atitude daqueles que escolhem, em vez de seguir um caminho já aberto por outros, criar os seus próprios atalhos, apesar de “os atalhos” serem “tão perigosos” (LISPECTOR, 1994a, p. 34). Ângela, enquanto figura de escrita ou escritura, é um atalho perigoso, porque a invenção é dolorosa, é uma experiência com o desconhecido, e nesse atalho, pode se deparar com a “morte do autor”, que é também a explicitação traiçoeira do sujeito atrás da pena, revelando ou tocando o mundo subjetivo.

Ângela, enquanto invenção, é inauguração de um caminho novo na literatura. Não se sabe como será recebida. Mas Ângela também é a possibilidade de vanguarda, de uma experiência com o delicado da vida, com a sensibilidade inteligente, com a poesia. A partir do momento em que é concedido o direito à Ângela de se manifestar, pela posse da palavra, ela se constitui ficcionalmente como “vivente”. Enquanto escritura que suscita outras escrituras, sua fala traz à tona a sua experiência visceral, para quem escrever é também, agonizar, morrer porque escreve “quase em estertor” e sente-se “dilacerada como uma despedida de adeus” (LISPECTOR, 1994a, p. 38).

Essa parte do livro é uma das mais densas, nela pode-se ler um quase-tratado sobre a linguagem e a criação literária, em razão do diálogo tenso e intenso entre o autor e a personagem. Note-se que o título dessa seção é uma afirmação: “O sonho acordado é que é a realidade”, a tese que remonta a esse título está na última “fala” do personagem-autor, que funciona, também, como um elo para a seção seguinte: a realidade é o imaginado, por isso o

---

<sup>68</sup> Trata-se da entrevista concedida a Julio Lerner para a TV Cultura, em janeiro de 1977, publicada posteriormente na *Revista Shalom*, número 296, v. 2., 1992. Essa entrevista também pode ser acessada no seguinte link <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/ClariceLispector.htm>, acesso em 10/07/2011.

Autor constata que só lhe interessa escrever quando se surpreende com o que escreve. E a realidade não é algo que surpreende, porque ela já está lá. A imaginação materializada em palavras é uma realidade que surpreende e suscita outras escritas, por isso o Autor insiste na afirmação: “prescindindo da realidade real e me aconchego em viver da imaginação” (LISPECTOR, 1994a, p. 96).

A terceira parte, intitulada, em forma de indagação, “Como tornar um sonho acordado?”, anuncia uma resposta que envolve a questão da imaginação: imaginar é atuar na liberdade de dizer palavras, de ser “propriamente as palavras ditas”, sem que haja intervalos entre a palavra e o escritor (LISPECTOR, 1994a, p. 98), pois a palavra “cintila”, é “dejeito do pensamento” que se materializa no livro. E o que é o livro? “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como larva fervendo pela montanha abaixo” (LISPECTOR, 1994a, p. 99).

A palavra é o signo do desejo das personagens, que também assumem o papel de autores; Ângela deseja o livro não escrito, e, por mais que se escreva, o livro (per)seguido jamais se manifestará. Na ausência dele, surgem os escombros do livro, e é desses escombros que se compõe a literatura, que não é menos literatura (pelo menos em Lispector) por estar na quase captura do livro desejado. A grande questão em *Um sopro de vida (Pulsações)*, *Água viva* e *A hora da estrela*, e de boa parte das crônicas e dos contos é a da escrita e do que a envolve; e, ainda, o que envolve aqueles que, de alguma forma, lidam com essa arte, seja como autor, leitor ou personagem.<sup>69</sup>

Em *Água viva*, por exemplo, a personagem feminina conduz a narrativa de modo a não aprisionar o sentido. O leitor também se constitui escritor nessa possibilidade de aberturas. O livro é encerrado, mas a narrativa não finda, uma vez que a personagem-autora,

---

<sup>69</sup> Ângela é a criatura que também dispõe do poder de co-criar. E apesar de o personagem-autor afirmar que Ângela é uma melhor tapeceira que cronista, a última parte do livro *Um sopro de vida* é intitulada de “O livro de Ângela”. Ora, o que é escrever? É tecer relações e materializá-las em palavras, as mãos que tecem os tapetes também podem tecer textos. Vale evocar, aqui, Walter Benjamin (1994), que ao se referir aos verdadeiros narradores da tradição (aqueles que dominavam a arte de narrar), informa-nos que, não por acaso, eram os mesmos que usavam as mãos para tecer e, enquanto teciam, narravam. E Benjamin prossegue na afirmação de que a verdadeira narrativa floresceu em um meio artesão, seja no campo, ou na cidade, por isso ela é artesanal. As mãos que teciam redes desenvolviam também a habilidade de tecer narrativas oralmente, dito de outro modo: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir a essa história uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

no seu tecer, afirma a continuidade da rede construtora: “o que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1994b, p. 101).

O caráter ensaístico dessas obras aparece nas constantes reflexões sobre o modo de narrar. Tanto em *Água viva*, quanto em *Um sopro de vida*, e em outros textos, as personagens escritoras, em uma evidente extensão enunciativa de Lispector problematizam sobre o caráter fragmentário do texto, a ausência de enredo, ausência de herói, o tempo do narrar. Há ainda uma redefinição dos papéis dos elementos ficcionais (personagem, autor, leitor, narrador) que se deslocam, revezando-se na narrativa (como é o caso de *Um sopro de vida*). Lispector dá existência à literatura e problematiza o seu próprio material, conciliando o papel de escritora e crítica, ao mesmo tempo.

Silviano Santiago destaca que o aspecto inaugural da narrativa de Lispector está na nova concepção de tempo, tomado como tema de vida e configurado de modo não linear. Segundo o crítico, não há um progresso de uma técnica quantitativa, mas uma “concepção humanitária qualitativa de progresso”, uma vez que Lispector tematiza o tempo em repouso, o instante-já do cotidiano, o momento das sensações, que imediatamente já se tornam passado. O tempo é tratado como “partículas privilegiadas e imóveis do presente”, assim, o instante já é o espaço do devir, em que Lispector fabrica o futuro e “inaugura a possibilidade de se escrever ficção a partir da temporalização espacializada do quase nada cotidiano” (SANTIAGO, 1997, p. 12). No instante-já se localiza a experiência intersubjetiva (da qual o sujeito sai enriquecido). Essa experiência não precisa ser eternizada, mas pode ser exteriorizada, descrita, e por isso é, também, objeto da literatura. Esse é o momento de plenitude do corpo, a que Lispector, em *Água viva*, nomeia beatitude.

Santiago, ancorado nas reflexões teóricas de Ernest Block e de Fredric Jameson, afirma que em Lispector essa experiência é geradora de espanto, a que se segue uma elaboração concreta. Nessa elaboração, obtém-se o “real filosofar” nascido da experiência vivida, dos menores detalhes, no corpo e suas sensações. E na ficção de Lispector há o desejo de apreender, pelas palavras, o espanto da personagem diante do acontecimento. Pela “materialidade viscosa da palavra” pretende-se apossar-se do “é da coisa”, da “atualidade que escapa” (LISPECTOR, 1994b, p. 13).

Santiago lembra-nos que, ligada à ideia de tempo, a palavra “acontecimento” aparece com muita frequência nas narrativas de Lispector. Nela, acontecimento é aquilo que transforma a personagem, fortificando o indivíduo, numa evolução não-linear, a partir de um

“laboratório experimental”, um lugar da solidão. O microrrelato do acontecimento é desconstruído para colocar em relevo o instante-já das coisas, as circunstâncias cotidianas, de modo que o humano “se coloque em plena, concreta e instantânea experiência das virtudes e utopias: o bem, o amor, a luz, a alegria. A vida” (SANTIAGO, 1997, p. 14). O microrrelato se transforma em objeto da literatura, pois é descrito por parte do narrador. Acrescento que o “laboratório experimental” é um espaço do escritor (do sujeito empírico), da função-autor e também do leitor.

### **1.5.1 O saber que envolve a arte de narrar: a propósito de Benjamin e Clarice Lispector**

A reflexão histórica sobre a arte de narrar em Walter Benjamin (1994), no ensaio “O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” encaminha-se para uma descrença quanto à narrativa na era moderna. Esse filósofo defende que a faculdade da troca de experiências se perdeu devido às novas conjunturas e dos novos meios de publicações, com o surgimento da imprensa. Além disso, a primeira guerra mundial também é apontada como a grande responsável pela decadência da narrativa: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Benjamin constata ainda que as experiências passadas de pessoa a pessoa, as histórias orais, narradas por anônimos, tornaram-se escassas, em vias de extinção, ou seja, a figura do narrador estaria então em crise. As histórias eram conhecidas tanto por um alguém que vinha de longe e por isso tinha muito para “contar” (no caso representado pelos marinheiros), quanto pelo camponês sedentário que conhecia as histórias e tradições e as repassava para o público ouvinte. Para esse filósofo, essas duas figuras arcaicas de narradores, os do saber e os da experiência, mestres nas artes de narrar, eram dotados de um senso prático, pois sabiam dar conselhos e expor a dimensão utilitária da narrativa, mediante um ensinamento moral ou de uma sugestão prática;

[...] de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] Mas, se ‘dar conselho’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Se, por um lado, para Benjamin, ocorreu o desaparecimento do discurso vivo, por outro, há também o desenvolvimento das “forças produtivas”, pois as novas formas de narrar surgem mediante uma determinada exigência do momento. Na visão benjaminiana, o romance no início do período moderno assinalaria a morte da narrativa, em função do advento do livro e da invenção da imprensa. E ainda há que se destacar o desaparecimento da comunidade de ouvintes, da arte de ouvir tão regulares nas comunidades rurais, pois o surgimento das cidades lança outras exigências. O romance nasce para um público especificamente urbano. Para Benjamin, as outras formas de prosa (fábula, contos, lendas, novelas) não procedem da tradição oral nem a sustentam. O romance é diferente porque “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Em contrapartida, Benjamin considera o excesso de brevidade das narrativas modernas como algo condenável, e explica o surgimento das *short stories* como uma emancipação da tradição oral; essas narrativas curtas não permitiriam mais a superposição de camadas finas e translúcidas, “que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1994, p. 206).

Benjamin utiliza a expressão “o narrador é um homem que sabe...” para indicar que a arte de narrar envolvia a presença física de homens em congregação; de fato, as pessoas se reuniam para contar e ouvir histórias. Há que se observar, com base nessa reflexão benjaminiana, que, realmente, a figura do narrador desapareceu enquanto presença física apenas. Mas, ainda assim, defendemos que a arte de narrar não desapareceu; houve sim reconfigurações que redimensionaram o modo de narrar. Essas redefinições, na modernidade e, mais fortemente, na contemporaneidade direcionam o foco para a linguagem, para o processo escritural, para o rompimento com estruturas tradicionais da narrativa, deslocando a fixidez dos papéis desses elementos narrativos. São visíveis as mudanças na maneira de

recontar: o recontar contínuo é possível pelas lacunas nunca preenchidas. No processo de recontar, o ouvinte anterior torna-se narrador, tendo a liberdade de promover os acréscimos. Assim as narrativas, em função dos interstícios, estão abertas a infinitas releituras, em que o visitar de um texto significa estar sempre diante de outro texto novo, porque nele a linguagem é uma aventura sempre prenhe de sentidos prismáticos, cujo inacabamento não é defeito. Há possibilidades de o leitor ser uma instância co-produtiva e imanente nessa linguagem que não pretende dar respostas, mas estabelecer sempre perguntas contínuas. Aqui é pertinente incluir a literatura lispectoriana como um grande exemplo de reconfiguração no modo de narrar.

No entanto, há que ressaltar que com certa frequência a narrativa moderna e a contemporânea podem retomar formas antigas de narrar ao lado de modelagens novas. Em outras palavras, a narrativa oral não desapareceu por completo porque está incorporada às formas da escrita, que guarda alguns elementos e atributos das narrativas orais, e ainda conserva sua forma germinativa <sup>70</sup>.

O que Benjamin nomeia como “verdadeira narrativa” <sup>71</sup> – aquela que manteria suas forças e depois de muito tempo continuaria a se desenvolver, gerando espanto ou reflexão e contínuos relatos – não desapareceu. Os textos de Lispector, por exemplo, são geradores de contínuas reflexões. Essa superposição de narrativas está, de algum modo, presente em *Água viva*, em *Um sopro de vida* e em *A hora da estrela*. E de modo geral, no conjunto da produção da escritora, a semente germina de uma obra para outra, deslocando-se de um campo para outro, nos entrecruzamentos de textos da ficção e da não ficção e, até mesmo, na interposição dos relatos de Lispector com as personagens, com o leitor e com a crítica. Há um trânsito de situações, personagens, temas, livros, concepções ou construções de pensamentos que deslizam de textos ou de trechos de um escrito para outro. Deslocados, remanejados, instauram novo sentido em outro lugar; dialogam com o sentido anterior e se lançam como condutores para uma discussão posterior.

---

<sup>70</sup> A esse propósito, vale notar a observação de Hélène Cixous (1982) sobre o fato de Lispector recuperar a oralidade na sua escrita, de propor uma economia oral própria do relato. Cixous conclui: “Clarice Lispector tinha fontes locais extraordinárias”, e para chegar a escrever “como se fala” é preciso chegar a um ápice da escrita (1982, p. 11).

<sup>71</sup> Para Benjamin a verdadeira narrativa se assemelharia a “essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (BENJAMIN, 1994, p. 204), e, por extensão o narrador que domina a arte de narrar seria aquele que é capaz de acrescentar camadas narrativas, permitindo a superposição contínua de outras camadas.

As aproximações entre Walter Benjamin e Clarice Lispector se fazem necessárias para se perceber as novas remodelagens na narrativa, e, ao mesmo tempo, os pontos de contato entre a narrativa tradicional e a moderna. O narrador tradicional na perspectiva de Benjamin mantém como objetivo um “ponto de chegada” com o seu narrar: oferecer conselhos, com uma finalidade moralizante. Ele é quem está dotado de “um saber”, por isso é quem o organiza por meio do acúmulo de saberes. E o leitor é alguém dotado de “um não-saber”, por isso escuta. Embora também possa recontar a história, encerra uma função mais passiva porque mantém mais a estrutura, os motivos narrativos, enfim a “matriz” do texto anterior.

O narrador lispectoreano fixa-se no percurso, o seu objetivo, por isso organiza a narrativa para si mesmo, e narra para estabelecer um diálogo profundo consigo e com o leitor, de modo que este assume função ativa: a de re-organizar essa narrativa. Esse narrador moderno lispectoreano está diante de um novo saber: o saber intuitivo, sensível, estético; embora também seja inegável que o sujeito escritor agence suas teias de significados, resultantes da cultura, do acúmulo de conhecimentos, saberes, que de algum modo ressoam no texto.

Grande parte da narrativa moderna, mais pontualmente a de Lispector, e a contemporânea não privilegiam um enredo e a sua sucessividade. Nelas, a linguagem, os processos narrativos, o ato de narrar e os seus componentes estruturais são postos em questão, ou seja, passam a ser o foco principal. O leitor assume um papel mais autônomo porque também se desdobra em autor, para participar da experiência com a linguagem, sobretudo aquele leitor que também está atento à questão estética do texto.

Esse desdobramento da função do leitor aparece, não por acaso, ficcionalizado em crônica intitulada “Outra carta”, na qual a narradora menciona o desgosto de escrever para jornais, por considerar que neles ela é derrotada, e acrescenta que concebe o leitor como personagem “curioso e estranho”, “individual”, com “reações próprias”, “tão terrivelmente ligado ao escritor, que na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999b, p. 79).

### 1.5.2 Clarice Lispector: modo narrativo

A boa narrativa escrita constrói o elemento fictício narrador, que substitui o narrador no sentido benjaminiano, e que por muitas vezes assume várias perspectivas, promove a troca ou superposição de papéis na tentativa de compor as camadas finas, translúcidas, reiteráveis da narrativa. Em Lispector, essa superposição de camadas é perceptível, pois sempre há textos outros, latentes, submersos, emersos, interpostos, remanejados, deslocados ou sobrepostos a se desenrolarem ao lado da história tida como principal.

Se o narrador abordado por Walter Benjamin é aquele que sabe narrar porque experimentou os fatos ou desfruta de autoridade para contá-los, o narrador lispectoreano é aquele que afirma “não saber”.<sup>72</sup> Na verdade, esse narrador é dotado de um saber diferente: o saber sensível e o estético, por isso narra. Narrar para saber é o encontro com a inteligência sensível; é pela busca da palavra, pelo “não achar” que o desconhecido se torna (re) conhecido. Estaríamos então diante de um novo saber: a experiência lispectoreana é outra, pois há um acervo cultural do sujeito escritor que se manifesta de algum modo para lançar esse sujeito da escrita a uma experiência nova: a experiência com a linguagem, enquanto um curso, uma trajetória, “um caminho”, na composição do fio textual discursivo e no modo narrativo. Tome-se como exemplo a voz narrativa do livro *A Paixão Segundo G.H.* que explicita esse processo:

A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. 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 eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por

---

<sup>72</sup> Reguera, ao tratar da urdidura do conto “Um caso complicado”, considera que a narradora assume uma teatralização, um papel ambivalente em relação ao “saber” e “não-saber” narrar os fatos, questão em que se opera também a ironia. A afirmação do “não-saber” é uma via para se problematizar o ato narrativo, o papel do escritor em um mercado caracterizado pelos valores capitalistas, pelo “vender a palavra”. E esse jogo de (dis)simulação estará também na relação entre o “escrever por vocação” e o “escrever por encomenda” (REGUERA, 2006, p. 181-182).

destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1998b, p. 175-176).

O “fracasso” da linguagem é instaurador de sentidos. Então há um aparente “fracasso”; ao se tentar buscar e “não achar” obtém-se a própria literatura, essa aporia linguageira é o caminho da linguagem lispectoreana. Clarice Lispector admite no texto “A entrevista alegre”, que escrever “é um dos modos de fracassar” (LISPECTOR, 1999b, p. 60).

Reguera reconhece que o “fracasso” é um tópico recorrente na prosa de Lispector, e mais pontualmente, em *A via crucis do corpo* pode ser localizado no jogo de empreendimento de (dis) simulação, e de travestimento em relação ao fazer literário. As ações de Lispector perante o mercado editorial, os leitores e os críticos, constituem num processo de mascaramento, pois há apenas uma aparente aceitação das imposições. Quando parece que Lispector está sucumbindo às exigências do mercado pela escrita de um livro “por encomenda”, “por dinheiro”, ela se posiciona criticamente através da escritura encenada, uma vez que estando imersa nas exigências do sistema literário, ela crítica as convenções desse mesmo sistema (REGUERA, 2006, p. 41).

O “fracasso” é um fingimento também porque sempre há algo mais, capturado pela linguagem da escritora. Essa experiência de procura também se dá no nível da leitura. *Um sopro de vida e Água viva*, por não desenvolverem um enredo, um trecho no seu sentido mais tradicional, são um convite a uma aventura em que o leitor é fisgado pelo elaborar da linguagem, pela procura daquilo que ela não pode “manifestar” facilmente; pela experiência de ser contemplado no texto e colaborar com ele, especialmente porque o foco está na linguagem, no processo da criação.

Em Lispector a linguagem, mais especificamente a linguagem literária, é o caminho para o saber, e mesmo no “fracasso” próprio da linguagem chega-se a revelação. Se a voz diz pouco, a linguagem se aproxima do indizível e o indizível emerge no discurso, como um balbucio. O caminho da linguagem lispectoreana, o fazer literário, a trajetória é a condição para o ato (re) velador. Se a linguagem revela, os sujeitos discursivos são muito mais revelados por ela.

Podemos pensar a escrita lispectoreana como um peregrino a caminhar, em que a experiência com a linguagem atesta que o mais importante não é chegar ao final de um

percurso, de um caminho, mas transitar por ele; o que não é uma experiência fácil, como não o é a própria vida, mas é uma experiência válida, no seu caráter revelador.

De fato, o mistério é um componente de *Um sopro de vida*, de *Água viva*, de *A paixão segundo G.H.* e de *A hora da estrela*. Todos que escrevem, o fazem para saber, para descobrir; o que aparece na teia narrativa são jogos de subjetividades e de sensações. O narrador persegue algo mais: a linguagem outra. Inegavelmente essa é uma inquietação constante de Lispector; nas suas obras há uma linguagem outra: a linguagem do sonambulismo – aquela entre o sono e a vigília, conforme já abordamos anteriormente. Não é por acaso que o narrador de *A Paixão Segundo G.H.* adverte que vai criar o que lhe aconteceu, destacando que o “viver não é relatável, nem vivível”, pois “criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. [...] Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (LISPECTOR, 1998b, p. 21).

A narrativa nasce desse estado de sonambulismo e a linguagem, por sua vez, é a possibilidade da invenção. A escrita, um exercício vital de salvação (no sentido de afirmação da vida, pela escrita); é uma experiência tensa, desconfortante, entretanto é também uma possibilidade de enveredar pelo enigma das “coisas” e das personagens. A escrita é ainda a possibilidade de se criar novas realidades, por isso uma salvação.

Com essa experiência, o leitor e o autor podem se desdobrar também em personagens, em linguagem, em inventores de personagens, em autores, remanejando os papéis enunciativos. A indagação em torno da escrita se estende para a existência: “O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever. [...] Eu tenho tanto medo de ser eu” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). A criação seria a possibilidade de perpetuar um diálogo entre autor e personagem? Em que ponto esse diálogo cessaria? O Autor de *Um sopro de vida* insinua uma reflexão:

Até onde vou eu e onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. [...] Ângela é minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. [...] Ângela não é um “personagem”. É a evolução de um sentimento. [...] Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei Ângela porque preciso me inventar – Ângela é uma espantada.

Tudo o que sei eu não posso provar. O que imagino é real, senão sobre que base eu imaginaria Ângela, a que brame, muge, geme, resfolega, balindo e rosnando e grunhindo (LISPECTOR, 1994a, p. 33).<sup>73</sup>

A leitura dos textos de Lispector propicia uma experiência com a fusão de realidades contraditórias, de modo a produzir o estranhamento. Ocorre a consciência de que há sentidos submersos em camadas outras, cujas interpretações são incessantes. A escrita lispectoreana se situa na tentativa de quebrar o enigma das coisas, no entanto, o enigma permanecerá como uma narrativa outra, subliminar, pois os sujeitos enunciativos (narradores, personagens, autores, leitores) contemplados na e pela linguagem, podem deslocar, remanejar, reelaborar, evidenciando diferentes camadas de composições e estruturações narrativas.

O desdobramento de instâncias enunciativas estará presente em outras obras, com destaque para *Um sopro de vida*, *A hora da estrela*, *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, por meio da presença de personagens escritores/artistas, ou sujeitos imbuídos da função de narrar, que, de certa forma, têm pontos de contato com uma certa Clarice Lispector, escritora. E essa intersecção entre vida e texto se dá a propósito de uma leitura de orientação irônica, que deve ser percebida pelo leitor mais atento.

De modo geral, a ficcionalização da figura do leitor compõe esse laboratório da escrita de Lispector. O leitor é alertado, interpelado na construção de sentidos, provocado, de modo a não ser uma instância passiva. Dito de outro modo, o leitor lispectoreano é contemplado pela teia discursiva; de maneira explícita, é convocado a assumir uma leitura de atitude, aquela que mais do que uma interação, conduza a uma ação, de modo que a fronteira autor-leitor se desfaça em campos deslizantes. A autoridade para narrar não é somente da figura do narrador porque o leitor se interpõe às provocações desse narrador.

Esses personagens-autores também se desdobram em leitores<sup>74</sup> e em narradores, e, promovem a troca e/ou a junção de papéis. Esse jogo contempla o leitor de modo não passivo,

---

<sup>73</sup> Ângela, por sua vez, é também uma personagem-autora, incumbida de escrever um livro: o “Livro de Ângela” que compõe a terceira parte do livro *Um sopro de vida (pulsações)*, como um terceiro livro, de um terceiro autor. A propósito dessa questão, considere-se o trecho a seguir: “AUTOR. – Eu Sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela.

Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo.

Eu escrevo á meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre” (LISPECTOR, 1994, p. 37).

<sup>74</sup> Dirigindo-se ao seu possível leitor, a voz autoral masculina de *Um sopro de vida*/ Lispector adverte: “Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus

o qual também se embrenha no processo criador, para o remanejamento dos sentidos. Os campos deslizantes da narrativa, especialmente em *Um sopro de vida (pulsações)* e *A hora da estrela* compõem o fazer narrativo lispectoreano. É exemplar dessa constatação, o fato de o personagem-autor/narrador de *Um sopro de vida (pulsações)* indicar um “protocolo de leitura”,<sup>75</sup> que o coloca em posição de leitor: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1994a, p. 26).

O leitor lispectoreano deve ser um proliferador da escrita por meio dos solilóquios advindos da sua leitura. O narrador, o escritor, o leitor e o personagem, tal qual um peregrino, obtém, no caminho da linguagem, na sua fruição, a condução para a descoberta de um novo saber. Enfrentam as vicissitudes, os perigos, os medos os embates da linguagem, a possibilidade do abandono, de se depararem com o inusitado. A propósito desse medo e do mistério, em *Um sopro de vida (pulsações)*, o personagem-narrador depara-se com seu medo de escrever, reconhece o “perigo de mexer no que está oculto” e fazer emergir algo que “não está à tona”, mas nas profundidades do amor, e se coloca no vazio para escrever porque nele é possível viver intuitivamente. No entanto, reitera: “Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras- quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo” (LISPECTOR, 1994, p. 19)<sup>76</sup>.

---

vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. [...] que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (LISPECTOR, 1994a, p. 26).

<sup>75</sup> Utilizamos a expressão “protocolos de leitura” para referir, de modo geral, às indicações textuais que orientam o leitor, espécie de conjunto de instruções, pactos tácitos na abordagem e recepção do texto. É indispensável destacar que estamos atentos ao fato de que Derrida promove problematizações em torno dos limites e ou validades dos protocolos, defendendo não ser possível garantir o funcionamento protocolar. Cf. DERRIDA (2001a, 1971b, 2008). Evando Nascimento (2001) adverte-nos que Derrida destaca o caráter transformador de toda leitura e o seu modo singular de operação, nessa perspectiva, em cada texto, o autor exige um protocolo específico de leitura. A título de exemplificação, destaco o que Nascimento aponta como protocolo de leitura para ler Derrida, trata-se da escolha de uma preposição mais adequada: ler (com) Derrida. Nascimento defende que ler Derrida implica “re-ler os textos da tradição filosófica de que ele se apropria”, pois “toda leitura é desde sempre repetição, reinstauração de um texto em face de outro que o precede, e esse outro se colocando numa sequência ou numa rede de outros ainda mais “originais”. Sem que nunca se encontre o texto primeiro como a tela de fundo do palimpsesto (NASCIMENTO, 2001, p. 22-23).

<sup>76</sup> A escrita fragmentária, a contemplação das lacunas e as aberturas interpretativas em *Água viva*, *A hora da estrela*, *A paixão segundo G.H.* e em *Um sopro de vida* conduzem o sentimento contemplativo em direção ao inefável, aos sentidos que escondem outros: “Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela [...] Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de...” (LISPECTOR, 1994a, p. 25). A interrupção do texto reclama uma completude por parte do leitor/intérprete.

Os livros estudados nesse capítulo exibem desdobramentos de escritas: o livro de Clarice Lispector, o livro do Autor e o livro de Ângela, concretizados em *Um Sopro de vida*<sup>77</sup>; o livro da personagem pintora que se aventura a escrever, no caso de *Água viva*; a narrativa da escultora<sup>78</sup> G.H, somados aos desdobramentos de Rodrigo S.M. de *A hora da estrela*, todos, nos seus frutíferos recursos, permitem pensar a figura do autor, o literário, a escrita, a feitura desses livros, extrapolando o literário e fornecendo elementos para se pensar o fazer artístico de maneira mais ampla.

Uma das grandes questões lispectoreanas é a constatação do limite da palavra que impede o autoconhecimento e a descoberta plena. No entanto, a autora procura romper esses limites, esse é o seu grande projeto escritural: aproximar o perceber e o dizer. A busca pela palavra é também uma metáfora para as inquietações existenciais, uma vez que ela o é elemento mediador entre o sujeito e a sua realidade: “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva” (LISPECTOR, 1994b, p. 16).

Essa busca incessante, jamais abarcada, coloca a escritora no estado de solidão, em exílio psicológico, diante do vazio, da lacuna, da constatação de que a palavra é sempre insuficiente e imperfeita. A experiência com a escrita é antes o caminho para perguntas do que para respostas:

Escrever existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê - é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever e uma indagação. E assim: ? Será que estou me traindo? será que estou desviando o curso de um rio? Tenho que ter confiança nesse rio abundante. Ou será que ponho uma barreira no curso de um rio? Tento abrir as comportas, quero ver a água jorrar com ímpeto. Quero que cada frase deste livro seja um clímax (LISPECTOR, 1994a, p. 20).

É justamente esse texto-pergunta que permite a re-escritura do texto por parte do leitor que é capturado por aquilo que o texto não consegue responder. Desse modo, o leitor, numa experiência de busca e provocação, confronta-se com esses textos pelo exercício da

---

<sup>77</sup> A fala e a escrita em *Um sopro de vida* se suplementam, por isso a personagem Ângela, antes de escrever o seu livro, fala, por permissão do seu criador, por meio de um diálogo que é também um monólogo, já que Ângela é emanção desse personagem-autor.

<sup>78</sup> Clarice pintou 22 telas, questão já mencionada no primeiro capítulo, e aventurou-se também pela escultura, quando estava em Berna, conforme informa em carta para as irmãs; “E entrei num curso vagabundissimo de modelagem, 1 vez por semana”(LISPECTOR, 2007, p.215).

releitura. Nesse sentido, Lispector, no referido depoimento ao jornalista Júlio Lerner afirma a sua crença de que ganhava o seu leitor pela releitura, pela “volta ao texto”. E de fato, o texto lispectoreano, por carregar poesia, prosa, ficção, ensaio, requer do leitor um empenho maior, que pode exigir a releitura. Se há um estranhamento em uma primeira leitura, o retorno ao texto pode possibilitar uma experiência nova, e a sensação de estar diante de um texto novo. O leitor é, sem dúvida, um remanejador de sentidos; a sua leitura requer também uma re-escritura.

Essa noção é ficcionalizada em um texto chamado “Delicadeza”, no qual a narradora considera que nem tudo o que escreve resultará em uma realização, o resultado é a tentativa; é o que denominamos anteriormente de escrita-quase. A narradora completa: “nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos” (LISPECTOR, 1999b, p. 143). Cabe ao leitor, então, “pegar com as duas mãos” o que foi delicadamente tocado e fazer florescer.

Os narradores/personagens-autores, em extensão ou enunciação de Lispector, de modo literário, propõem constructos sobre a autoria, como algo ligado aos afetos, ao sensível. Lembrando aqui da etimologia, sentir do latim: *sentio, is, sensi, sensum, sentíre*, perceber pelos sentidos, ter sentimento, conhecer etc. O conhecimento/pensamento pleno se dá pelo sentir. Por isso a narradora de *Água viva* adverte: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser” (LISPECTOR, 1994b, p. 42). A dimensão do sentir deve estar na palavra, por isso ela é um “coração batendo”<sup>79</sup>.

A narradora, uma extensão enunciativa de Clarice Lispector, como já assinalado, concebe o anonimato na circulação do pensamento. O autor pode dizer tudo, e este “tudo” é caracterizado pelo limite porque não permite alcançar o nada. Alcançar o nada, a grandeza do nada, é tocar a incomensurabilidade da vida. O sentido pleno de sabedoria estaria no estado contemplativo, na serenidade da placidez, em que o pensar não estaria separado do sentir. Nas palavras da narradora:

O verdadeiro pensamento parece sem autor. E a beatitude tem essa mesma marca. A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou se da necessidade de forma. A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor – este não precisa mais

---

<sup>79</sup> “Como reproduzir em palavra o gosto? O gosto é um só e as palavras são muitas. Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo” (LISPECTOR, 1994b, p.51).

pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do “tudo”. Mas “tudo” é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir (LISPECTOR, 1994b, p. 95).

O estado de dormir, ou de estar entre o sono e a vigília possibilita a liberdade para abstrair-se, tocar o vazio e sair pleno. Depois dessa liberdade de espriar, ou seja, de levar a efeito o jorrar, o estender e o desviar as pré-ocupações, usufrui-se do pensar-sentir, nele “acontece a liberdade da imaginação”. É nesse lugar também que emerge o fluxo da invenção. *Água viva* é esse espriar do pensar-sentir, água que jorra, estende, alonga como um fractal na sua incomensurabilidade. Tomo a figuração geométrica da área matemática, o fractal,<sup>80</sup> para pensar uma singularidade lispectoreana: a recursividade (propriedade daquilo que se pode repetir em número indefinido de vezes) ou recorrência temática e, conseqüentemente, imagética. Ao se operar o retorno em determinados temas ou recursos, a novidade é instaurada, propiciando novas aberturas perceptíveis, *ad infinitum*. Lispector escrevia literatura e ensaio de maneira imbricada no próprio texto ficcional. É possível localizar esse nível de consciência reflexiva no conjunto de sua obra. A recursividade é algo marcado tanto em depoimentos quanto no próprio texto literário. Em *Água viva*, pode se ler:

Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É 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 (LISPECTOR, 1994b p. 18-19).

A narradora de *Água viva* sabe da infinitude: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas

---

<sup>80</sup> O fractal é um objeto geométrico que pode ser dividido em partes que guardam em si características semelhantes, que vão se repetindo continuamente. Em outras palavras, manifesta-se uma estrutura em miniatura que se repete, com uma estrutura semelhante ao todo; questão também nomeada como “ego semelhante”, recursividade ou ainda repetitividade. Os fractais possuem infinitos detalhes. A questão da similaridade e sua repetição é característica de todo fractal, embora haja diferentes níveis de similaridade. A quase auto similaridade é uma forma mais solta, em que o fractal se multiplica por uma aparente similaridade. Há uma relação de recorrência, mas esse tipo de fractal não guarda a matriz da imagem inicial de maneira exata, há nuances sutis. Dito de outro modo, os fractais quase auto similares contêm pequenas cópias do fractal inteiro de maneira distorcida. Isso equivale a dizer que aquilo que retorna como repetição traz em si, uma novidade. Esse processo gerador dos fractais, que é marcado pela recursividade, no seu número infinito de interações, recebe o nome de complexidade infinita. Cf. MANDELBROT, B. *Objects fractais*. Lisboa: Gradiva, 1998.

entrelinhas” (LISPECTOR, 1994b, p. 100). O jogo de combinação das palavras evidencia a forma, a cor; e o que, em princípio, é embrião atemático torna-se um fractal de infinitos textos e imagens, que guardam a “entrada ancestral do útero”: a invenção primeira.

A escrita de *Água Viva* desenvolve-se por meio de um processo metodológico similar ao ato de pintar. A narradora evidencia essas aproximações: a palavra quer a forma, a imagem, de modo que o leitor, no seu olhar em abstração, forme quadros, pinturas, imagens que se multiplicam sucessivamente, em cuja forma se faça perceber o conteúdo e no conteúdo se faça perceber a forma. A linguagem lispectoreana requer a forma, ou até mesmo o disforme, tal qual a pintura. A figuração deve estar lá onde a escrita perpassa<sup>81</sup>.

### 1.5.3 Arquitetura de complementaridade

Investimos em uma análise mais focalizada em *Água Viva* no diálogo com *Um sopro de vida* para demonstrar como é o jogo da autoria, o trabalho com a subjetividade na obra de Lispector. A escolha dos temas, a arquitetura do texto na construção de personagens escritoras, a “metodologia dos retalhos” (CURI, 2001), a ficcionalização do leitor, do escritor, de fatos que tocam no “bios” que envolve o sujeito escritor, o trânsito e o diálogo entre ficção e não ficção e a reflexão sobre o processo de escrita constituem o jogo de autoria. Os vestígios desse processo escritural marcam a singularidade lispectoreana.

*Água Viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (pulsações)*, *A paixão segundo G.H.* são textos que se suplementam, uma vez que há retomadas de reflexões e ampliações de ditos anteriores, rastros, cujos sentidos são construídos entre esses textos.

Tais narrativas refazem-se na relação com os entretextos. O leitor mais especializado constrói narrativas outras, ao enveredar por esse percurso das retomadas, dos diálogos, do acompanhamento de ideias que numa anterioridade foram esboçadas. Ele é capaz de reconhecer o desdobramento de textos de um livro para outro.

As personagens são também ficcionalizados como autores, tomemos como exemplo, o já citado, personagem “Autor” que, em *Um sopro de vida* está incumbido de criar

---

<sup>81</sup> Em *Água viva*, pode se ler: “Descrevendo tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (LISPECTOR, 1994b, p. 21).

uma personagem, por uma íntima ordem de comando: Ângela Pralini, “uma festa de nascimento”, uma personagem que não pode se perder dentro de seu autor, por isso surge, pondo-se diante dele. O personagem-narrador desdobra-se em autor e esclarece para o leitor qual é o seu método de criação: o “silêncio grande”. Nele, o leitor é convocado, conclamado também à autoria <sup>82</sup>.

Em depoimento, Lispector afirma sentir “um silêncio horrível, uma exaustão, entre a escrita de um livro e outro” (LISPECTOR, 1991, p. 3). Podemos pensar esse silêncio grande como o silêncio da voz autoral, em favor da inscrição da letra (DERRIDA, 1971). Merece atenção a metáfora do sopro, elemento do processo criativo: o escritor, o narrador, as personagens, os autores, os leitores e o escritor que assina o livro ganham voz na escritura, materializando a palavra, elemento da criação; e são, igualmente, produtos de uma criação, ou seja de uma ficção. Nesse movimento de reversibilidade a questão da escrita é problematizada. O que se deve ouvir é o balbucio das personagens; nele emerge a criação lispectoreana. Por exemplo, em *Um sopro de vida (pulsações)*, Ângela aproxima-se do personagem-autor tal qual um fantasma que rompe a imanência “do sagrado Nada” e se institui vivente pelo ato do choro. O personagem-autor atende à sua ordem de comando e se concebe como escritor, reconhecendo também que é a criação ou personagem de alguém.

Nesse discurso literário temos a possibilidade de reconhecer o autor ficcional sendo evocado, permitindo, também, evocar o autor empírico, como um ser povoado de fantasmas e incumbido da escrita. A esse propósito, ainda no depoimento ao MIS, a escritora Marina Colasanti provoca a escritora Clarice Lispector com a seguinte pergunta:

- Quando a gente estava vindo para cá você disse que já estava cansada a personagem da novela que você está escrevendo. Ao que Clarice Lispector responde:
- Pois é de tanto lidar com ela.

Em seguida Marina Colasanti intervém novamente:

- Você fala da personagem como se estivesse falando de uma pessoa existente que te comanda.

Clarice Lispector responde:

---

<sup>82</sup> A propósito do silêncio, Fábio Lucas (1976) afirma que a narradora de *A paixão segundo G.H.* situa-se entre a posse do silêncio e a restauração do indizível. As palavras se manifestam pelo jogo tenso ora como risco, ora como descoberta. O sujeito-narrador, na intenção de se interpretar e sair da obscuridade, desloca-se para o objeto da narrativa (LUCAS, 1976, p. 17). Questão que se observa também em *Água viva* e em outras obras de Lispector.

- Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa, e ela se comanda muito. Ela é nordestina e eu tinha que botar para fora um dia o Nordeste que vivi. Então estou fazendo, com muita preguiça, porque o que me interessa é anotar. Juntar é chato (LISPECTOR, 1976, p. 3-4).

Nesse depoimento, a escritora, além de expor o seu processo escritural (suas anotações), explicita como lida com suas personagens. Em *A hora da estrela*, mais especificamente, a personagem “é de dentro da autora”, como uma personalidade de si mesma: a sua “porção nordeste”.<sup>83</sup> Rodrigo S.M. personagem-autor, ao narrar a história de Macabéa, tece comentários sobre o próprio processo narrativo.<sup>84</sup>

Mais do que traçar o retrato de Macabéa, Rodrigo S.M. explora o próprio ato de criá-la, revelando-lhe a vida pelo gesto da escrita, que se constitui também como um componente essencial. A experiência da escrita ligada a uma espécie de morte aparece em declaração de Lispector, na citada entrevista ao jornalista Júlio Lerner, em que ela afirma que quando não escrevia era como se estivesse morta. E acrescenta “agora mesmo estou morta, estou falando do meu túmulo”. Ela tinha acabado de finalizar *A hora da estrela*.

Essa relação vida-morte também estará presente em *Água viva*, e em boa parte da obra de Lispector. Em *Um sopro de vida*, a personagem-autora, Ângela – uma designação mística, angélica – pode ser lida como a metáfora da criação, da luz, da emanção; por desdobramento, representa a letra, o texto, a escrita que perdura para além vida do sujeito escritor. A genealogia desse livro é problematizada ao longo das pulsações escriturais: a voz que se apresenta como autor, o criador que se recolhe, se limita e se cala para dar surgimento a outra voz: a voz de Ângela, que pelo gesto de escrever gera o significado por meio de seu livro – o livro de Ângela. O repouso, a autolimitação do criador dará voz a (os) outro(s), que em Lispector tanto podem ser as personagens, o livro, o leitor e a crítica, que de alguma forma poderão emitir suas considerações em relação ao material do literário: o texto. Clarice

---

<sup>83</sup> Benedito Nunes produz um importante estudo sobre as peripécias do jogo de identidade a partir de *A hora da estrela*, *A paixão segundo G.H.* e *Um sopro de vida (pulsações)*. Cf. NUNES, Benedito "Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção". In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 70, Nov. 1982, p. 13-22. Também disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=70&p=13&o=r>, acesso em 9 de maio de 2012.

<sup>84</sup> “Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio - vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. [...] Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio [...]. Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. [...] o que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13).

Lispector parece ter consciência de que é preciso que algo se rompa para se instaurar o novo, pois;

Todo nascimento supõe um rompimento.

[...]

Todo nascimento é uma crueldade. Devia-se deixar dormir o que quer dormir. [...] Pergunto a Deus: por que os outros? E ele me responde: por que você: ? às nossas perguntas Deus responde com pergunta maior e assim nos alargamos em espasmos para uma criança em nós nascer (LISPECTOR, 1994a, p.147).

A escrita de Lispector é sempre essa criança-pergunta que se alarga em perguntas outras maiores, e, provocativamente fazem surgir, também, as nossas perguntas, novos livros, novos textos que deslizarão nos entretextos, numa relação de complementaridade. A problematização estética em Lispector convoca o leitor ao instintivo, ao intuitivo, ao sensível tanto no literário, quanto nas relações entre os viventes. Há marcadamente uma recusa do *logos*, em favor do privilégio do contato com a matéria mesma da vida, do mundo. O sujeito deve, portanto adentrar-se na matéria mesmo, seja dos viventes, seja das coisas. E a via é a sensibilidade, o instinto próprio do animal ou do nosso assumir animal. O que nos impõe repensar o humano; questão que desenvolveremos no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO II

### O HOMEM, O ANIMAL E A (DES)CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES

I-

Perdoai-nos, que em nossas mãos  
sereis castrados. [...] e o couro marcado  
a ferro quente (sem anestesia, é claro).

Depois, será hora de vos levar  
à engorda. Eis a vida no campo!  
[...] E assim, mais gordos e  
— por que não? — mais cultos,  
havereis de seguir para o abate  
(apinhados como livros na estante?)  
se tudo estiver a contento.  
[...]/ Se tiverdes sorte, no entanto,  
estareis saudáveis, obesos como  
dicionários, como enciclopédias,/[...]

II

No corredor estreito  
cada músculo tenta  
desesperadamente  
fugir numa ânsia louca/[...]  
enquanto golpes cortam,/[...]  
as pétalas, e facas  
beijam-lhes as gargantas  
que sangram, sangram, sangram.

III

Que nos pergunta o boi  
desde o antigo Egito?/[...]  
e nossos dentes diante do sinal  
de interrogação? Interroga  
[...]  
O boi não nos decifra.  
Nós devoramos o boi.

(FERRAZ, Eucanaã. “Fado do boi”)

## 2.1 A autoria e a percepção do animal

No presente capítulo, focalizamos *A paixão segundo G.H.* em diálogo com alguns contos de *Onde estivestes de noite* e outros textos de Lispector, incluindo a não ficção, a fim de demonstrar como as categorias em torno das subjetividades, do sujeito, do homem são desconstruídas. Dito de outro modo, investigamos como Lispector re-categoriza o homem, o animal e os objetos na perspectiva da relação entre escrita e autoria.

Ao analisarmos a escrita de Lispector, ao lado da crítica e de constructos quase conceituais sobre a escrita percebe-se a possibilidade de explorar reflexões sobre o inumano e o humano, a partir da análise do texto *A paixão segundo G.H.*, e alguns contos selecionados da autora, uma vez que o desenvolvimento do tema das relações entre o humano e o inumano é também recorrente em outros textos da ficcionista. São justamente esses constructos que fazem com que, junto a Nascimento (2000, 2011), consideremos que se trata de uma “literatura pensante”. Nossa tarefa é averiguar o que já está presente no texto lispectoreano, em diálogo com textos teóricos e parte da fortuna crítica da autora.

Utilizo os termos “humano” e “inumano”, de maneira crítica, já indicando o questionamento em relação aos conceitos da tradição cultural e filosófica e a proposta de reformulação dessa leitura. Desse modo, antecipadamente afirmo a preferência pela expressão utilizada por Jacques Derrida: “viventes”, a qual rompe com qualquer ideia antropocêntrica e/ou logocêntrica, que envolveu a ordem do poder exercido de um vivente sobre outro, servindo de justificativa para a manipulação, domesticação, massacre, dominação e escravização da vida por uma de suas espécies. Esse filósofo adverte ainda que o humano, inumano, desumano, humanidade também envolvem a noção de “homem”, por si só problemática, complexa e não definitiva.

O inumano em Lispector não é sinônimo de desumano, nem é ameaça ao homem, mas propõe o rompimento com a dicotomia imposta pela cultura ocidental entre, de um lado, o universo dos homens e, de outro, o de todas as outras espécies de vida. Nesse sentido, privilegiaremos o que normalmente se nomeia como “animais”, de preferência a outras formas de vida. Todavia, não se trata aqui de um estudo sobre a representação dos animais, porque entendemos que a presença deles na ficção de Lispector não encerra a finalidade de representar algo, servindo como metáforas do comportamento humano. Exemplo disso seria o discurso moralizante das fábulas de Esopo, na Antiguidade Clássica, ou de La Fontaine, na

renascença francesa. Também não concebemos este estudo enquanto forma do gênero *bestiário*<sup>85</sup>.

Na ficção dessa autora aparecem animais variados – galinha, quati, cavalo, macaco, louva-a-deus, cachorro, elefante, esperança, búfalo, coelho, peixe, etc. – como elementos propícios às problematizações das fronteiras entre “humano” e “inumano”, bem como entre o vivo e o não vivo. Além disso, a presença dos animais, no texto lispectoriano permite a revisão da condição de viventes, seja gente ou animal, nos seus sistemas de opressão e subalternidade, expondo igualmente as desorientações das personagens nos seus labirintos sociais, existenciais e culturais.

Lispector encaminha suas narrativas para reflexões que se aproximam muito das de Jacques Derrida, em particular na obra *O animal que logo sou*. Em Lispector, os animais ocupam posição especial: ora são mediadores da compreensão e/ou transformação da vida, ora despertadores de sentimentos delicados. Citem-se como exemplos iniciais os contos “Uma galinha” e “Macacos”, além do quati do conto “Um amor conquistado”, em que esses animais são capazes de despertar sentimentos de tolerância, compaixão ou afeto, mesmo que temporariamente, nos ditos humanos.

Somando-se aos inúmeros contos que tratam de animais, há depoimentos nos quais a escritora declara a sua afeição pelos bichos, e mais, se reconhece como bicho. Em entrevista concedida ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1976, Lispector afirma:

É. Hoje mesmo eu fui entrevistada por quatro meninas de onze anos do Santo Antônio, com fotografias e perguntas por causa do *A mulher que matou os peixes* e se era verdade que eu gostava de bichos. Eu disse: “É claro! Eu também sou bicho!” (LISPECTOR, 2005, p. 146).

Na Fundação Casa de Rui Barbosa, em arquivos denominados *Diversos II – LC 03- PI*, que compõem a chamada produção intelectual de ou sobre Lispector, há uma resenha na qual Lúcio Cardoso reconhece que o processo de escrita dessa autora é único, com a

---

<sup>85</sup> Segundo Maria Esther Maciel, o bestiário, enquanto gênero, firma-se nos séculos XII e XIII, “desdobrando-se em modalidades diversas”, seja texto moralizante ou erótico, religioso ou satírico, ultrapassando a definição tradicional que concebe o gênero em questão como livro ilustrado, composto por descrições de animais, sejam reais ou fantásticos, de caráter pseudocientífico (MACIEL, 2007, p. 13).

finalidade de promover a “desumanização”, uma vez que os objetos, os viventes, as formas são todos, nela, perpassados pelo sentir, pelas sensações. Nas palavras de Lúcio Cardoso:

[...] o processo de Clarice, é o único válido como grande escritora, é um processo de desumanização. Clarice situa seres: máquinas de sentir. Não há personagens: há maneiras de Clarice inventar. Suas sensações, todas de alto talento, repousam numa mecânica única – a da surpresa. Ela nos atinge por esse novo que faísca à base de seu engenho – Clarice não delata, não conta, não narra e nem desenha – ela esburaca um túnel onde – de repente repõe o objeto perseguido em sua essência inesperada [...] O cotidiano de Clarice é cheio de formas assim prosaicas e humanas – mas todas elas, conscientemente ou não, estão envoltas num cetim incandescente (CARDOSO, s/d).

Lispector não promove nem uma humanização nem propriamente uma desumanização das coisas e viventes, apenas desestabiliza as fronteiras em favor das sensibilidades, das sensações e das percepções novas. Na crônica “Gratidão à máquina”, ela menciona o hábito de escrever com a máquina ao colo<sup>86</sup>, porque esta lhe provocaria sentimentos e pensamentos, de forma que “ela parece captar sutilezas”, acrescentando: “essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são ‘muito humanas’ está me cansando. Em geral esse ‘humano’ está querendo dizer ‘bonzinho’” (LISPECTOR, 1999b, p. 69). Entrevê-se aqui um questionamento do que seria essa categorização como humano e suas respectivas polarizações homem/animal ou vivo/não-vivo.

No ensaio “Rastros do animal humano- a ficção de Clarice Lispector”, Evando Nascimento põe em relevo o fato de certo valor não-humano habitar o “coração do humano” e levanta a hipótese de que aquilo que o homem designa negativamente como não-humano pode ser talvez “a fonte do próprio homem e da sua humanidade” (NASCIMENTO, 2011, p.119). Essa fonte seria o que há de comum entre o animal humano e o bicho, esse “completamente outro”, na definição de Derrida. Nascimento concebe o vivo “não somente como o conjunto orgânico dos entes”, mas como uma rede solidária entre as coisas, componentes da esfera do *bios* “que nos habita e em que também residimos” (NASCIMENTO, 2011, p. 118). Nascimento propõe ainda que a vida pulsante deva se articular com “o seu suposto antagônico”, o inorgânico ou o não-vivo, pois a vida também se compõe com o material não-vivo.

---

<sup>86</sup> Confira a reprodução fotográfica clássica de Clarice Lispector, retirada do trabalho de fotobiografia de Nádya Battella Gotlib, 2009. Cf. anexo número 6.

Lispector encaminha sua ficção para essa solidariedade entre as coisas, incluindo as relações entre vivo e não-vivo, por meio da desconstrução dessa polarização. Em “O relatório da coisa”, publicado em *Onde estivestes de noite*, o relógio Sveglia, embora de mecanismo simples, “é mais gente do que gente”, porque convoca para acordar e ver o que deve ser visto, sendo, todavia, apenas objeto, “Coisa, com letra maiúscula, está sempre sendo, não dorme” (LISPECTOR, 1997, p. 74). Sujeito e objeto, ao se fundirem, rompem com os polos observador e observado. Não é de se estranhar, então, que a narradora afirme o seu desgosto em ser “vigiada”. Nesse mesmo plano, outro questionamento é visível: o da posse. A questão é saber se o objeto seria o dono da suposta proprietária ou se ela seria na realidade a dona do objeto: “A dona do relógio me disse hoje que ele é que é dono dela” (LISPECTOR, 1997, p. 82). Quem possui quem ou o quê?

Sveglia é o tempo, mantém relação com a vida, mas também com a morte; Sveglia é também ser feliz, está fora de qualquer definição ou conceito, é o enigma. A linguagem está desgastada para conseguir definir o que é Sveglia; por esse motivo permanece um “suposto mistério”, e a narradora adverte que se trata de um “irrevelado relatório” (LISPECTOR, 1997, p. 80). Sveglia, conforme advertência, não se deixa apreender em classificações, recebendo a nomenclatura de “relatório”, que na nossa avaliação é também provisória, por isso a narradora acrescenta que o chama de “relatório de suposto mistério” (LISPECTOR, 1997, p. 78).

Sveglia é o relógio, mas também não é somente o relógio. Há que se destacar que ele é o signo do despertar. Despertar para quê? Poderíamos arriscar uma resposta possível: Sveglia é o despertar para os viventes, os objetos, as coisas, os conteúdos, as formas, o texto, a linguagem, ou para aquilo que ultrapassa a própria linguagem: o tecido da vida, sensações, espaço-tempo, tudo em conjunção na errância e multiplicidade de sentidos.

Nascimento (2011) destaca a referência implícita entre “O relatório da coisa” e “O ovo e a galinha”, porque ambos são igualmente estranhos e trabalham a indefinição de gêneros, seja discursivo ou biológico: “O ovo é ‘puro Sveglia’, na sua vida molhada” (LISPECTOR, 1997, p. 79).

No plano discursivo, esse conto também põe em questão o *status* do literário: a narradora adverte que Sveglia não acontece e, ao longo da narrativa, ela rompe com o previsível, colocando em foco a linguagem e não o factual, pois Sveglia “não admite conto ou romance”, permite a transmissão (LISPECTOR, 1997, p. 78). E a narradora anteriormente tinha destacado: “Estou escrevendo sobre ele mas ainda não vi. Vai ser o encontro. [...]

Sveglia é a Coisa Objeto, com letra maiúscula. Sveglia [...] não tem circunstâncias” (LISPECTOR, 1997, p. 74). O sujeito que escreve também se coloca em questão afirmando o seu “jogo aberto”, por estar compondo um relatório que é a “antiliteratura da coisa”. Aqui, inegavelmente, se encontra uma ocupação que é da autora Clarice Lispector: o fato de ela sempre questionar a cultura literária, notadamente masculina, que pré-define o que é literatura, o que não é literatura e o estilo.

A presença de aspectos biográficos, a atravessar a escrita, também está problematizada nesse relatório: “Máquina de escrever é. O perigo dela passar a não ser mais Sveglia é quando se mistura um pouco os sentimentos que a pessoa que está escrevendo tem” (LISPECTOR, 1997, p. 81). Vale destacar que a escritora Clarice Lispector corre esse risco e permite a contaminação de elementos de sua vida empírica com os textos que escreve, tornando por vezes difícil ao leitor delimitar fronteiras, mesmo porque seu texto não impõe fronteiras rígidas. O envolvimento emocional está latente na escrita, há um “coração na palavra”. Um bom exemplo disso é o trecho do conto em análise em que a narradora afirma que deseja mandar o relatório para a revista *Senhor* e que ainda quer ser bem paga por ele (LISPECTOR, 1997, p. 81). É fato biográfico que a escritora Clarice Lispector teve, em determinado momento, uma fonte de renda na publicação de contos nessa revista.

Nessa perspectiva, Nascimento também desenvolve importante reflexão, ao afirmar que “isso tudo abre o espaço do *bíó* ou da autoficção, em que a suposta autora-narradora indaga se ainda escreverá literatura”, uma vez que ela já está contaminada pela “matemática do Sveglia”; esse relatório, portanto, para Nascimento, inviabilizaria toda literatura, toda narrativa com sua história de sucessão e linearidade “crono-lógica”. O crítico destaca a relação do tempo e da lógica, algo bem próprio da razão, do *lógos*. E acrescenta:

Esses textos demasiadamente não humanos nem antropomórficos rompem com a estrutura mesma do acontecimento enquanto construção humana, inserida no tempo para dividir o tecido existencial, constituindo marcos ou verdadeiros ícones de ‘nossa’ verdade como desvelamento do ser. Tais ficções destituem a História como discurso sobre os monumentos temporais, construídos em memória da espécie humana, *mnême*. O quase-acontecimento se faz no limite da impessoalidade (NASCIMENTO, 2011, p. 138).

Para Nascimento, esse conto questiona, de maneira radical, o humano por meio do não-humano, saindo do plano do vivo para o não-vivo. Desloca a consciência ontológica e subjetivante, encaminha-se para um território ilimitado, que não é nem imanente nem

puramente transcendental, ou seja, essa ficção sinaliza para algo “mais além de qualquer moral antropológica e metafísica” (NASCIMENTO, 2011, p. 138). Importa destacar que há um deslocamento de maneira inversa também, saindo do plano não-vivo para o vivo, de forma que ocorre a intertroca, como, por exemplo, quando a narradora questiona se não estaria se tornando coisa, e se estaria perdendo a sua capacidade de amar (LISPECTOR, 1997, p. 75).

E a grande radicalidade está no fato também de a autora imprimir à narradora e ao objeto/coisa/Sveglia atributos comuns: eles têm as suas fraquezas (o relógio, por exemplo, precisa de proteção da umidade); e mais, são irremediavelmente atravessados pelo tempo: “quer dizer que você também morre Sveglia? Você é o tempo que pára?” (LISPECTOR, 1997, p. 75). Embora Sveglia não morra, está envolvido na questão de vida e morte. Estar marcado por afetos ou desafetos é ser Sveglia: “Briga é Sveglia” (LISPECTOR 1997, p. 79); ausência de sentimentos é também Sveglia. Há notadamente uma empreitada para se romper com todo e qualquer tipo de polarização, com o jogo do que é ou não é Sveglia. Não é possível separar ou delimitar absolutamente nada, há que se romper com fronteiras, limites e polos: “Bondade não é o oposto da maldade” (LISPECTOR, 1997, p. 80).

O homem obtém na linguagem articulada a sua expansão, mas também o seu limite, as suas fissuras, o desacerto entre o dito e o que se pretendia dizer. Estaria então em posição tão diferente do animal “bicho” na questão do limite? A linguagem verbal articulada (elemento tido como próprio do humano) e o objeto estão em constante tensão, uma vez que o desarranjar dos conceitos e da própria linguagem, por extensão, acabam também por desarticular a noção do que seja “gente”, do que seja o humano. Então homem e objeto ganham o mesmo investimento reflexivo por parte daquele ou daquela que “constrói o relatório”.

Quando Lispector trata dos bichos, também tende a desfazer os polos. Em *Água viva*, por exemplo, há uma con(fusão), compreendida como fusão “com” o homem e o animal:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. Conheci um “ela” que humanizou bicho conversando com ele, e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se (LISPECTOR, 1994b, p. 54).

A “fusão com” em Lispector respeita as singularidades dos bichos, uma vez que a “humanização” deles seria ato ofensivo. No entanto, o “homem” pode ceder à animalização e entregar-se aos instintos, à matéria viva do seu material “mais quente”, “mais vivo”, a tudo aquilo que é comum ao bicho e ao homem <sup>87</sup>.

Respeitar o bicho inclui, também, na ficção de Lispector, não matá-lo, não comê-lo. Em crônica intitulada “Nossa truculência”, a cronista confessa o seu mal-estar diante da truculência das pessoas, e a dela própria, que, sendo incapaz de matar uma galinha, de preferi-la andando viva, mexendo o pescoço e procurando minhocas, aceita comê-la morta.<sup>88</sup> No entanto, defende: “deveríamos não comê-la e ao seu sangue./Nunca” (LISPECTOR, 1999b, p. 252). A autora lembra também o nosso lado canibal:

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. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também (LISPECTOR, 1999b, p. 252).

Na crônica “Explicação inútil”, que compõe o livro *Para não esquecer*, Lispector faz referência aos animais que aparecem em seus textos, como uma explicação útil e ainda necessária (apesar do contrário do que diz o título), para se evitar o estranhamento do leitor e/ou da crítica. Ela destaca que “Uma galinha” fora escrito em meia hora, por encomenda, mas não fora entregue, uma vez que fora produzido sem muito esforço. Segundo conta, um dia ela se depara com seu escrito e percebe que era “uma história inteiramente redonda”, escrita com amor: “vi também que escrevera um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos [...]” (LISPECTOR, 1992, p. 101).

Nesse depoimento/crônica, Lispector desfaz a distância entre animal e gente, considerando, além disso, o bicho mais acessível que as pessoas. Outra referência relevante, nesse mesmo texto, é ao conto “A menor mulher do mundo”:

Creio que também este conto vem do meu amor por bichos; parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material

---

<sup>87</sup> Essas problematizações foram desenvolvidas na seção 2, deste capítulo.

<sup>88</sup> Mesma constatação aparece no livro infantil *A vida íntima de Laura*, onde se pode ler: “Existe um modo de comer galinha que se chama “galinha ao molho pardo” (LISPECTOR, 1999c, p. 20). Em *Uma aprendizagem ou o livro de prazeres*, temos a mesma referência ao gesto truculento de comer galinha ao molho pardo (LISPECTOR, 1998b, p. 99).

que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando (LISPECTOR, 1992, p. 102).

Nas entrelinhas, podemos ler que, para Lispector, o homem estaria distante do divino, do sagrado porque se “humanizou” demais (como também observa G.H.) e distanciou-se de seu material mais quente, mais vivo, artificializou-se. A autora admira o animal, no “seu viver” gratuito <sup>89</sup> e na sua constituição: o material neutro da vida; característica que o torna mais próximo do divino. Para exemplificar, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, há um singular diálogo entre Lóri e Ulisses:

– Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós o humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que –

– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (LISPECTOR, 1998f, p. 158-159).

Nesse sentido, ela aproxima certo valor de divindade do de animalidade, ambos bastante especiais e singulares relativamente à sua escrita, questão a ser ampliada na última sessão deste capítulo, na qual trataremos da relação entre o animal e o divino em Lispector. Nessa mesma crônica, a narradora se refere ao conto “O Búfalo” como resultante de algo que ela teria visto muito vagamente no rosto de uma mulher e vários homens, em inúmeras visitas que fizera a zoológicos. E, em uma dessas visitas, ela se depara com o olhar marcante de um tigre: “um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com tudo isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror” (LISPECTOR, 1992, p. 102-103).

A predileção por animais advém do ato de concebê-los numa dimensão mais amorosa e tolerante que a maioria das pessoas. Quanto à referência ao conto “O Búfalo”, ela nega que tenha algo a ver com a sua experiência de fugir ao olhar do tigre e de observar o rosto das pessoas; entretanto sua negação não exprime força, pois essa experiência do olhar do animal foi marcante para a escritora e, inegavelmente, motivou a escrita do conto.

---

<sup>89</sup> Rodrigo S.M., um explícito espelhamento (embora distorcido) da autora, afirma que se dá melhor com os bichos do que com gente (Cf. LISPECTOR, 1998, p. 32).

Na crônica “Bichos (I)”, a escritora destaca o caráter indomável e a liberdade dos bichos, que, diferentemente do homem, “jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer” (LISPECTOR, 1999b, p. 332). Nessa mesma crônica, cita sua relação com o cão Dilermando, comprado de uma senhora em Nápoles: um cão especial que “pressentia e sentia as suas dificuldades”; e completa: “nenhum ser humano me deu jamais a sensação de ser tão totalmente amada como fui amada sem restrições por esse cão” (LISPECTOR, 1999b, p. 334).

Para a autora, ter um bicho é uma experiência vital que nos coloca diante de um tipo especial de intuição do mundo vivo. Recusar ver um bicho seria ter medo de si próprio. Então, ver o animal equivale a ver o/a(s) outro/a(s) de si mesmo. As dores humanas, para Lispector, são advindas do não saber entregar-se totalmente a uma experiência de “animalização”. Lispector completa: “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. É o chamado” (LISPECTOR, 1999b, p. 337).

## 2.2 Em defesa dos viventes

### Um boi vê os homens

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm e correm de um para o outro lado, sempre esquecidos de alguma coisa. Certamente falta-lhes não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres e graves, por vezes.

Ah, espantosamente graves, até sinistros.

Coitados, dir-se-ia que não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno, como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade. Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se a um simples baixar de cílios, a uma sombra.

Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade, e como neles há pouca montanha, e que secura e que reentrâncias e que impossibilidade de se organizarem em formas calmas, permanentes e necessárias.

Têm, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem perdoar a agitação incômoda e o translúcido vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme

(que sabemos nós), sons que se despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas e queimam a erva e a água, e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

Carlos Drummond de Andrade

A presença dos bichos na ficção de Clarice Lispector compõe o seu modo especial de atuar na defesa contra todo e qualquer tipo de domesticação, questão tão presente na crônica “Amor”, texto já mencionado anteriormente. Essa crônica, inicialmente intitulada “Amor inconquistado”, e depois “Amor”, está na obra *A descoberta do mundo* e propõe uma reflexão meritória, sobre o respeito à natureza do vivente. A narradora e outras pessoas veem um homem puxando um animal estranho pela coleira, como se fosse um cachorro; e, o homem, por sua vez, assume a atitude de um homem que conduz o seu cão. O estranho é que o animal agia como um cachorro, “aquele bicho, ele próprio já não sabia o que era” (LISPECTOR, 1999b, p. 374). Entre um sentimento de vazio e nostalgia, a narradora sabe que o homem nunca dirá ao quati quem ele é, para não perdê-lo. O homem mudou a natureza do bicho, exercendo o lado cruel da domesticação: o seu amor ruim.

Embora sendo julgado pela “fila humana” no espaço público em que desfilava com o animal, o homem manteve a sua altivez, se expondo, fingindo prescindir de admiração ou piedade. A narradora emite o seu julgamento: “mas cada um de nós reconhece o martírio de quem está protegendo um sonho” (LISPECTOR, 1999b, p. 374).

Imbuída de coragem, a narradora indaga ao homem que bicho era aquele, e este confirma a desconfiança do amigo da narradora, afirmando tratar-se de um quati. O quati “mais resignado e enganado” que ela já vira. A pergunta da narradora, no seu tom diferente, evocava subjacente outras, embora não explicitadas: “por que você faz isso? Que carência é essa que faz você inventar um cachorro? [...] Ou você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira?” (LISPECTOR, 1999b, p. 374).

O material próprio da palavra é, na sequência, problematizado pela narradora, para a qual o tom é “uma unidade indivisível por palavras”. Elas servem para estilhaçar o silêncio. Esse era o seu modo desajeitado de amar o silêncio. Nessa perspectiva, o amor é pensado numa dimensão maior e a narradora não se isenta também “do seu amor desajeitado”, uma vez que, ao quebrar o silêncio, ela mata muito daquilo que ela compreende. Desfaz-se aqui uma possibilidade de moralismo não produtivo, não refletivo, por via mesma da linguagem, quando a narradora põe em questão o seu modo de utilização da palavra. Ainda assim, ela está em uma posição melhor para lançar esse tom acusatório ao homem, pois constata: “se bem que – glória a Deus – sei mais silêncio que palavras” (LISPECTOR, 1999b, p. 374). O quati, por sua vez, não sabe que odeia o homem, porque a sua natureza foi corrompida:

Mas se ao quati fosse de súbito revelado o suposto mistério de sua verdadeira natureza? Tremo ao pensar no fatal acaso que fizesse esse quati inesperadamente defrontar-se com outro quati, e nele reconhecer-se, ao pensar nesse instante em que ele ia sempre sentir o mais feliz pudor que nos é dado: eu... nós...

Bem sei, ele teria direito, quando soubesse, de massacrar o homem com o ódio pelo que de pior um ser pode fazer a outro ser – adulterar-lhe a essência a fim de usá-lo. Eu sou pelo bicho, tomo o partido das vítimas do amor ruim. Mas imploro ao quati que perdoe o homem, e que o perdoe com muito amor. Antes de abandoná-lo, é claro (LISPECTOR, 1999b, p. 375).<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Conto também publicado como “Um amor conquistado”. In: LISPECTOR, 1992, p. 118-120.

Tal crônica é publicada em 11 de setembro de 1971; e em 9 de outubro no mesmo ano, Lispector publica “Amor, quati, cão, feminino e masculino”, em que ela remete à crônica anterior, evidenciando a voz de um suposto leitor que tenta preencher a narrativa e procura resolver o incômodo ou a estranheza que a história gerou. Entretanto, cria-se uma estranheza outra, por meio dessa história, que, na avaliação comparativa da narradora, é uma narrativa do tipo daquelas que se contam às crianças, que embora ficando atentas, não entendem tudo. A narradora, no seu jogo de dissimulação, informa que reproduzirá na íntegra, entre aspas, a narrativa que seria do leitor. Esclarece que esse leitor inventor se dirigiu a ela pelas iniciais C.L, “a assinatura é uma letra única, e ainda por cima ilegível” (LISPECTOR, 1999b, p. 381)<sup>91</sup>. Instaura-se a ficção da ficção, pela sobreposição de jogos autorais.

Mediante possíveis justificações, essa voz tenta explicar o porquê do homem ter adulterado a natureza do quati: frustrada a tentativa de manter uma rosa viva dentro de um copo de água, o dono do quati tentou compeli-lo a se comportar como um cachorro “mesmo sem o uso da coleira” (LISPECTOR, 1999b, p. 381). Pensou em soltar o bicho na floresta e deixá-lo “morrer na liberdade”, entretanto não o fez porque gostava muito do quati, como se ele fosse gente. O quati então seria o ideal de gente para este homem, que “não sabe gostar de pessoas verdadeiras” (LISPECTOR, 1999b, p. 381). A história do homem fica em suspenso e o narrador/leitor passa a contar a história do quati que, quando filhote, tivera seu pai brutalmente assassinado por homens, caçadores que odiavam animal sadio e livre. A mãe do quati, por não dispor mais da presença do elemento masculino de sua espécie, aceita a companhia de um cachorro, sendo este o primeiro a adulterar a natureza do quati órfão, afim de inferiorizá-lo, deixando evidente que quem nascera quati jamais alcançaria a dignidade de um cachorrão. Esse quati, embora não tivesse esquecido a imagem do pai-quati morto e seu amor por ele, desejava ser cachorro, o que facilitava, a quem quisesse, colocar-lhe a coleira.

Recuperando a história do dono do quati, o narrador informa que ele fora criado por um cachorro e amamentado por uma cadela. Ele não era órfão, mas o pai se absteve das responsabilidades e abandonou mãe e filho. Segue-se uma explicação fantasiosa de que tanto o homem quanto o quati teriam sido domesticados por um cachorro, numa intrincada rede de fatos que envolvem abandono e escravização de uma mulher, que seria a mãe do homem dono

---

<sup>91</sup> Trata-se de um suposto narrador- leitor. Quem garante que não é a própria Lispector rasurando o seu próprio narrar? Nesse texto, C.L. pode se afigurar como uma heteronímia lispectoreana.

do quati. A narrativa assume uma atmosfera de fábula, em que gente e bicho se confundem, no sentido de mistura. Nessa mesma casa e nessa época, uma mulher transformara-se em cadela, dera à luz um lindo garoto e seu leite era suficiente para alimentar também o filho da escrava (isto é, o dono do quati). A escrava, por sua vez, amamentava o filho da mulher que se transformara em cadela, uma vez que esse bebê estava bastante robusto.

Poderíamos dizer que esses garotos têm uma experiência de troca através do alimento que os mantêm vivos. No entanto, essa troca não é tranquila, o filho da mulher escrava “cresceu com problemas afetivos em relação a pessoas e cachorros e sempre com inveja do seu irmão colaço” (LISPECTOR, 1999b, p. 382). E isso explicaria a sua tentativa de adotar um quati como se este fosse um cachorro e querer a ele com amor, como se fosse gente. O homem constata que o amor humano inteiro para ele seria algo impossível.

Houve uma revisão, nessa crônica, da questão do “amor ruim”, com a afirmação de que “o amor se é amor, nunca pode ser ruim. Pode ser ódio disfarçado” (LISPECTOR, 1999b, p. 382). Se a narrativa é lida com uma história absurda, que provoca estranhamento, ao final a familiaridade é recuperada com uma espécie de jogo de “moral da história”, de um “ensinamento”, que lembra muito o modo narrativo da tradição, referindo aqui à reflexão benjaminiana sobre a narrativa. No entanto, ao se remeter à ideia de qual seria a tarefa de “todos nós”, há uma desconstrução da moral centrada na individualidade, já que a “realização da totalidade” em Lispector aponta para a consideração da alteridade<sup>92</sup>, do outro, do diferente, do rompimento com fronteiras e limites, de modo a garantir a todos os viventes a sua integridade.

A tradição, na sua moral antropocêntrica, orienta-se na afirmação da individualidade. Em Clarice Lispector, a totalidade estará na conjunção com o diferente, com o que é estranho a um determinado conjunto, mas que mantém algum vínculo com esse conjunto. Considerar o todo é ser e saber o outro: gente, bicho, coisas, etc., não pelo artifício

---

<sup>92</sup> Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, a alteridade é a natureza ou condição do que é outro, do que é distinto. Na rubrica filosófica, entende-se que a situação, estado ou qualidade que se constitui por meio de relações de contraste, distinção, diferença [Relegada ao plano de realidade não essencial pela metafísica antiga, a alteridade adquire centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (*hegelianismo*) e esp. na contemporânea (*pós-estruturalismo*).]. Utilizaremos a expressão alteridade, sempre considerando que as expressões “contraste”, “distinto”, “diferença” são problemáticas, uma vez que consideramos que são reforçadores do olhar não solidário para o outro. Preferimos reconhecer a alteridade como a condição do que é singular.

de se “colocar no lugar do outro”, mas de se fazer com esse outro, numa metamorfose solidária, afirmando sempre o amor, de maneira insofismável, porque não existe amor ruim, no mínimo há o ódio disfarçado.

Do ponto de vista estético, inegavelmente há também uma desconstrução do modo de fazer narrativa, através da não pureza de gênero, pois a narrativa não é totalmente uma fábula, mas guarda algumas semelhanças com esse gênero, e, ao mesmo tempo, provoca-lhe uma ruptura.

Essa segunda narrativa, funcionando como uma extensão da primeira; aguça o estranhamento e o desconforto observados na narrativa anterior, pelo fato de construir uma fabulação em que não se impõe um limite entre o “bicho” e o homem: eles se misturam. Segundo Nascimento (2011), nessa perspectiva, há o rompimento com a moral antropocêntrica. Essa moral é a que estabelece a fronteira homem/bicho, masculino/feminino e seus correlatos, incluindo a concepção do que é literário e não-literário e os modos aceitáveis de se narrar. Ao se problematizar a tradição humanista e os seus limites, nesta seção, podemos realizar uma leitura aproximativa entre as considerações de Derrida, de Nascimento e a ficção de Clarice Lispector em torno da questão do humano e não-humano.

Em artigo já citado, “O inumano hoje” (2000), e em outra versão ampliada desse artigo, Evando Nascimento (2011), aproximando Derrida e Lispector, desenvolve uma intensa reflexão, reconhecendo, com esses autores e outros, e a contrapelo de uma tradição, que o inumano não é o oposto de humano; mas sim uma categoria que vai além deste universo, embora a ele se ligue. O cerne da questão envolveria o conceito de Homem, cujo significado é caracterizado pela diversidade e pela dupla função: uma adjetiva e outra substantiva; de onde derivam os termos e sentidos adjacentes humanismo, inumano, anti-humanista, etc. A partir dos textos “O ovo e a galinha”, “A quinta história”, “Onde estivestes de noite”, “O relatório da coisa” e *A paixão segundo G.H.*, Nascimento constata: “a literatura de Clarice Lispector tem ajudado a questionar os limites do humano, na medida mesma em que traz para seu espaço formas concorrentes, animais e objetos, texturas, paisagens, cores, melodias” (NASCIMENTO, 2000, p. 44).

Em Derrida e na narrativa de Clarice Lispector, aparecem dois elementos em comum, ligados ao animal: a nudez e o olhar atrelados à reflexão sobre a concepção histórica e cultural da dicotomia humano/não-humano, e os limites entre o homem e o animal (questões desconstruídas tanto em Derrida quanto em Lispector). A partir do olhar do animal, Derrida

desenvolve a reflexão de que o olhar do homem não respeita a alteridade, sendo esse o seu limite.

A propósito do olhar, no conto “O búfalo”, a mulher esforçava-se para encontrar um animal que lhe ensinasse a desenvolver o seu próprio ódio, ou melhor, ela desejava aprender e apreender o ódio, já que não fora desejada pelo homem a quem ela amava. Mas, para sua insatisfação, depara-se com cenas de amor. No zoológico, por fim, a mulher se vê diante do animal, e numa confusão de sentimentos deseja o ódio e o amor:

[...] O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarou-a.

Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. E te odeio, disse implorando amor ao búfalo. [...] Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos.

Olhou os seus olhos.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. [...] Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. [...] Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara (LISPECTOR, 1998b, p. 134 e 135).

O ato de olhar o animal possibilitou o rompimento dos limites entre o que culturalmente sempre foi considerado pertencente ou próprio do “homem” e próprio do bicho. Os sentimentos de amor e ódio (componentes de uma mesma face do ser vivo) coabitam um mesmo espaço-tempo. A experiência de ver o outro e se ver no outro desloca o indivíduo de uma habitualidade e uma polaridade para uma abertura de revisão do *status* existencial. A mulher vai ao zoológico para tentar aprender e apreender o ódio da fera, do animal, mas, antes disso, depara-se com “dois leões se amando”, com o amor humilde do hipopótamo, no seu doce martírio de “não saber pensar”, com o amor resignado de uma macaca e outra amamentando (LISPECTOR, 1998b, p. 127), mas era “tão mais fácil amar”.

Benedito Nunes, ao se referir ao conto “O búfalo”, reconhece que o núcleo da narrativa lispectoreana caracteriza-se por uma tensão conflitiva, definida muitas vezes pela experiência da troca do olhar, de modo a desnudar a personagem e encaminhá-la para uma viagem interior. E acrescenta:

O conto tem o seu desfecho nesse ponto, que assinala o clímax da história. Mas também, como na composição anteriormente examinada, aparece em “O búfalo”, condicionando a crise no seu ápice, o confronto pelo olhar – dessa vez troca de olhares entre mulher e o animal, que mutuamente se refletem, um vendo o outro e se vendo no outro, um espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa (NUNES, 1995, p. 87).

A troca de olhares é movimento mediador de uma nova visão na relação entre o eu e o outro. Nessa perspectiva, Derrida parte filosoficamente de um episódio doméstico para problematizar o ato de se ver sendo visto nu pelo animal, ou seja, ele contempla a sua própria nudez sendo observada por um gato (ou, antes, por uma gata). Por meio dessa experiência, distingue o tipo de nudez do homem e do animal: o homem fica nu, e o animal é nu. A condição de ser nu e não ter conhecimento disso, a falta de pudor do animal que é nu tem relação com o desconhecimento do bem e do mal. O saber-se nu é que faz o ser nu.

Segundo Derrida, a questão da nudez e do olhar se encontram, não por acaso, no livro da *Gênese*, ao lado da expressão “no princípio”, para se referir, em um primeiro momento, à nudez adâmica. Para Derrida, a nudez dos pais primordiais estaria ligada à presença do logos, por conseguinte, ao conhecimento do bem e do mal que encaminha para a consciência da própria nudez. Alicerçado nas concepções logocêntricas, o homem se julga superior ao animal “que é nu” sem sabê-lo. A questão do olhar do outro, de ser visto pelo outro, examinado pelo outro, causa incômodo; uma espécie de “mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal” (DERRIDA, 2002, p. 16). No episódio doméstico, Derrida sente a vergonha de ter vergonha.

Há que se observar também esse mal-estar anunciado pela personagem G.H. quando se depara com o quarto “nu e esturricado”,<sup>93</sup> com as figuras nuas desenhadas por Janair<sup>94</sup> e, posteriormente, com a barata. Da mesma forma, a mulher do já referido conto “O búfalo” fica impactada com o olhar do animal. Essas personagens passam por uma experiência de nudez simbólica porque são despidas de suas certezas. A nudez lispectoreana revela a ausência de sentido das coisas do mundo, por isso não é “oásis”, é uma nudez de

---

<sup>93</sup> Note-se a confissão de G.H. quando se depara com a nudez do quarto: “De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto [...]” (LISPECTOR, 1998b, p. 49).

<sup>94</sup> “Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia” (LISPECTOR, 1998b, p. 38-39).

“deserto”, impelindo a quem olha para a necessidade de uma travessia dura e aprendizagem, a iniciar-se pela nudez que é por si mesma o ato revelador.

Para Derrida, o que distinguiria os animais do homem seria o fato de estarem nus sem o saber, e, estando nessa condição, não têm a consciência do bem e do mal, dessa forma, eles não estariam na verdade nus, uma vez que o animal “não tem o sentimento da nudez” (DERRIDA, 2002, p. 17), em outras palavras: “por ele ser nu, sem existir na nudez, o animal não se sente nem se vê nu”. Assim, ele não está nu, ao menos é o que se pensa. O homem, por sua vez, “tem o sentido da nudez” (DERRIDA, 2002, p. 18): o vestuário corresponde a uma técnica. Para o filósofo, a nudez envergonhada é a nudez dos pais primordiais: Adão e Eva. A consciência da nudez é que acarreta a expulsão do paraíso, com efeito, podemos pensar que o *logos* está associado à vestimenta, à linguagem articulada, ao racional.

A questão do animal envolve, para Derrida, uma postura ligada ao logocentrismo, uma vez que as justificadas sujeições dos animais ocorrem em virtude da afirmação de eles não terem o *logos*, o raciocínio, o poder de fala. Por fim, Derrida propõe que se deva considerar que existem “vivos”, no plural, e que não se deva impor uma oposição entre animalidade e humanidade, mas sim considerar uma multiplicidade de estruturas heterogêneas, sem homogeneização<sup>95</sup>.

Em diálogo com Elisabeth Roudinesco, Derrida afirma que a questão do limite entre homens e animais remonta a uma tradição cultural e filosófica, envolvendo outras grandes “causas”, ligadas ao chamado “futuro da humanidade”, à ética, à política, ao direito e aos “direitos do homem”, “ao crime contra a humanidade”, ao genocídio, dentre outras questões. Em nome desses discursos e em nome da humanidade, muitos crimes e atos de violência (industrial, científica, técnica, etc.) são cometidos contra os animais. E acrescenta:

Todos os gestos desconstrutores que tentei com textos filosóficos, os de Heidegger em particular, consistem em questionar o desconhecimento interessado do que se chama o Animal em geral, e a maneira como esses textos interpretam a fronteira entre o Homem e o Animal. Nos textos mais recentes que publiquei sobre o assunto, coloco em suspeita a denominação “Animal” no singular, como se houvesse o Homem e o Animal simplesmente, como se o conceito homogêneo de O Animal pudesse se

---

<sup>95</sup> A leitura das obras de Lispector, especialmente dos textos que tratam do animal, do bicho, se orientam para essa mesma ideia derrideana. Cite-se como exemplo a consideração de que o inumano ou o não-humano não é o contrário de humano, “é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertzianas” (LISPECTOR, 1998a, p. 171).

estender, de maneira universal, a todas as formas do vivo não humano (DERRIDA, 2004, p. 81-82).

Derrida destaca que essa tradição filosófica, desde Descartes, não foi homogênea no tratamento da questão do Animal, mas foi hegemônica, uma vez que Kant, Levinas, Lacan, Heidegger têm posições semelhantes à de Descartes na consideração de que os animais não são dotados de respostas, mas sim de reações. Desse modo, esses pensadores promovem distinção valorativa entre esses dois vocábulos<sup>96</sup>. Derrida defenderá, em contrapartida, que não existe o Homem versus o animal, mas viventes. A fragilidade do pensamento desses filósofos estaria então no posicionamento do animal no plano do que é visto e que não vê, concebendo-os como teoremas. Derrida restitui a experiência animal, defendendo que o animal vê. Desfaz-se o rebaixamento do animal em detrimento do homem.

Mediante essas reflexões sobre o animal, torna-se possível o desdobramento de vastas problematizações sobre os limites abissais do outro: o animal, o louco, a mulher, o negro, o homossexual, os que habitam a periferia, os que são considerados grupos minoritários (cultural, étnica, política ou religiosamente); deve-se, portanto, levar em conta a questão da violência que envolve o extremismo desses limites. Portanto Derrida alarga a reflexão animal para pensar o Outro numa dimensão mais seminal.

A mudança na relação entre os viventes implicaria uma revisão do conceito de Homem, da subjetividade humana. Derrida não acredita que a questão da não-violência entre os viventes passe apenas por uma questão jurídica, via criação de leis, de estatutos, por exemplo. Ele questiona esse limite que separa o homem e o animal, mas considera os limites que existem entre os vivos, ou seja, as singularidades. Os limites se multiplicam, por exemplo, entre o protozoário, a mosca, a abelha, o cachorro, o cavalo, a considerar a organização “simbólica” desses seres, a cifragem ou a prática dos signos: “há entre as estruturas de organização do vivo muitas fraturas, heterogeneidades, estruturas diferenciais” (DERRIDA, 2004, p. 85).<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> É fundamental destacarmos uma das acepções para o vocábulo “resposta”, registrada no *Dicionário Houaiss*: “reação a um estímulo, e que deste depende para realizar-se [...] golpe com que se retruca outro que partiu de um adversário [...]”. Quanto ao vocábulo “reação”, o Dicionário oferece inúmeras acepções, dentre as quais cito as que aqui nos interessa: “[...] 1 ato ou efeito de reagir 1.1 resposta a uma ação anterior; 2 comportamentos de um ser vivo manifestado em presença de um estímulo; 2.1 movimento de opinião que age em sentido oposto ao que o precedeu [...]”.

<sup>97</sup> Maria Esther Maciel (2007), no estudo já citado “O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea”, lembra-nos que Aristóteles (34-322 a. C.), em “A história dos animais”, foi quem abordou na

A simpatia derrideana se dirige para aqueles que sentem “eles próprios uma simpatia” compadecida e viva com os viventes. *O animal que logo sou* põe em questão a sujeição do animal ao homem e os limites dessa relação. Derrida encerra a entrevista com Roudinesco, decidindo-se por um encaminhamento “econômico”:

[...] não posso decerto erradicar, extirpar as raízes da violência a respeito dos animais, da injúria, do racismo, do anti-semitismo etc., mas sob pretexto de que não posso erradicá-las, não quero deixá-las se desenvolverem de maneira selvagem [...] é preciso inventar a solução menos ruim [...] é necessário dar uma resposta singular, num contexto dado, e assumir o risco de uma decisão no vigor do indecível<sup>98</sup>(DERRIDA, 2004, p. 96).

A propósito da violência, um tema também presente na ficção de Lispector, ressalte-se a crônica “Mineirinho”, cuja reflexão orienta-se para o propósito de questionar os polos do eu e do outro e a violência entre os pares. Mineirinho, contemporâneo do famoso bandido “Cara-de-cavalo”, foi um bandido morto com treze tiros, de uma maneira extremamente violenta, pela polícia carioca. Nessa crônica, há uma leitura do que seja o homem, e o que nós “humanos” podemos fazer de um homem:

[...] Mas há alguma coisa que, se me fez ouvir o primeiro e o segundo tiro [...] o quinto e o sexto me cobrem de vergonha [...] 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 (LISPECTOR, 1992, p. 184-185).

De maneira indignada, a autora conclui repudiando a “violência rebentada em Mineirinho”, reconhecendo que o “bandido” assassinado é o seu erro, no sentido de que é o erro dos “humanos”, uma vez que não nos responsabilizamos pela violência que ele sofrera, “nós furtamos o olhar”. Lispector arremata: “um evita o olhar do outro para não correremos o risco de entendermos” (LISPECTOR, 1992, p. 185). Esse mesmo mineirinho amava, tinha

---

cultura ocidental, o animal como tal, por meio de um grande compêndio científico-literário, de maneira minuciosa, taxonômica e com imaginação criadora, inaugurando uma tradição enciclopédica que foi seguida por Plínio, o Velho (23-79 d. C.), com “História Natural”, Santo Isidoro de Sevilha (560-636 d. C.), com “Etimologias” (MACIEL, 2007, p. 10-12).

<sup>98</sup> Para Derrida, indecíveis são unidades simulacro, ou antes, “falsas” propriedades verbais, nominais ou semânticas que não se permitem compreender em uma oposição filosófica binária, no entanto habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na, sem se constituir em um terceiro termo, sem nunca dar uma solução na forma da dialética especulativa (DERRIDA, 1971).

uma mulher; ele, um “amor pisado que se tornou um punhal”. Assim, a autora proclama a necessidade de reconhecermos o homem “antes de ele ser um doente do crime”, já que o “homem pode ser o pai de outro homem”. Como justificar esse crime, a violência extrema? A narradora depara-se com o choque diante do homem. Isso lhe impôs a necessidade de se sustentar por meio do artifício: fabricar a imagem de um deus à imagem daquilo que precisava para dormir tranquila, uma vez que ela pertence a essa humanidade. Todos procuram, de maneira furtiva, fingir que tudo está certo, que não há o que fazer, e tentarão ainda “não-entender”, porque entender é algo que desorganiza. A autora considera que “somos escuros, entretanto nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem” (LISPECTOR, 1992, p. 186-187).

Na citada última entrevista de Clarice Lispector, concedida ao jornalista Julio Lerner, ao se referir a seus trabalhos prediletos, aqueles com os quais ainda mantém um carinho especial, ela afirma sua preferência pelo conto “O ovo e a galinha” e pela crônica “Mineirinho”:

“O ovo e a galinha” [...] é um mistério para mim. Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, sobre um criminoso chamado Mineirinho que morreu com treze balas quando uma só bastava. [...] Que me deu uma revolta enorme [...] Eu me transformei no Mineirinho, massacrado pela polícia. Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava, o resto era vontade de matar. Era prepotência (LISPECTOR, 1977).

Mais que compaixão, a autora denuncia a violência por trás da violência, o esquecimento e a dissimulação que envolvem o animal homem. Derrida chama-nos a atenção para a compaixão, advertindo que não se pode mais “negar a negação”, dissimular a crueldade, em favor de uma organização em uma escala mundial do esquecimento, do desconhecimento ou encobrimento dessa violência: os genocídios de animais têm como consequência um grande número de espécies que desaparecem. No entanto, algumas poucas vozes surgem reclamando pelo direito dos animais. Lispector e Derrida, por meio da literatura e da filosofia, respectivamente, mas de forma inter-relacionada (já que em ambos se abalam as fronteiras entre o filosófico e o literário), cada um, ao seu modo, são duas grandes e raras vozes que precisam, nesse sentido, ser ouvidas.

### 2.3 A mulher e a barata: visão do/a(s) outro/a(s) de si mesmo(a)

Quando menino, eu temia que o espelho  
Me mostrasse outro rosto ou uma cega  
Máscara impessoal que ocultaria  
Algo na certa atroz (O espelho, Jorge Luis Borges).

Publicado em 1964, *A paixão segundo G.H.* é uma narrativa que parte de um enredo aparentemente simples, cujo fato banal desencadeia uma possibilidade de outros níveis de leitura, colocando-nos diante da complexidade própria da escrita lispectoriana. Em geral, o texto de Clarice Lispector rompe com a tradicional ilusão narrativa: o narrador ou a narradora detém a função de expor, para o leitor, como é o processo narrativo, a escrita, a procura do escrever, como nasce a personagem, a trajetória para descobrir o objeto do fazer literário, a experiência do sujeito escritor, do leitor e o trabalho com a linguagem, questões já discutidas anteriormente. A opção lispectoriana é pela “transparência da coisa em si”, uma vez que o livro é a “linguagem acontecendo”, o que permite ao leitor participar do processo criativo de uma maneira mais ativa: ele é leitor e é também co-criador, quando conclamado a receber o texto de um modo colaborativo, focando a atenção para o processo de composição, a estética e o conteúdo.

O leitor acompanha a travessia de G. H. que, ao se deparar com uma barata e degustá-la, embrenha-se por uma instigante desestabilização das certezas na relação entre identidade e alteridade. Essa experiência de desorganização a impele para uma necessidade de se re-organizar por meio do ato de narrar o que aconteceu, já que o tal ato não recupera o vivido, por isso ela afirma que exhibe suas visões, e “ver é uma tal desorganização” (LISPECTOR, 1998b, p. 13) que exige uma “a coragem infantil” de perder-se para descobrir, e não saber o que fazer do “achado”. É preciso, pois, perder a formação humana e a “terceira perna” protetora, aquela que chamamos de “verdade”, para dar forma ao material desintegrado, fragmentado que precede a narrativa: aquilo que não se sabe se foi vivido ou imaginado (LISPECTOR, 1998b, p. 14). G.H. acrescenta: “e que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma” (LISPECTOR, 1998b, p. 15).

O narrar parte da experiência da incompreensão, entretanto, G.H. reconhece que “toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão” (LISPECTOR,

1998b, p. 16). Para G.H., ela está diante da visão de uma descoberta porque não compreendeu o que viu. Entregar-se àquilo que não se entende assemelha-se ao ato de entrar no sono, que é sem forma, e essa liberdade de se entregar ao que não se entende é também pôr-se “à beira do nada” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). Narrar é entrar em uma linguagem sonâmbula, esforçar-se pela conquista da expressão e não da reprodução; esta experiência de reproduzir já fora testada pela personagem, que fazia esculturas<sup>99</sup>.

Antes de entrar no quarto da empregada, G.H. era aquilo que os outros sempre a haviam visto ser: “sou aquilo que de mim os outros vêem” (LISPECTOR, 1998b, p. 26). Ela se transformara na pessoa cujas iniciais estavam na valise de couro.

A desagregação da narrativa (concomitante à desagregação do ser) provoca um esvaziamento na/da forma tradicional de narrar; o que aparentemente se manifesta como a crise da linguagem é o constituinte mesmo desse tecido literário. A (des)organização por que passa G.H. também compõe o modo narrativo da personagem-autora, que tenta narrar na desorganização, traduzir o que aconteceu “em termos humanos”, mas cujo trabalho será sempre de invenção. O tom confessional da obra desloca o leitor para essa experiência de esforço para se chegar a uma escrita, cuja materialidade é o conteúdo primeiro, a palavra úmida, no seu núcleo vivente. O leitor também lida com a desorganização e submete-se a uma metamorfose, em que ele é um transcriador. Assim, o desconforto, o prazer, o horror perpassam a recepção do texto.

Roberto Corrêa dos Santos afirma que a narrativa de Clarice Lispector se opera na ruína, que o ato de contar sucumbe à força da linguagem “que vai se formando, nascendo à nossa vista” e que esse narrador ou essa narradora está sempre em indagação, totalmente entregue “ao perigo do não-saber”. Para o estudioso, Lispector desenvolve uma narrativa de avanços, recuos, paradas, retornos, na qual o narrador assume a posição de alguém que está elaborando o seu narrar, a fim de expor a sua preparação permanente para contar. A escrita de Clarice Lispector não cessa de expor “imensos borrões, círculos, acúmulos, cujos sentidos surgem na profusão dos conflitos do debater com a linguagem” (SANTOS, 1991, p. 58). A propósito desses círculos, é significativo observar que a última frase de um capítulo é retomada no capítulo seguinte, formando uma narrativa circular, “cobra que engole o próprio

---

<sup>99</sup> Na crônica intitulada “Não entender”, publicada em *A descoberta do mundo* (1999, p. 172), a escritora reconhece o “entender” como um campo limitado e o não-entender como “não ter fronteiras”; por isso, sente-se muito mais completa quando não entende, e afirma a sua inquietação de querer entender o que não entende.

rabo”, para lembrar a já mencionada expressão que aparece em *Um Sopro de Vida (pulsações)*. Esse desenho formal de um círculo avança para uma imagem de espiral. A narrativa toca nela mesma e avança numa profusão linguageira, na qual o leitor é convocado a participar. A narradora sempre expõe a sua preparação para narrar, uma espécie de aquecimento escritural, mas a preparação já seria a própria narração.

Esse texto problematiza igualmente outro tipo de narrativa possível, sem os adornos da tradição, ou seja, sem os tradicionais elementos narrativos tais como enredo, fatos, linearidade. Entenda-se a tradição como certo modo de narrar, caracterizado pela fixidez nos papéis do narrador e do leitor/expectador, uma vez que havia alguém que “contava” e outro que “ouvia/lia”. A narrativa deveria seguir uma estruturação de começo, meio e fim, certa organização e linearidade canônica, questão já discutida no capítulo anterior, quando refletimos sobre a narrativa, via Walter Benjamin. Em *Lispector*, ocorre o rompimento com essa rigidez, uma vez que se há outras vidas plausíveis, há, também, outros modos de narrar. Não é gratuito o recorrente pedido da narradora para segurar as mãos de um “tu”; este pode ser muito bem o leitor, o qual também se desdobra em personagem dessa narradora, que inventa “essa mão” para se agarrar. Mas também pode ser um outro qualquer, um interlocutor por assim dizer virtual.

Em vários momentos, a narradora nomeia a narrativa “relato” e joga com uma formatação que se aproxima do testemunho,<sup>100</sup> uma vez que tenta imprimir uma visibilidade à sua voz, mas também duvida da “verdade” dos fatos; trata-se de uma “verdade deslizante”, por isso é desconstruída. Dito de outro modo, Clarice Lispector “joga” com o gênero confissão, uma vez que as subjetividades que estão envolvidas nos acontecimentos deslizam entre a ideia de “verdade” e a invenção:

– Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? (LISPECTOR, 1998b, p. 97)

Apesar da afirmação da narradora de que seu dizer é um testemunho, há a desconstrução de discursos hegemônicos e a desautorização da “verdade”, da ideia

---

<sup>100</sup> A narradora também utiliza a nomenclatura testemunho: “Sei – por meu próprio e único testemunho – que no início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca idéia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a Constantinopla” (LISPECTOR, 1998a, p. 108).

hierarquizante de individualidade/coletividade, bem como da oposição entre humano e inumano e outras dicotomias do contexto ocidental. A compreensão e a verdade na escrita de Lispector aparecem como algo a que se pode escapar, deslizando no tempo e no espaço. A imagem mais apropriada para se pensar a compreensão ou a verdade seria algo espectral. Como comparece no trecho abaixo:

A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei. O homem do futuro nos entenderá como somos hoje? Ele distraidamente, com alguma ternura distraída, afagará nossa cabeça como nós fazemos com o cão que se aproxima de nós e nos olha de dentro de sua escuridão, com olhos mudos e aflitos. Ele, o homem do futuro, nos afagaria, remotamente nos compreendendo, como eu remotamente ia depois me entender, sob a memória da memória da memória já perdida de um tempo de dor [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 109-110).

O testemunho histórico geralmente tem pretensões de verdade, no entanto, sempre haverá algo de ficção no testemunho, embora nem todo testemunho se queira ficcional. A narrativa de G.H. desconstrói essas fronteiras entre ficção e verdade, ao nomear o texto como testemunho e já sinalizar, nele, o rompimento dessas fronteiras, sabiamente reconhecendo o espaço lacunar da memória, que se perde no tempo: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável” (LISPECTOR, 1998b,p.21

Importa evocar as reflexões de Jacques Derrida no ensaio “Demeure – fiction et témoignage”. Em linhas gerais, e partindo do texto de Maurice Blanchot, *L’instant de ma mort*, Derrida desenvolve uma indispensável desconstrução da noção de testemunho, ficção e autobiografia, na relação com a questão da “verdade”. Para Derrida, o testemunho é potencialmente falso porque não recupera o acontecimento em si mesmo, comportando sempre algo de ficcional; uma vez que deve se considerar que a testemunha é também personagem. Esse filósofo relaciona o testemunho/a narrativa ao segredo, pois não há garantias de que a testemunha esteja contando a verdade, apesar de reconhecer também que toda ficção sempre se reporte a certa “verdade”. A partir desse campo deslizante, Derrida relaciona o testemunho ao segredo (DERRIDA, 1996, p. 23). Segundo Evando Nascimento (2009) “a visão cartesiana sempre relacionou a ficção à poesia, fantasia, ilusão e história (com h minúsculo) e o testemunho estaria ligado à noção de verdade, História, fato, realidade.

Derrida desfaz esses polos tornando a ficção e o testemunho instâncias indecidíveis”<sup>101</sup>. Nas suas palavras:

Mas, se o testemunho na verdade tem sempre a pretensão de testemunhar acerca da verdade, pela verdade, ele não consiste essencialmente em difundir um conhecimento, em fazer saber, em informar, em dizer o verdadeiro. Como promessa de *fazer a verdade*, segundo a expressão de Agostinho, ali onde a testemunha deve ser a única, de forma insubstituível, ali onde ela é a única a poder morrer sua própria morte, o testemunho está sempre ligado ao menos à possibilidade da ficção, do perjúrio e da mentira (Tradução minha).<sup>102</sup>

A personagem G.H. se debate com a vida do “neutro vivo e inexplicável”, mas para isso deve perder a sua civilização e humanidade, pois é preciso se limpar da “intoxicação de sentimentos”. A (des)organização do quarto pode ser lida como uma metáfora da (des)organização do ser, de um sistema com suas “verdades” e da desagregação do próprio ato de narrar. E a procura por “algo”, por exemplo, o próprio investimento na linguagem, é um exercício em que o autor, a personagem-narradora e o leitor lidam com a experiência de organizar e desorganizar.

É depois da partida da empregada que G.H. resolve fazer faxina no quarto de serviços. Esperando encontrar a desordem, tão comum a um quarto que sempre servira para depósito de “trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulhos e barbantes inúteis” (LISPECTOR, 1998b, p. 34), acaba por se deparar com um quarto inteiramente limpo, em ordem, despojado de sua função habitual de depósito, na sua atmosfera de “branca luz”, “calma e vazia”. A empregada, com certa ousadia, promovera a ordenação, sem que a patroa soubesse.

Além de limpar o quarto, a outra, como já foi dito, deixara o esboço de um desenho feito a carvão, retratando um homem, uma mulher e um cão, nus; curiosamente eram figuras que olhavam para frente e não percebiam quem estava ao lado, como se nenhuma

---

<sup>101</sup> Aula ministrada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 11/03/2009.

<sup>102</sup> “Mais si le témoignage prétend toujours témoigner en vérité de la vérité, pour la vérité, il ne consiste pas, pour l’essentiel, à faire part d’une connaissance, à faire savoir, à informer, à dire le vrai. Comme promesse de *faire la vérité*, selon l’expression d’Augustin, là où le témoin doit être le seul, irremplaçablement, là où il est le seul à pouvoir mourir sa propre mort, le témoignage a toujours partie liée avec la possibilité au moins de la fiction, du perjure et du mensonge” (DERRIDA, 1996, p. 21-22) <sup>102</sup>.

figura tivesse ligação com as outras (LISPECTOR, 1989b, p. 39). Estaria ali uma crítica “muda” de Janair? A empregada foi um ser invisível para G.H., que manifesta a sua dificuldade em rememorar como era o rosto dessa mulher. Ao se deparar com essa constatação, ela se arrepia. Mediante essas visões, inicia-se uma (des)organização interior em G.H., e a reflexão sobre si e sobre o/a (s) outro/a (s) toma grande impulso. Mas a verdadeira visão é desencadeada a partir do encontro com um dos viventes mais arcaicos: “uma barata grossa”, esse vivente tão “obsoleto” e também “atual”, vivente da resistência, vivente pré-histórico. Embriagada pelo desejo ambíguo de matar e de não matar o inseto, G.H. cede ao “mal”, fechando a porta sobre o corpo da barata, que expele um líquido branco viscoso pelas costas. Podemos pensar na imagem de uma explosão do interior da barata, que fica presa, viva, olhando para G.H.:

Mas foi então que vi a cara da barata. [...] mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. [...] Era uma cara sem contorno. As antenas saíam uns bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. [...] olhei a boca: lá estava a boca real. [...] Ela era arruivada. E toda cheia de cílios [...] A barata não tem nariz. [...]: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva [...] (LISPECTOR, 1998a, p. 55-56).

Antes de se deparar com a barata, de olhá-la nos olhos, G.H. era “uma aspa à esquerda e à direita” dela mesma; era, pois, a citação de outrem. A personagem constata que “era a imagem do que [...] não era, e essa imagem do não-ser” a “cumulava toda”, e esse “ser negativamente” é um dos modos mais fortes de ser, pois, “não-ser” era a sua “maior aproximação da verdade [...] Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não” (LISPECTOR, 1998b, p. 31-32).

A barata viva permitia a G.H. descobrir a “identidade” de sua vida “mais profunda”, abrindo-lhe “passagens duras e estreitas” e permitindo-lhe ver o núcleo da vida; ela era, com seus milhares de cílios, pura sedução. Eis que G.H. prova do líquido da barata e se permite lançar para fora da dicotomia humano/inumano; ela se vê sendo vista e não será mais a mesma: descobre que, quando não se vê, é que de fato está vendo.

Esse experimento é assinalado pelo martírio, um sacrifício da racionalidade (que é a marca do “humano”) em favor de uma prática de algo na ordem do irracional: provar da barata. Instaura-se uma transgressão de modo a romper com tudo aquilo que é sistêmico,

racional e “humano”<sup>103</sup> em sentido tradicional. A presença de um inseto, ancestralmente indesejado pelas pessoas, não é gratuita: representa tudo que o “humano” não quer ver, nem tocar; todavia, a barata é também aquilo que resiste ao tempo, às catástrofes, e que se mantém, ainda que indesejado. E, conseqüentemente, por meio desse olhar, G.H. reconhece “o animal que logo é”. Esse ato pode ser lido também como um descortinar para o outro, para a alteridade.

Vale considerar, também, a inversão transgressiva que Lispector provoca ao destinar às baratas e não ao homem o lugar de princípio da existência. As baratas são viventes que estão para além das catástrofes, uma vez que já habitavam a terra antes mesmo dos primeiros dinossauros; “saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado [...] há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem” (LISPECTOR, 1998b, p. 48).

Tal descentramento também é operado por Charles Darwin, desde a publicação de *A origem das espécies*, conforme nos lembra Nascimento (2000), provocando “a ferida narcísica” por não se poder mais colocar o homem no topo do desenvolvimento dos seres vivos, nem como “a razão e a finalidade da vida no planeta”. O homem se constitui então como mais um bicho que compõe a natureza. Tal empreendimento darwinista rompe com a tradição teo-ontológica tanto da tradição filosófica quanto da cristã (NASCIMENTO, 2000, p. 108), que colocaram o homem no centro das espécies.

A narrativa em estudo sinaliza para o fato de que a experiência maior da personagem, e também do leitor, é a quebra das certezas, o rompimento com toda forma confortante de invólucro que encerra alguma tentativa de verdade estabilizante sobre o ser e o não-ser, o humano e o inumano. A esse propósito G.H. constata:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido (LISPECTOR, 1998a, p. 178).

---

<sup>103</sup> Note-se que a transgressão de G.H. inicia-se com o ato de jogar o cigarro aceso, janela abaixo, pelo seu apartamento, seguido do receio de que algum vizinho pudesse ter visto o seu gesto proibido. Receio que sinaliza para o “olhar do outro”, que classificará esse gesto como mal-educado (LISPECTOR, 1998b, p. 36).

A certeza estabilizante é uma forma de prisão, ou uma ilusão que organiza determinados sistemas; portanto, cair na desilusão torna-se um desafio inquietante que amedronta, pois, afinal, romper o invólucro significaria passar a não pertencer mais a nenhum sistema. Se, por um lado, a rotina é confortante, por outro, é também um aprisionamento, no seu caráter estabilizante. G.H. embrenha-se pelo trajeto da procura e da perdição, passando a atuar na liberdade da incessante procura, mesmo sem saber o que “fazer da aterradora liberdade”, que pode destruí-la (LISPECTOR, 1989a, p. 13). Por isso, a busca, a perdição, “o pensamento” inaugural seriam as vias de salvação, pelas quais G.H. deixaria “subir à tona um sentido”. Ela reconhece: “esse esforço para a busca de um sentido seria facilitado se [...] fingisse escrever para alguém” (LISPECTOR, 1989a, p. 15).

G.H. não deseja a visão infinita, mas a visão dos fragmentos; considera que “a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos”, e prefere “cortar a carne em pedaços distribuí-los pelos dias e pelas fomes” (LISPECTOR, 1989a, p. 14). Assim ela deixa transparecer para o leitor, e também para si mesma, a montagem, ou ainda uma desmontagem, daquilo que viveu ou imaginou, sem ter previamente uma visão de conjunto dos fatos e sensações. A montagem ou desmontagem desses quadros de cenas e sensações é o material destinado ao leitor, cabendo-lhe a função de co-criar pelo estabelecimento do liame entre as partes.

A personagem G.H. confessa que vivia bem, embora estivesse “sobre areias”, que vivia tecendo sua vida no ar tais quais as abelhas, até que não foi possível mais se sustentar no ar, “as vigas cederam”, perderam sua força de coesão e num átimo se viu além dos escombros dessa antiga solidez; “estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida” (LISPECTOR, 1989a, p. 69). Liberta de sua moralidade, G.H. pôde, finalmente, ver, e a partir desse momento tem uma grande e dolorosa descoberta: “o mundo não é humano”, “não somos humanos” (LISPECTOR, 1989a, p. 69). E o que é *ser humano*?

Note-se a reflexão derrideana sobre o fato de que é o homem que define o que é o próprio do homem. As ideias sobre o que é o homem ou o que é o humanismo estão assentadas tradicionalmente nas relações antropocêntricas e logocêntricas. Esse sistema de pensamento, alicerçado também na ideia de poder, tem reforçado a soberania dos homens sobre os bichos e dos homens sobre os homens pelas práticas de sujeição, dominação, domesticação, adestramento, violência, etc. Partindo dessa reflexão crítica, Derrida defende que todos os viventes participem de uma mesma comunidade moral (DERRIDA, 2002).

Em seu clássico estudo *Leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes assinala que o confronto entre a personagem (no caso, o homem) e o animal transforma a existência arrumada de G.H. e expõe os contrastes entre o humano e o não humano, o natural e o cultural. Para Nunes, projetam-se diante de G. H:

[...] os contrastes inconciliáveis da existência – amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso. Cada um desses pólos se confunde com o seu oposto, na visão abismal que reduz as diferenças e tende a suprimi-las. Alegria e dor se interpenetram; presente e futuro tornam-se momentos indivisíveis da existência em ato, idêntica, abolindo a separação e a divisão (NUNES, 1995, p. 59).

A trajetória reflexiva e experiencial de G.H. desfaz esses polos, de modo a sinalizar que o viver é algo que sempre está em curso. Os contrastes são componentes que coexistem, nessa personagem, não como oposição excludente, mas como uma possibilidade produtiva de problematizar o ser e o não-ser, o humano e o não-humano. A pergunta que pulsa no decorrer da narrativa se orienta para o questionamento da existência ou não de fronteiras entre vivo e não vivo, humano e não-humano.

Em seu texto “Xeque mate: o rei, o cavalo e a barata em *a Paixão segundo G.H.*”, Berta Waldman destacará que o título *A Paixão segundo G.H.* seria uma remissão explícita à “Paixão de Jesus Cristo” segundo João, ou segundo Mateus, e a todas as narrativas da Paixão presentes no Novo Testamento. De fato, na obra lispectoreana, a paixão (no sentido de martírio) é vivida e relatada por G.H., iniciando-se a partir do momento em que a personagem se vê sendo vista pela barata:

[...] é a partir da barata que G.H. se desnuda daquilo que ela é para estabelecer com o inseto um laço de união. Para confirmar esse nexos, ela ingere a massa branca do inseto esmagado, numa espécie de ritual de comunhão sagrada, em que o horror e a atração se equivalem (WALDMAN, 2003, p. 49).

Na obra em análise, o martírio está no sacrifício da racionalidade (que é a marca do humano) para se praticar algo na ordem do irracional: provar a barata. Se no cristianismo a comunhão é com a hóstia, o corpo de Cristo, que no ritual relembra uma cena primeira – a morte e o sacrifício de Jesus Cristo –, G.H. provoca a transgressão, une-se ao corpo de uma barata. Se a hóstia propicia o encontro com o divino, no ritual católico-cristão, a barata propiciará a ruptura com tudo o que é sistêmico ou considerado humano, para se compor de

modo não opositivo com o outro. Desse modo, a comunhão com a barata se configura como uma outra via de possibilidade de se aproximar ao divino, pela matéria vivente, pela entrega à experiência de animalização. G.H. vive a paixão do humano pela comunhão com o bicho. Curiosamente, a palavra paixão está também relacionada ao “sentimento, gosto ou amor intensos a ponto de ofuscar a razão”, ou ainda, segundo a visão filosófica kantiana, apontada no *Dicionário Houaiss* (2009), “a paixão é uma inclinação emocional violenta capaz de dominar completamente a conduta humana e afastá-la da desejável capacidade de autonomia e escolha racional”. A narradora afasta da racionalidade, do logos, uma força opressiva, responsável pelas dores humanas, para entregar-se a liberdade de experimentar um processo de animalização, chegando, desse modo, mais próximo ao intuitivo do mundo vivo.

#### **2.4 Travessia da literatura e do pensamento: algumas considerações**

A realização “antropofágica”<sup>104</sup> de G.H. é uma força passional de agir e padecer: ela come e é comida pela vida. Sob a ordem do aparentemente estável, a personagem narradora se depara com uma vida latente desconhecida por ela mesma, que lhe é revelada aos poucos. O encontro com a barata a (des)organiza também. A barata é a mediadora do encontro do animal G.H. com aquela G.H. que foi humanizada para caber em um sistema. Entender passa a ser entrar para o “inferno”, considerando que a personagem narradora é deslocada de uma acomodação para uma desacomodação: “Então – então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno” (LISPECTOR, 1998b, p. 119).

Para romper com “um modo sadio de caber em um sistema”, é preciso se deparar antes com a incompreensão; chegar a alguma compreensão para retornar a uma grande incompreensão novamente. Em *A Paixão segundo G.H.*, e também em outras obras da autora, a incompreensão funciona como um propulsor da produção do pensamento, e este, por sua vez, é algo sempre em curso, jamais encerrado apenas em conceitos. A defesa do “não-saber”

---

<sup>104</sup> Utilizaremos a palavra antropofagia, entre aspas, por se tratar, aqui, de uma metáfora para falar do ato de um ser vivo comer o outro, como o processo (amoroso) da própria vida. A palavra “canibalismo” também poderia ser utilizada no mesmo sentido metafórico e entre aspas.

não pode ser entendido como ausência, falta do que é o privilégio da inteligência; por isso a autora manifesta a recorrente constatação de que não sabe nada, escreve para saber, um saber que em alguma instância possa ser também narrativo. Assim G.H. defende que é preciso perder a “terceira perna protetora”, essa que chamamos de “uma verdade”.

Ao adentrar o interior do interior da casa, o subterrâneo, o excluído da ordem sistêmica, representado pelo quarto da empregada, e, por extensão, ao provar o interior da barata (aquilo que repugna, provocando uma náusea ancestral), G.H. perde a sua terceira perna. Desfaz-se a ideia polarizante de ordem e desordem, ser e não-ser, humano e não-humano, individualidade e coletividade, eu e outro, identidade e alteridade.<sup>105</sup>

O sistema é a lei e a ordem, transgredidos por G.H., mas ela reconhece que não se poderia mais amarrar nessas leis “e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva” (LISPECTOR, 1998b, p. 15). G.H. toma consciência, também, do efeito segregador do sistema que opera uma distância entre as pessoas e as coisas, entre o sujeito e a coisa.

O efeito segregador é elucidado pelo olhar, pela visão; sentido, aliás, despertado em todos os componentes dessa instância enunciativa (narrador, personagens, leitor), que tangencia a questão da visibilidade e da invisibilidade. Olhar o quarto vazio, a barata, sentir a ausência de Janair, permitiu a G.H. ver o quarto, a barata, Janair e a si própria. E ela viu o quanto não vira antes. Inevitavelmente o leitor olha o texto, olha o quarto vazio, olha a barata, olha G.H., desmontando suas “vestes de múmia”, embate-se com a nudez da linguagem lispectoreana, e sai também para uma experiência de visão e nudez. Ressalte-se que a barata também olha; no caso do olhar trocado entre a barata e G.H., temos um deslocamento e uma intertroca<sup>106</sup> entre sujeito e coisa,<sup>107</sup> tão bem observado por Benedito Nunes:

A diferença entre sujeito e objeto reaparece interiormente como desdobramento do Eu num Ele, que exerce a ação de existir. Nem G.H. nem

---

<sup>105</sup> Ressalte-se a crônica “A experiência maior”, na qual Lispector enfatiza que sua experiência maior seria “ser o âmagos dos outros: e ser o âmagos dos outros era eu” (LISPECTOR, 1999, p. 385). A experiência maior seria desfazer a polaridade eu/outro.

<sup>106</sup> Termo que também aparece em *A Hora da estrela*: “vejo a Nordestina se olhando no espelho [...] Tanto nós nos intertrocamos” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

<sup>107</sup> A propósito dessas intertrocas entre sujeito e objeto, observem-se os seguintes trechos: a) “De vez em quando, por leve átimo, a barata mexia as antenas. Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros. E eu não queria, ah, como eu queria!” (LISPECTOR, 1998b, p. 91); b) “O mudo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (LISPECTOR, 1998b, p. 65).

a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. O Eu não se relaciona com um Tu, mas com um Ele que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente, a sua existência e a existência do Outro que ele já é em si mesmo. Daí o regime reflexivo forçado que a narradora empresta aos verbos ser e existir e a dupla reflexividade do verbo olhar (NUNES, 1995 p. 73-74).

Ao entrar nesse mundo primário, G.H. constata que há várias maneiras de ver: “um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também” (LISPECTOR, 1998a, p. 76). E a barata vê G.H. não com os olhos, mas com o corpo. Ao desmontá-la, através do olhar, a narradora aponta os detalhes, por meio de uma descrição que chega a ser erotizada quando da referência aos cílios, antenas, bocas, olhos e as camadas que escondem outras camadas de cascas que lembram uma cebola. Se a barata é revelada ao leitor pelos olhos e pela percepção de G.H., a narradora passará muito mais fortemente por um desnudamento, ao “se ver” sendo vista pela barata.

A grande descoberta da narradora é a de que o nosso inumano, a parte “coisa da gente” é o que de melhor possuímos; a coisa seria a matéria de Deus, por isso era forte demais e ela a reivindicava. Então G.H. cede à reivindicação e volta a um tempo primeiro, à porção “coisa”, essa matéria primária da vida, que o humano cobre, negligenciando o fato de que tudo o que é vivo é feito do *mesmo*. Ser feito do mesmo coloca a todos, independente de suas singularidades, em um mesmo plano. Esse tudo que é vivo está em conformidade com o que Derrida nomeia “vivos”. Mediante essa percepção de G.H. (que é também uma percepção de Clarice Lispector) evidencia-se uma conclamação ao reconhecimento do “animal que logo somos” e também o que não somos.

A “desumanização” é dolorosa, por isso G.H. tenta pedir socorro, um ato último de agarrar-se a sua civilidade antiga. E com fascínio e horror, ela vê “suas pobres roupas de múmia caírem no chão”. Essa nudez é o trânsito de metamorfose para o caminho de volta: “de crisálida transforma-se em larva úmida” (LISPECTOR, 1998b, p. 75). Ela entra “no tecido misterioso do plasma”, reconhecendo que sair do “humano” é entrar na neutralidade viva; e retomar a neutralidade viva é romper com os vícios e a moral artificiosos; criados pelos homens. G.H. propõe o inexpressivo, o material das coisas, aquilo que seria para além do bem e do mal, ou para além da humanização, uma vez que:

[...] a humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe

uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita ( LISPECTOR, 1992, p. 157-158).

Em nome de uma falsa humanização e do discurso de civilidade, praticaram-se muitas atrocidades, que vão contra a vida, contra o material “neutro da vida”, seja ele qual for. A tradição sustenta discursos que precisam ser revistos; por exemplo, o discurso que coloca em oposição humano e inumano, para justificar a opressão exercida pelos homens sobre os demais vivos. A personagem G.H. estará agora habilitada a desmontar esses discursos estabilizados, como o faz com o discurso bíblico/religioso, por exemplo, portador de uma lista de animais imundos e proibidos, segundo advertência da personagem-narradora. Ela questiona: “por que então esses animais foram criados? E por que o imundo era proibido?” G.H. rompe a interdição e prova do material imundo, aquele material que o humano decidiu que era sórdido. Eis a grande descoberta: tocar o imundo é sabê-lo, é ir à raiz do que é primário, conhecer a vida sem adornos, sem enfeites, comer o fruto do bem e do mal, conhecê-lo. Mas acaba concluindo que “quem comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo”<sup>108</sup> (LISPECTOR, 1992, p. 72). A descoberta e o conhecimento, de certa forma, são vias para a expulsão do paraíso, isto é, do conforto da sistematização humana.

É preciso destacar o fato de G.H. ter se dado conta de que nunca percebera Janair, que esta lhe era “invisível”, questão também sinalizada pela organização do apartamento: “o quarto de Janair era totalmente diferente do restante da casa”, o oposto da “suave beleza” do restante do apartamento, “o quarto era o retrato de um estômago vazio” (LISPECTOR, 1998b, p. 42). A leitura de *A paixão segundo G.H.* permite também pensar a paixão como “ânimo favorável a algo”, favorável à “solidariedade entre os vivos” (DERRIDA, 2004), enfim a paixão favorável a todo e qualquer vivo. Uma paixão que proporcione ao vivo olhar o núcleo da vida e sentir-se componente da matéria viva, ser um vivo cuja autopercepção não se deva dar com a negação ou denegação do outro, da alteridade, do diferente, mas como afirmação das singularidades de modo ético e amoroso.

Lispector lembra-nos, por meio de vários textos, a possibilidade de resposta do animal. Derrida também provoca o leitor com a seguinte pergunta: o animal nos olha? O que é

---

<sup>108</sup> Nota-se a desconstrução do discurso bíblico do livro Levítico, que traça critérios para distinguir os animais puros dos impuros (imundos), aqueles que não poderiam ser comidos, oferecidos em rituais de consagração dos sacerdotes.

o animal que nos olha? O animal é o outro que nos faz conhecer? Ou ainda: o animal poderia responder? E se o animal respondesse? Se ele falasse?<sup>109</sup> Tanto Derrida quanto Clarice Lispector defendem que é preciso romper com esse limite abissal entre homem e animal. Ao refletirem sobre o “bicho”, também põem em questão as relações entre os próprios homens, propondo que as diferenças sejam pensadas de maneira plural, sem oposições que tendem a exclusões e hierarquizações; isso implica respeitar as singularidades viventes.

Não muito raro Lispector cria personagens que passam por algum processo de exclusão, como, por exemplo, a problematização da velhice, pela restauração da sexualidade feminina da idosa; o confronto entre os seres e as coisas e/ou experiências que possibilitam as mudanças de percepções e visões, de modo a conclamar poeticamente a respeito das singularidades viventes. Assunto para a seção seguinte.

---

<sup>109</sup> A esse propósito, Maria Esther Maciel defende que os animais não estão impedidos de pensar, ainda que seja de uma forma muito diferente da nossa, e ainda, que eles têm “uma voz que se inscreve na linguagem” (MACIEL, 2007, p. 71-72).

## 2.5 *Onde estivestes de noite*:<sup>110</sup> breves ensaios sobre o viver

- Onde estivestes de noite  
Que de manhã regressais  
Com o ultra-mundo nas veias  
entre flores abissais?  
- Estivemos no mais longe  
que a letra pode alcançar:  
lendo o livro de Clarice,  
mistério e chave no ar

(Carlos Drummond de Andrade, 1974)

Quando da publicação do livro *Onde estivestes de noite*,<sup>111</sup> coletânea composta por 17 contos, houve certo estranhamento por parte da crítica. Esdras do Nascimento (1974), por exemplo, embora tenha ressaltado o talento da escritora no conto “A partida de trem”, destacou que o livro não enriqueceria a literatura de Clarice Lispector, apenas a aumentaria. Já Hélio Pólvora, no mesmo ano, publica, no *Jornal do Brasil*, uma crítica na qual tenta amenizar a crítica severa de Esdras do Nascimento, destacando a mestria da escritora, no tratamento dos temas da “morte” e da “velhice”. Entretanto, considera que são textos “menos satisfatórios”, questiona a qualidade estética dos textos curtos e demonstra insatisfação com o fato de a autora ter compilado alguns que já tinham sido publicados no *Jornal do Brasil*.

A migração de textos do jornal para o livro, e também o movimento contrário, compõe o modo de fazer literatura de Lispector, fato assumido por ela. No caso de *Onde estivestes de noite*, os textos foram retrabalhados: a errância ocorre não só no nível textual, mas o livro, de modo geral, realiza-se como uma grande alegoria da desorientação: (des)orientação das personagens e do próprio modo narrativo, nesse sentido complementar de orientação e desorientação ao mesmo tempo. Trata-se, então, de personagens possuidores de alguma experiência que lhes permite repensar ou desconfiar dos seus “sistemas” de vida. Renato Cordeiro Gomes (1997), em apresentação do livro, classifica-o como um texto heterogêneo, “aparentemente feito de destroços de livros”, cujos contos, na sua aparente desorientação, e supostos mistérios, evidencia, também, as chaves de leituras e liames entre

---

<sup>110</sup> Segundo Joel Rosa de Almeida, para o desgosto de Clarice Lispector, a primeira edição deste livro, publicado pela Editora Artenova, em 1974, saiu com uma incorreção ortográfica, com o acréscimo de uma interrogação ao título; questão que foi resolvida nas reedições posteriores. Ainda segundo esse estudioso, o livro em questão foi publicado na França, Estados Unidos, Itália e Espanha. (ALMEIDA, 2004, p. 44). Cf. a reprodução fotográfica das capas no anexo de número 7.

<sup>111</sup> Em entrevista, Clarice Lispector afirma que este livro “não é grande coisa” (LISPECTOR, 2005, p. 150).

um conto e outro. E, evocando a própria Lispector, afirma que os sentidos são resolvidos pelos resíduos finais de todas as coisas; nesses estaria a verdade.

Joel Rosa de Almeida lembra-nos bem que *Onde estivestes de noite* foi recebido pela crítica como um livro que guarda afinidades com o surrealismo, como exemplo Sérgio Claudio de Fransceschi Lima, que afirma essa filiação desde o conto “Triunfo”, texto inaugural da autora, publicado em 1940. Afonso Romano de Sant’anna (1991), por sua vez, considera não haver, na maneira estrutural, nenhuma ligação intencional com o surrealismo, que este movimento compareceria de maneira tangencial (SANT’ANNA *apud* ALMEIDA, 2004, p. 23). O estudo de Almeida destaca a presença do grotesco, elemento até então apontado somente por Rolmes Barbosa, em 1974, no texto “Mapas e caminhos sem saída”, publicado no Suplemento literário número 883 do jornal *O Estado de São Paulo*. Almeida parte da crítica de Barbosa para aprofundar a questão do grotesco nesse livro, destacando que esse elemento comparece tanto na perspectiva cômica quanto na presença do estranho, do fantasmagórico, do animalesco e da carnavalização. Esse estudioso demonstra que o carnavalesco está presente nos diversos matizes simbólicos e sensoriais que encorpam a linguagem literária do conto “Onde estivestes de noite” e no fato de Lispector (com a construção paródica, “através das vozes narrativas múltiplas, plenas e imiscíveis) subverter os textos com os quais dialoga intertextualmente” (ALMEIDA, 2004, p. 70). Para esse autor, os elementos surreais estariam imbricados aos elementos grotescos e sublimes.

Os temas constantes no livro – a velhice, a perturbadora sexualidade, o desejo, o vazio interior, a solidão, a falta de sentido, os confrontos entre os seres e as coisas, a própria linguagem, o grotesco, a androginia, enfim, as diferentes percepções e interações das personagens – orientam-nos para pensar as coisas e os viventes em Clarice Lispector. Reconhecendo a pertinência da leitura de Almeida (2004), não é nosso objetivo discutir o elemento do grotesco e a localização dos dialogismos presentes nesses contos; interessa-nos a rede discursiva dos desdobramentos de leituras sobre a questão dos viventes, na relação com seus pares, coisas, animais, que geram travessias de estranhamentos e/ou descobertas. Passaremos, então, a tecer nossas considerações sobre alguns contos, nessa perspectiva de leitura.

No conto “A procura de uma dignidade”,<sup>112</sup> que abre o livro, a Sra. Jorge B. Xavier é uma velha solitária que tenta driblar a velhice com atividades intelectuais e/ou culturais. Tentando chegar a uma aula inaugural, que pensara ser no Maracanã, ela se perdeu e embrenhou-se por uma estreita abertura em meio aos escombros de uma obra, chegando até os subterrâneos sombrios do estádio. Quanto mais tentava chegar à suposta aula inaugural, mais se desgarrava do seu intento: “ela que se forçava a não perder nada de cultural” (LISPECTOR, 1997, p. 15), pois era isso que a mantinha jovem. Portadora de uma característica peculiar – era desatenta e ouvia as coisas pela metade –, a Sra. Xavier acaba por se lembrar de que, na verdade, o encontro seria próximo ao Maracanã. Ao desfazer o equívoco, ela tenta sair do labirinto, mas se depara com a nudez desértica do estádio “sem bola nem futebol”. A perda da memória é outra forma de labirinto: a Sra. Xavier tem dificuldade de lembrar onde morava e, em determinado momento, “perde de vista” o motivo pelo qual “caminhava sem nunca mais parar” (LISPECTOR, 1997, p. 8). Ela prefere passar-se por maluca a dar explicações ao homem no Maracanã, quando indagada sobre por que estava ali, já que o evento não era no estádio: “mas não lhe respondeu, deixou-o pensar que era louca. Além do mais ela nunca se explicava. Sabia que o homem a julgava louca – e quem dissera que não?” (LISPECTOR, 1997, p. 10). A loucura constatada e a velhice, ao lado do cansaço, não lhe permitiam sair dos seus labirintos físicos e psíquicos; restando, então, lidar com tudo isso e viver a via crucis.

A aula inaugural deixa de ser o objetivo principal da Sra. Xavier, pois ela precisava sair do Maracanã. Com a ajuda de um homem, consegue chegar a dois grandes portões abertos, percebendo que era tão fácil, mas para ela isso tinha se tornado complexo. Entre espantada e habituada, conclui: “na certa cada um tinha o próprio caminho a percorrer interminavelmente, fazendo isto parte do destino, no qual ela não sabia se acreditava ou não” (LISPECTOR, 1997, p. 11).

Ao tomar o táxi não consegue indicar ao certo o endereço para onde ir, mas avista e reconhece vagamente as pessoas pelas quais procurava, aquelas que seriam as companhias para a aula inaugural. Não conseguiu ouvir a palestra, que se tornara um pesadelo, em virtude do cansaço que sentia. Pede a uma senhora importante e “vagamente conhecida” para ceder o seu motorista, para conduzi-la até a sua casa. Com a demora desse motorista, a Sra. Xavier

---

<sup>112</sup> Há uma versão datiloscrita do conto em questão no acervo da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

entra no táxi, fica dando voltas por não se lembrar do endereço de casa, mas, por fim, consegue chegar ao seu apartamento.

Tanto as perdas quanto o movimento da procura encaminham-na ao ato meditativo. Quando a personagem se ajoelha e coloca as mãos no chão para procurar uma letra de câmbio que havia sumido, a narradora indaga: “quem sabe a Sra. Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última” (LISPECTOR, 1997, p. 15).

Assumir a posição do outro e sair de certa “humanidade”, com as suas certezas (aquela definida pelos próprios homens), é um gesto necessário para que o indivíduo chegue a uma indagação íntima sobre o lugar em que se encontra; vale saber se é um lugar mais próximo ou mais distante da vida. Aproximar-se do diferente, colocar-se na posição do animal, aqui no gesto de ficar “de quatro”, pode ser lido como o esforço para encontrar outras “saídas”: o encontro com a potência esquecida, que estaria na “graça de existir” (LISPECTOR, 1998f, p. 136), experiência possível, quando se entra na “alma da vida animal” (para utilizar uma expressão de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*).

É preciso lembrar que completava trinta anos que a Sra. Xavier não chorava, nem cedia sem pudor à “fome dolorosa de suas estranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão” (LISPECTOR, 1997, p. 16). No espelho, a Sra. Xavier se examina e percebe que seu rosto há muito deixara de representar realmente o que sentia; ele era apenas uma máscara de mulher de 70 anos, levemente maquilada, parecendo um palhaço. Se por fora parecia um figo seco, por dentro parecia “gengiva úmida”. Em pensamento, deseja ficar esturricada por completo, mas a imagem de Roberto Carlos a envolvia como em trevas: “por que as outras velhas nunca lhe tinham avisado que até o fim isso podia acontecer? Nos homens velhos bem via olhares lúbricos. Mas nas velhas não. Fora estação. E ela viva como se ainda fosse alguém, ela que não era ninguém” (LISPECTOR, 1997, p. 18). A crítica se constitui pelo viés da ironia lispectoreana e se mostra evidente aqui quando a narradora assume uma voz que colocaria a Sra. Xavier e, por extensão, a pessoa idosa, em um lugar de nulidade. O que é ser alguém, o que é estar viva? O que é o vivente?

A velhice, o corpo com suas dores, o cansaço e o embate com a libido acordada são sensações metaforizadas pelos espaços labirínticos do Maracanã. O corpo é também um labirinto, porque no seu interior se emaranham instintos vivos, joviais, mesmo que por fora seja “um figo seco” (LISPECTOR, 1997, p. 17). Como era grosseira “nas coisas do amor”, a

personagem deseja comer a boca de Roberto Carlos, examina os seus próprios lábios para verificar se ainda eram beijáveis; entrega-se ao desejo dilacerante, em frente ao espelho. O corpo, apesar de ser marcado pela ação dos anos, mantinha aceso o desejo: a fome de ser possuída lhe surge como um corredor sem saída. É a revolução do corpo que a faz vivente. No entanto, não sendo possível saciar essa fome, a morte é “a porta de saída” na narrativa: “Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as vísceras e interrompeu sua vida com uma mudez estraçalhante[...]” (LISPECTOR, 1997, p. 20).

Rompem-se, desse modo, os limites culturais relativos à sexualidade feminina de uma mulher idosa; questão que também comparece em outro conto, “Ruído de passos”<sup>113</sup>, publicado em *A via crucis do corpo*. Sair do labirinto é, portanto, exercício habitual da vida; cada um deve achar o seu caminho, a sua porta de saída, e esta pode ser sinalizada, apontada pelo Outro, mas também pela percepção de que há sempre a comunhão com o alter de si mesmo, acordado, restabelecido após alguma travessia labiríntica. A leitura tanto de “Ruído de passos” quanto de “A procura de uma dignidade” não leva a concluir que a jovialidade seja o oposto da velhice, mas são sensações que coabitam.

No conto “A partida do trem”, duas mulheres – Dona Maria Rita (de 77 anos) e Ângela Pralini (de 37) –, cada uma na sua fuga pessoal, desenvolvem a consciência de si, a partir da outra. Juventude e velhice são aproximadas nas suas respectivas vulnerabilidades. A narradora destaca a riqueza de Dona Maria Rita: suas joias (mais especificamente, o camafeu de ouro puro e o anel de brilhantes e pérola), o fato de ser bem-vestida e a ostentação dos sobrenomes, que a ligavam a uma grande linhagem. A narradora não lhe poupa, entretanto, da descrição plástico-corporal, mostrando ao leitor um retrato grotesco: as rugas em meio a um nariz bem-feito “perdido na idade”, uma boca que antes tivera vivacidade, os lábios cobertos de talco, se partindo em sulcos secos. Por fim, a narradora insere-a numa espécie de “nova raça”: a raça das velhas, pois “uma velha não pode comunicar-se” (LISPECTOR, 1997, p. 21). Essa raça, na verdade é uma sub-raça, questão que deve ser lida, igualmente como uma ironia lispectoreana. O sorriso da velha agravava-lhe o rosto e a presença de uma verruga com pelo preto e espetado, no queixo, despertava a piedade de Ângela Pralini. A juventude estaria

---

<sup>113</sup> Esse conto foi adaptado em curta metragem. (Cf. GONÇALVES, Denise. (dir). *Ruído de passos*. 12 mim. 1994).

em Ângela, que tinha seios bonitos, “boca bonita arredondada, beijável” (LISPECTOR, 1997, p. 27).

Na partida do trem, ambas abandonam seus sistemas de vida e suas muletas sociais: Ângela abandona Ulisses, o cão e o seu homem, Eduardo, intelectual que dava palestras nas universidades, e cujo intelectualismo de gênio exigia muito dela, obrigando-a ao “saber”. Ao invés disso, ela prefere embrenhar-se pelas matas, pelo desconhecido, entrar em contato com a terra e com o céu, na fazenda dos tios que a tratavam como filha, e onde se ouviam latidos, uivos e gritos, de noite. A personagem já estava cansada de ser o que Eduardo achava que ela era e, embora sendo inteligente, queria sair dessa “letradice” e assumir o seu lado forte, o de “vaca”, “cavala livre”, “mulher de rua”, “vagabunda”, tomar banho de rio, misturar-se ao barro, reconhecendo também, junto com Fellini, que é na escuridão e na ignorância que se cria mais:

[...] eu sou física, eu sou física e tive que esconder de ti a glória de ser física. E você que é o próprio fulgor do raciocínio, embora não saiba, era alimentado por mim.[...] Quero fruir de tudo e depois morrer e eu que me dane! me dane! me dane! Edu, você sabe? Eu te abandono. Você, no fundo de seu intelectualismo, não vale a vida de um cão. [...]. E abandono o grupo falsamente intelectual que exigia de mim um vão e nervoso exercício contínuo de inteligência falsa e apressada (LISPECTOR, 1997, p. 33-34).

Já Dona Maria Rita, que deixava a casa da filha para ser recebida por outro filho, toma consciência de que não tinha nada para fazer no mundo, a não ser ir vivendo gratuitamente, como um gato ou um cachorro, não fazia nada além de “ser velha”, e isso a deprimia. Segundo a narradora, essa personagem não sabia a verdadeira intenção de sua vida, apenas esperava pelo futuro. Era tão antiga na casa da filha que ocupava o terreno do habitual, como se fosse um móvel velho, pois não era novidade para ninguém. No diálogo com Ângela, Dona Maria Rita se reconhece como um embrulho “que se entrega de mão e mão” (LISPECTOR, 1997, p. 24).

Há notadamente uma descrição que a coloca no rol dos bichos, coisas e objetos: “Dona Maria Rita pensava: depois de velha começara a desaparecer para os outros, só a viam de relance” (LISPECTOR, 1997, p. 28). Essa seria a estratégia do mundo, de as pessoas negarem o momento supremo da vida (a velhice), uma trajetória irremediável por que todos passarão? O presente de Ângela no trem, em contato com Dona Maria Rita, era o alcance desse futuro. Dona Maria Rita, no seu “tremor quebradiço de música de sanfona”, considerava

a morte como o extraordinário da vida, mas também não confiava na morte que não fosse a trágica, por desastre e/ou assassinato, porque tinha pouca experiência, conforme a narradora nos esclarece.

Podemos entender que não ter experiência com a morte é também, em certa medida, no caso de Dona Maria Rita, não ter experiências com a vida, como potencialidade para se instaurar mudanças. Assim sendo, a morte poder ser entendida, também, não como irrupção da vida, mas como a abertura para o novo, para o frescor de outra vida e para as novas percepções que façam todo e qualquer vivente, jovem ou idoso, tornar-se igualmente outro (a) (s), de modo a consumir a morte de paradigmas ultrapassados. Nesse conto a personagem Ângela é um bom exemplo de abertura para a potencialidade da vida, pois ela “estava recobrando no trem mesmo a sua saúde mental” (LISPECTOR, 1997, p. 36).

Ao olhar para Dona Maria Rita, Ângela, teve medo de morrer ou envelhecer, desse sentimento desencadeiam-se uma profusão de pensamentos e descobertas: “a coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem” (LISPECTOR, 1997, p. 37).

Nessa narrativa, há o deslizar de uma narrativa para outra;<sup>114</sup> por exemplo, quando Ângela refere-se ao fato de “uma tal Clarice falando de uma despudorada, apaixonada por Roberto Carlos” (LISPECTOR, 1997, p. 38). Trata-se claramente da Sra. Jorge B. Xavier, personagem do conto “A procura de uma dignidade”. Ao se afirmar que deveria haver uma porta de saída para ela, para Dona Rita, e com a referência à Sra. Xavier, promove-se o entrecruzamento dessas narrativas. Vale destacar que essas três personagens têm em comum a procura por “uma porta de saída”. É no conto “A partida de trem” que percebemos uma rasura na narrativa anterior, pela proposta de um final diferente, ou seja, a revelação de qual seria a porta de saída da Sra. Jorge B. Xavier: “a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero” (LISPECTOR, 1997, p. 39). Dessa forma, essa modificação restitui a vida à Sra. Xavier.

Já a porta de saída da Dona Maria Rita era a de ser mãe; Ângela reconhece nela a mãe que perdera aos nove anos de idade: não ter mãe seria a sua ferida aberta na vida. Ao se

---

<sup>114</sup> Além desse entrecruzamento de narrativas, o procedimento de inserção de outra narrativa, dentro da narrativa principal, também ocorre nesse conto, quando Ângela Pralini conta para si uma história “bem calmante” sobre um homem que gostava muito de jabuticabas. A narrativa toma uma atmosfera quase infantil com o uso da onomatopeia “cloc-cloc-cloc”, para se referir ao barulho das jabuticabas quando pisadas pelo homem (LISPECTOR, 1997, p. 36).

fazer referência a essa perda da mãe aos nove anos, que “mesmo doente servia. Mesmo parálitica” (LISPECTOR, 1997, p. 41), é inegável o reconhecimento da ficcionalização de um dado biográfico lispectoreano. Segundo Nádia Battella Gotlib, Marieta Lispector, mãe de Lispector, faleceu em 21 de setembro de 1930, no Hospital Oswaldo Cruz, em Recife, com 41 anos de idade, por agravamento de uma doença causada por degenerescência do sistema neurológico, que a obrigou a usar cadeiras de rodas por muito tempo (GOTLIB, 2009b, p. 78)

115

A fuga de Ângela é também repúdio àquilo em que Eduardo a transformara: “fizera-a ter olhos para dentro” (LISPECTOR, 1997, p. 28), mas ela passa a ver “para fora”: os seios da terra, passarinhos, “um mundo de cavalos e cavalas e vacas”. A vida com Eduardo tinha cheiro de farmácia nova, e ela preferia o cheiro vivo de estrume, “por mais nojento que fosse” (LISPECTOR, 1997, p. 36). Ângela quer a percepção do exterior, a materialidade das coisas, viventes e objetos, o mundo físico, sensível, suprassensível e não um movimento *per se*. Olhar o outro, perceber o para fora de si estaria na perspectiva mesma de esvaziamento do ser, questão que aparece como tema recorrente em Clarice Lispector, citemos como exemplo, dentre inúmeros, a personagem G.H.

Há o desenvolvimento de uma imagem/reflexão conclusiva a partir da personagem Ângela, nesse particular, quando esta recusa a pertença ao espaço dos letrados, em favor da fruição de tudo, da liberdade de assumir o lado físico, de animal que uiva, que é livre. Entretanto, não se trata da negação do conhecimento e do saber, mas da proposta de instauração de um outro saber, que envolveria o cognitivo e as sensações, o pensamento livre (nem sempre exprimível); questão que pode ser resumida na fala “estudarei filosofia perto do rio...” (LISPECTOR, 1997, p. 35). Tal reflexão é ampliada na constatação: “o homem está abandonado, perdeu o contato com a terra, com o céu. Ele não vive mais, ele existe” (LISPECTOR, 1997, p. 36). Ângela queria comer, comer muito porque reconhecia que era orgânica.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Cf. também GOTLIB, 2009a, p. 52-53. Na p. 56, Gotlib lembra um depoimento de Clarice Lispector em que ela afirma que se sentia responsabilizada pela doença da mãe, pois a doença ocorreu a partir de seu nascimento. E no depoimento ao MIS, Lispector afirma: “eu morri de sentimento de culpa quando eu pensava que eu tinha feito isso quando nasci, mas me disseram que eu já tinha nascido. Não: que ela já [...] era parálitica”. Além da doença da mãe, a pobreza da família eram as dores que Lispector escondia.

<sup>116</sup> Há que se destacar que a escolha da expressão orgânica não é gratuita, uma vez que é mais abrangente porque envolve tanto o reino animal quanto o vegetal.

A fuga também é uma recusa a viver “normalmente”, para quem já tivera a experiência de viver a plenitude. Entretanto, esse rompimento para Ângela é uma “ablação”, como se tivesse retirado o útero e os ovários das mulheres, tornando-as vazias por dentro. O vazio seria uma etapa essencial na travessia para um outro modo de vida.

O terceiro conto, “Seco estudos de cavalos”, é o desdobramento dessa percepção, permitindo-nos pensar que a porta de saída deveria ser o ato de encontrar a própria natureza íntima, como os cavalos, que são nus. A nudez é o despojamento. O cavalo é dotado de “falsa domesticação”, uma vez que possui uma liberdade indomável, sendo inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem, pois “deixa se domesticar, mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que a íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (LISPECTOR, 1997, p. 44). É também dotado de altivez e da sensibilidade, tornando-se arisco quando tocado por mãos inseguras. O cavalo e o homem se aproximam na forma: “a forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano” (LISPECTOR, 1997, p. 44), e essa forma “fala”, expressa-se quando diante de um outro. É preciso, pois, permitir essa natureza íntima da vida primeira se expressar também no homem. Além disso, ler esse conto permite-nos constatar, pela literatura lispectoreana, que os animais fruem do seu viver gratuito; já os homens, estes precisam reencontrar sua natureza íntima, sair de suas prisões habituais. Espelhando a voz de Clarice, a narradora afirma que “se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. [...] O cavalo me indica o que sou” (LISPECTOR, 1997, p. 45-46). E é no contato com o outro que essa natureza íntima, o nosso “relincho de esplendor”, a “animalidade bela e solta do ser humano” pode emergir.

O homem sente a natureza livre no cavalo, sendo possível adivinhar-lhe “os elásticos músculos ágeis e controlados” (LISPECTOR, 1997, p. 45). Os olhos do cavalo permitem-lhe ver o seu semelhante, e ao ver o fora de si também vê a si próprio. Estaria nessa constatação lispectoreana uma das chaves que abririam “a porta de saída” dos indivíduos em errância, nos seus labirintos. O seco estudo de cavalos é composto de várias micro-narrativas que assumem desde características descritivas, reflexivas, passando pelo relato de memória e fabulações com o elemento sobrenatural, mais presente no “Estudo do cavalo demoníaco”, último micro-conto, que serve de transição para o conto “Onde estivestes de noite”: “Rouba-me antes que a noite venha e me chame” (LISPECTOR, 1997, p. 53).

O conto homônimo do livro é antecipado, de certa forma, em “Seco estudo de cavalos”, quando, de seu quarto em trevas, a narradora observa o mistério da noite e adivinha

a presença dos cavalos, com o rumor dos cascos secos. Atravessando o mistério da noite, dotados de invisibilidade, podem ser ouvidos, percebidos; poder-se-ia adivinhar-lhes os movimentos, até que a luminosidade da madrugada revelasse esses cavalos rompendo “o mistério da natureza dos entes” (LISPECTOR, 1997, p. 50). A noite é convidativa, é “o chamado”, anunciado por tambores. O cavalo chama-a para a noite, no seu sobrenatural lado demoníaco e de horror, mas nela se é pecadoramente feliz. Em “Onde estivestes de noite”, percebemos que a ideia de perdição, que a princípio a noite pode sugerir, ganha força de procura. Despídos da luz e revestidos da escuridão, aqueles que sobem à montanha assumem as máscaras da natureza, despem-se das máscaras sociais. Com esse movimento, o “um” poderá vir a ser outro/a(s), pela síntese do Ele-Ela e pela integração com a complementaridade masculino-feminino. Dão-se então os afetos dos corpos pela manifestação da unidade, através do ser andrógino.

O grotesco,<sup>117</sup> a androginia e o monstruoso estarão presentes, segundo Almeida, como uma categoria estético-literária (ALMEIDA, 2004, p. 18), leitura com a qual concordamos. Para fundamentar seu trabalho, Almeida recorre a Wolfgang Kaiser (no desenvolvimento da noção de grotesco) e a Bakhtin (nos seus estudos sobre realismo grotesco na obra de Rabelais), promovendo, na nossa avaliação, um dos mais relevantes estudos sobre *Onde estivestes de noite*. Nessa análise, o estudioso destaca o estranho, a desordem, o desproporcional, o monstruoso e o demoníaco no conto homônimo do livro; enfatizando que a noite é a “apropriada ambientação grotesca”, porque é o espaço para a caminhada e o ritual dos malditos: a subida dos malditos ao cume da montanha é um ritual carnavalesco de projeção de vozes e carnavalização dos corpos. Almeida considera que a noite em Clarice Lispector estimula o sombrio e o sensual, o desejo, a voracidade e a coragem, “mas também pode violentar os seres, que gritam seus sentimentos mais intensos: amor e ódio, humildade e cobiça estão à flor da pele, em adorações e violações através dos rituais sagrados e profanos” (ALMEIDA, 2004, p. 54-55). O elemento grotesco estaria na mistura ou fusão de caracteres humanos e animais; tomemos como exemplo o conto com a presença da imagem de um cão, personificado, dando gargalhadas:

---

<sup>117</sup> Benedito Nunes (1995), ao abordar a forma do conto também defende que há uma poética do grotesco em Lispector. Para Nunes, a tensão conflituosa da narrativa dos contos tem como núcleos temáticos o transe nauseante, o acesso de cólera, o ódio, o medo, a angústia, a culpa, os confrontos (mediados pela potência do olhar) e outros sentimentos fortes.

Um cão dava gargalhadas no escuro. “Tenho medo” disse a criança. “Medo de quê?”, perguntava a mãe. “De meu cão”. “Mas você não tem cão. Tenho sim”. Mas depois a criancinha também gargalhou chorando, misturando lágrimas de riso e de espanto (LISPECTOR, 1997, p. 56).

A fusão de caracteres humanos e de bichos, para além de um efeito estético, seria mais um exemplo de proposta de rompimento com as fronteiras entre masculino e feminino, homem e bicho, em favor dos viventes. Os homens são, por exemplo, comparados a “grossos e moles vermes” (LISPECTOR, 1997, p. 55) coleantes que subiam e arriscavam tudo para chegarem ao Ele-ela. Esse ser andrógino, por sua vez, dotado de estranha e perigosa beleza, brilhava como uma águia gigantesca. Além disso, era capaz de metamorfosear em noites de lua cheia, virando coruja. A fusão com o estranho e diferente e a mistura dos seres (gnomos, duendes, anões, mulheres, homens), que juntos subiam a montanha, são outros bons exemplos de imagens um tanto inusitadas e grotescas, mas que colocam esses viventes em alguma espécie de comunhão: o ato subir à montanha.

Para atravessar a moral imposta pela luz do dia, em delírio coletivo proporcionado pela noite, os malditos passam por um ritual: “quando começou a raiar o dia todos estavam na cama sem parar de bocejar [...] um era sapateiro, um estava preso por estupro, uma era dona-de-casa [...], outro era banqueiro, outro secretário” (LISPECTOR, 1997, p. 68). Observemos que, ao dormirem durante o dia e acordarem para a noite, os entes abandonaram suas máscaras sociais, experimentando viver fora da superficialidade da luz do dia. Quando amanhece, embora todos retomem suas máscaras sociais,<sup>118</sup> algo rompe com a normalidade; alguma revolução se institui, a se considerar as notas e/ou observações que cada pessoa emite, ocasionando de alguma forma a manifestação de resquícios, percepções obtidas a partir da entrega ao chamado da noite. Citemos como exemplo, a escritora falida que acorda com uma inspiração nova, desejando escrever sobre “Magia Negra”.

O elemento escatológico é também explorado nesse conto: há uma evidente remissão ao material bruto dos viventes; por exemplo, a saliva grossa “amarga e untuosa”, o leite grosso e preto que esguichava dos seios das mães “que haviam parido recentemente” e a cusparada de uma mulher na face de um homem. Imagens que reforçam o elemento grotesco

---

<sup>118</sup> A transição da noite para o dia traz à cena a delimitação desses malditos, suicidas, seres fantasmagóricos: “judeu pobre”, “milionário poderoso”, “jornalista sensacionalista”, “escritora falida”, “masturbador solitário”, “padre Joaquim Jesus Jacinto”, “a moça ruiva”, “o estudante perfeito” e “o açougueiro” que se extasiava com as carnes cruas; sendo o único que trouxe a noite para o dia; em suma eram existências comuns.

no conto em questão, expondo o excremento, aquilo que é descartado, encarado com nojo, asco e que, no entanto, é material componente e/ou colaborador da vida, tal qual a massa grossa da barata, em *A paixão segundo G.H.*

“Onde estivestes de noite” promove uma inversão cultural ao re-significar a noite, que normalmente é metáfora da escuridão e da incompreensão, mas que, em alguns momentos nesse conto, passa a ser concebida como o espaço-tempo da revelação, do ato criativo, do sentido, da percepção. Desse modo, dia e noite não são polos, são campos deslizantes que se suplementam. Não há resposta para a pergunta embutida em “onde estivestes de noite”, pois cada um obtém a sua revelação e ocupa-se das suas perguntas particulares, mediadas pela interação com o outro, ou com uma coletividade, com o diferente ou com aquilo que é estranho. Cada um deve ter a sua escolha pela noite escura ou “viver a superficial luz do dia” (LISPECTOR, 1997, p. 70).

Importa destacar que, neste conto, a presença de Ele-Ela – ser andrógino, “terrivelmente belo”, que deveria ser visto aos poucos, tal qual a experiência de se ir habituando ao escuro e passar a enxergar progressivamente – retoma a temática lispectoreana da indeterminação de gênero biológico. No caso deste conto, a indeterminação está marcada linguisticamente pela variação do artigo que ora é “o”, ora “a”, e obviamente pela junção ele/ela, de modo a dialogar com Sveglia, em “O relatório da coisa”. A questão também está presente em “O ovo e a galinha”, só para citar alguns textos <sup>119</sup>.

Ele-Ela eram guiados por uma estrela e “eram o avesso do bem” (LISPECTOR, 1997, p. 55), e isto não quer dizer que eram “do mal”. Aqueles que subiam à montanha eram comandados pelo Ele-Ela. Deixar-se ser comandado pelo Ele-Ela é estar para além do bem e do mal (uma referência aqui a Nietzsche).

Não por acaso, Marx Ernst é referenciado neste conto, pois possuía declaradamente uma paixão ilimitada pelos homens e pela poética liberdade e causava, por isso, escândalos; foi, inegavelmente, um inspirador do pensamento livre e manifestou o Ele-Ela interior. A referência a esse artista não é gratuita, tanto é que mereceu um aprofundamento por parte do estudioso Almeida, que reconhece um diálogo entre o conto

---

<sup>119</sup> Já em *Um Sopro de Vida (pulsações)* e *Água viva*, a presença do “it” é a afirmação do neutro, uma espécie de “para além” do gênero que rompe com valores antropológicos, binários, opondo vivo/não-vivo, masculino/feminino, entre outros.

“Onde estivestes de noite” e o quadro “O robe da noiva” (1939)<sup>120</sup>, pintura de Ernst. Nessa tela, aparece a figura de uma mulher, de corpo nu e com um manto todo feito de penas, metamorfoseada em coruja; ao seu lado, outra mulher nua e, aos pés, o ser hermafrodita decaído, possuidor de dois pares de seios, uma mistura de homem e animal. Ao lado da mulher, em primeiro plano, há uma figura; mistura de homem e ave, que porta uma lança pontiaguda; para o estudioso, esse seria um símbolo fálico. Acrescenta que essa tela é metapictórica, uma vez que é duplicada no espelho; no entanto, somente a imagem da mulher, no primeiro plano, é que aparece. As imagens desses seres grotescos aproximam-se das descrições do conto de Clarice Lispector; nas palavras de Almeida, “podendo haver conciliação entre descrição ficcional e figuratividade pictórica” (ALMEIDA, 2004, p. 62).

O Ele estava personalizado na Ela; e Ela, no Ele, numa mistura andrógina, que já sinaliza para uma proposta da contaminação, da não delimitação de opostos: “subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos” (LISPECTOR, 1997, p. 55). O Ele-ela congrega mundos e seres mágicos, que, entranhados na noite, faziam a “viagem fora do tempo”, e o tempo era “sempre inalcançável”. Além de possuir o poder de pensar dentro dos homens e das mulheres, possibilitava-lhes a percepção do orgasmo; por conseguinte, atender ao chamado da noite é uma experiência de medo e atração: “O que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que a cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de estar vivo” (LISPECTOR, 1997, p. 61).

Várias cenas, aparentemente absurdas, fantásticas, quase expressionistas, passionais,<sup>121</sup> e outras bem banais são aproximadas, para imprimir uma atmosfera surreal ao conto. O rompimento com a logicidade encaminha para o esvaziamento dos valores morais polarizados, tais como bem/mal, homem/mulher, noite/dia, ocultação/revelação, macho/fêmea, sexualidade/assexualidade, divino/diabólico, sagrado/profano (e o correlato Deus/homem), natureza/cultura, etc. A narradora sabe que é preciso desprezar os preceitos

---

<sup>120</sup> Cf. a tela reproduzida no anexo de número 8.

<sup>121</sup> Vale destacar o universo das paixões desses seres que sobem a montanha: medo, êxtase, dor, terror, alegria, fascínio, etc. Em certo momento, por exemplo, são tomados corporalmente pelo ódio “que era como um dardo lançado num corpo”, um ódio implacável, com o qual eles se rejubilavam. “O ódio era um vômito que os livrava de vômito maior, o vômito da alma” (LISPECTOR, 1997, p. 60).

dos sábios “que aconselham a moderação e a pobreza de alma – a simplificação de alma” (LISPECTOR, 1997, p. 58-59).

Os elementos do misticismo, do cristianismo e as referências a produtos artísticos e pessoas do cenário cultural,<sup>122</sup> as experiências orgíacas, os tons confessionais<sup>123</sup> se misturam nessa narrativa, de modo a romper com toda convencionalidade na maneira de narrar e de conceber a vida e os viventes. Todas essas conciliações de realidades, aparentemente inconciliáveis, conferem o suposto mistério<sup>124</sup> e a grande revelação final do conto, no que é nomeado de epílogo, em que tudo acaba por emanar sentido: “tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus” (LISPECTOR, 1997, p. 72). A escrita de “A-Deus” tanto pode sugerir a existência de Deus (da divindade), quanto a negação deste. Pode ser ainda a despedida, uma vez que se desliga e afasta-se de algo; até mesmo, pode ser a manifestação do escritor ficcionalizado, distanciando-se de sua criação, lançando-a ao abandono do/para o leitor.

A expressão “o misticismo era a mais alta forma de superstição” (LISPECTOR, 1997, p. 62) comparece de maneira nada gratuita. Devemos ler a ironia presente nesse trecho. Ora, ao longo da narrativa desenvolve-se uma trama que envolve seres mitológicos, elementos do misticismo que, entremeados, rompem a normalidade do cotidiano das pessoas, quando elas resolvem atender ao grito da noite. O elemento sagrado é problematizado nesse conto. Reconhecendo a ambivalência que encerra a própria etimologia, o sagrado tanto pode ser aquilo que é imbuído de santidade, ou seja, de elevação, que é intocável ou inalcançável, quanto àquilo que é sinistro, que é execrável, que produz mistério, que produz horror e/ou fascinação. O ser andrógino tem essa natureza.

Nesse conto, mais adiante, a autora aproxima o natural ao sobrenatural, a ciência e misticismo, quando cita determinadas pessoas, mundialmente conhecidas, por suas invenções

---

<sup>122</sup> A narradora cita Goethe, faz referência a Nabucodonosor, a Santa Tereza d’Ávila, ao livro *O exorcista*, a Thomas Edison, à Torah, a Strauss, a Shakespeare, ao anjo pintado por Fra Angélico, no século XV (é muito provável que a narradora se refira ao quadro intitulado “Anunciação”).

<sup>123</sup> Exemplificaria isso o seguinte trecho “- Minha vida é um verdadeiro romance! gritava a escritora falida” (LISPECTOR, 1997, p. 63).

<sup>124</sup> Utilizo sempre a expressão “suposto mistério” entendendo que, por mais que a autora utilize a palavra mistério, tal utilização deve ser lida como um jogo autoral, uma vez que não se pode determinar o oculto em Lispector. Pelo contrário, o texto é inesgotável nas “chaves” de leitura, permitindo a multiplicidade de leituras e não a obscuridade. O enigma, o mistério está no leitor que pode, ou não, reconhecer e articular chaves de leituras.

que, de alguma forma, alteraram a ordem da humanidade: Thomas Edison, “tão inventor e livre”, Strauss com a valsa intitulada “O pensador livre”. Podemos ler, também, nessa evocação, que Lispector sinaliza para o fato de que o literato nada mais é que um livre-pensador. Clarice Lispector, sem dúvidas, com sua literatura, configura-se como uma livre-pensadora.

Destaque-se o trecho da narrativa que marca a transição das pessoas que retornam da noite para o dia: “de manhã, *agnus dei*. Bezerro de ouro? Urubu” (LISPECTOR, 1997, p. 68). “Agnus dei” é uma expressão em latim, com vinculação ao cristianismo, que significa “cordeiro de Deus” para se referir a Jesus Cristo, o salvador da humanidade, que fora sacrificado <sup>125</sup>.

Já a expressão “bezerro de ouro”, segundo a tradição judaico-cristã, refere-se a um objeto que fora criado para ser adorado no lugar de Deus, porque o povo de Israel queria render culto a um deus que não fosse invisível. Arão, pressionado pelo povo, recolhe argolas de ouro das mulheres e jovens, funde esses objetos e cria o elemento de adoração. Ao adorar um falso deus, o povo de Israel desobedece à lei. O bezerro de ouro passa a ser tomado como sinônimo genérico de “falso ídolo”. Esse falso ídolo foi celebrado com danças e ofertas de holocaustos, comidas, bebidas, de modo semelhante a um ritual orgiaco. Essa atitude do povo de Israel, segundo narrativa do Livro do Êxodo, provoca a ira em Deus, que intenta “consumi-los da face da terra” <sup>126</sup>. Moisés intervém, clamando por piedade, desce com as tábuas do mandamento de Deus; entretanto, encontra o povo dançando, adorando o bezerro. Enfurecido, destrói as tábuas dos mandamentos e reduz o bezerro de ouro a pó.

Tanto a presença do cordeiro quanto a do bezerro, enquanto representativos do sacrifício e da adoração, são símbolos mobilizados por Clarice Lispector para dialogar com uma narrativa rasurada, aquela manifestada por ela, numa espécie de borrão, formando um palimpsesto das narrativas do acervo cultural religioso, no caso os textos sagrados, tomados como textos oficiais, portadores do discurso da verdade. Esta outra possibilidade de narrar denuncia que a necessidade de adoração, de investida pelo misterioso, pelo sobrenatural, pelo invisível, está na raiz das religiões, crenças e culturas. <sup>127</sup> Clarice Lispector, todavia, com a sua

---

<sup>125</sup> Cf. Evangelho de João 1:29.

<sup>126</sup> Cf. Êxodo, 32:12.

<sup>127</sup> É muito sugestiva essa referência em *Água viva*: “Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. [...] Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio

personagem andrógina, Ele-ela, um ser que não é nem masculino, nem feminino, desfaz a ideia de falso deus ou verdadeiro deus, desconstruindo mitos e crenças.

Destaque-se o mencionado trecho em que a jornalista-escritora telefona para uma amiga, afirmando a sua decisão em escrever um livro sobre magia negra e apontando para essa necessidade humana de adentrar pelo sobrenatural, questão também retomada pela literatura:

– Cláudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! Não, não li o tal de Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? O ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada (LISPECTOR, 1997, p. 68).

Atente-se para o fato de que, na magia negra, a ordem opositiva entre bem e mal é desfeita; trata-se, pois, de campos deslizantes, uma vez que é possível invocar Deus e forças afins para se promover as maldições sobre algo ou alguém com o intuito de conseguir algum benefício ou promover uma justiça. Nessa concepção,<sup>128</sup> Deus não estaria somente ligado ao amor, ou só a bênçãos; ele é ira, terror e maldição e, sendo Senhor de todas as coisas, pode ser invocado no seu poder implacável de promoção da justiça, até mesmo por meio da danação e da punição.

---

negrume. A missa me apavora – a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria” (LISPECTOR, 1994b, p. 43). O ritual com sacrifício de animais é mais comum nas religiões afro-brasileiras; tomemos como exemplo a quimbanda (que é uma ramificação da umbanda) e algumas linhas praticantes da umbanda. Já no candomblé os animais são abatidos para a alimentação dos filhos-de-santo da casa, os visitantes e convidados e em oferta aos orixás, nos rituais de obrigações e festas. Adriane Luísa Rodolpho (2004) esclarece que o sacrifício implica uma consagração, em que se passa do domínio profano para o sagrado, ou o inverso também; isto é, o sacrifício é um processo de sacralização e dessacralização de algo. (Cf. RODOLPHO, Adriane Luísa. *Do Bode Expiatório à Galinha Preta: contraposições entre as teorias sacrificiais de René Girard e de Marcel Mauss & Henri Hubert*. Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia Volume 03, jan.-abr. de 2004.

Disponível na Internet: <http://www3.32.est.edu.br/nepp>, acesso em 10/11/2011

<sup>128</sup> Essa é uma concepção da doutrina espiritual e mística do “caminho dos santos” ou santeria, praticante da magia negra ou branca. A santeria caracteriza-se pela simbiose de elementos do cristianismo e de religiões afro. Seus adeptos acreditam na existência de espíritos ancestrais. As celebrações, as práticas espirituais e místicas se dão por aquilo que é conhecido vulgarmente por magia ou feitiçaria; através das quais tentam invocar os espíritos para um determinado propósito. Um dos princípios é a devoção a São Cipriano e a Santa Maria Madalena. A Bíblia cristã e a obra de São Cipriano são outro princípio doutrinário e orientador. Se a invocação for pelas bênçãos de Deus tem-se a magia branca, se, no entanto, invocam-se as maldições de Deus, a magia é denominada negra. Cf. SELIGMANN, Kurt (1948).

Uma boa chave de leitura é a última epígrafe utilizada por Lispector, a de William Harvey, em que se manifesta a reflexão de que o anúncio do novo provoca inimizades, de modo que os preconceitos e as doutrinas são enraizados se aceitos como verdade. Inegavelmente o conto “Onde estivestes de noite” permite uma leitura de rompimento com a moral, a lei, a ordem, bem como com a dicotomia mundo natural/mundo sobrenatural, Deus/homem. Questão que também aparece em outros textos de Lispector; por exemplo, em *Água viva*, onde há referência ao sobrenatural, afigurado na questão da magia, das feitiçeras e da figura do Satã:

A mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feitiçeras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume da Idade Média – Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido (LISPECTOR, 1994b, p. 30).

O fato de Clarice Lispector ter credices e hábitos supersticiosos é algo conhecido pelos depoimentos indicando visitas a cartomantes, a crença no poder dos números 5, 7 e 13, a crença nos sinais, avisos trazidos por elementos da natureza (folhas, pombos, por exemplo). Frequentemente essas credices e as incursões pelo místico são ficcionalizadas, mas não sem alguma ironia<sup>129</sup>.

No conto em estudo, percebemos tal ocorrência: diferentes matizes religiosas são aproximadas, configurando um sincretismo arrematado com um elemento do cristianismo: a missa branca” e o ritual de comunhão, em que se “bebe o sangue de cristo”. Estaria talvez aí uma crítica à ideia de sacrifício, num sentido de executar um ofício sagrado que envolve sangue. O sagrado e o profano são desconstruídos e destituídos de seu caráter moralizante, pelas aproximações das imagens de dois rituais: a dança dos magos e das feitiçeras e a comunhão, um dos rituais mais expressivos e importantes do cristianismo.

Lispector dispõe em um mesmo fluxo o que é considerado profano e o que é considerado como pertencente às religiões cristãs. Ao se fazer a referência à Idade Média, à procura das marcas indicativas de que os magos e as feitiçeras eram pertencentes ao profano, à magia, ao que era condenável pelo cristianismo, percebemos a sagacidade crítica

---

<sup>129</sup> Cf. a entrevista concedida ao MIS, já mencionada nesse trabalho, na qual a entrevistada e os entrevistadores aludem a esses fatos e discutem a participação de Lispector no Congresso de bruxaria, na Colômbia, de 24 a 28 de agosto de 1975. Essa questão também comparece problematizada em (GOTLIB, 2009a, p.533).

lispectoreana, em relação à perseguição e à violência nas ações que caracterizaram e ainda caracterizam algumas atitudes do cristianismo, fato, aliás, conhecido historicamente. Dessa forma essa ficção lispectoreana examina, interroga, questiona as religiões.

Ainda explorando o conto “Onde estivestes de noite”, destaque-se o terceiro símbolo, “o Urubu”, que, se, por um lado, pode estar ligado ao pessimismo, ao mau agouro (para a cultura ocidental); por outro, deve ser visto como um animal dotado de visão ampla por voar muito alto. Há uma infinidade de simbologias ligadas a essa ave: para os antigos egípcios, era a preferida dos Faraós, a protetora e senhora do destino dos mortais. Na cultura maia, era o símbolo da morte; para os gregos, seus voos traduzem mensagens dos deuses; na África, é símbolo da transmutação, considerado, por isso, uma espécie de alquimista da natureza. Para o xamanismo todos os animais possuem um poder específico, que possibilita aos “humanos” despertarem a consciência animal para poder transcender o tempo, o espaço e as leis de causa-e-efeito. O urubu, por exemplo, seria um animal de poder, que atuaria na ajuda para o resgate das almas.

Nesse conto, há o despertar daqueles que sobem à montanha, transcendendo de fato o tempo e o espaço, bem como as leis de causa e efeito. Não nos esqueçamos, ainda, da interrogação ao lado da expressão “bezerro de ouro?”. Após a interrogação, lemos em forma declarativa a palavra urubu, sinalizando uma possível resposta à indagação. Pelo que representa, ele é a possibilidade do múltiplo, dos vários sentidos e, por extensão, seria a metáfora da liberdade assumida por Clarice Lispector, na sua alquimia de poesia e pensamento, em favor da desconstrução de leituras hegemônicas, aquelas ideias cristalizadas sobre masculino, feminino, sexualidade, viventes, religiosidade, literatura. Ela atua também na possibilidade de recriar sobre aquilo que é considerado escatológico, grotesco, ou estranho.

Sem dúvidas, o urubu é o elemento perturbador; plurissignificante, assim como a noite e o próprio conto. As grandes sensações podem estar na vida, mas também na morte. A orgia e o gozo envolvem também a experiência da morte porque o sexo é “um amor estranho que vibra em morte” (LISPECTOR, 1997, p. 56). O orgasmo total é considerado morte: “os outros, através de Ela-Ele, recebiam frementes as ondas do orgasmo – mas só ondas porque não tinham força de, sem se destruírem, receber tudo” (LISPECTOR, 1997, p. 63). Tudo é sentido com muita intensidade, medo, terror, cheiros, a afirmação do corpo, das paixões; todos malditos estão entregues ao espaço: “noite na montanha, eles ignoravam o hoje, o ontem, e não sabiam se haveria o amanhã” (LISPECTOR, 1997, p. 63). A grande

desconstrução está no fato de que o Ele-Ela, em vez de conduzir os seres ao culto do Deus cristão, conduz à luxúria, à idolatria pagã, enfim ao mundo das sensações da carne. Todo esse ritual orgástico, soma de êxtase místico e erótico, não é coroado da ideia de pecado, nem de violação. Essa viagem é caracterizada como a viagem fora do tempo, aquela que é possível no espaço onírico e pela própria literatura, por via da linguagem.

Observa-se que a ausência do tempo, uma “viagem fora do tempo” é mencionada na narrativa como categoria fragilizada: “que horas seriam? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável” (LISPECTOR, 1997, p. 56). Essa reflexão temporal também comparece no entrecruzamento dessa narrativa com o texto “O relatório da coisa”, em que o relógio Sveglia é um objeto que marca a divisão humana do tempo, um fracionamento temporal, por vezes condicionante e opressor.

Nesse conto, está também em jogo a impossibilidade de revelação que envolve a própria escrita e a classificação do que seja esse texto. A questão da inclassificação textual será ampliada na história já comentada “O relatório da coisa”, que se afigura como uma espécie de “antiliteratura da coisa” (LISPECTOR, 1997, p. 73). Nessa mesma perspectiva, o conto “As Maniganças de Dona Frozina”, com enredo simples e personagem perpassada pela banalidade, também desenvolve a ideia de antiliteratura. Mas essa opção pelo “simples” é uma manigância, uma manobra ilusionista, uma agilidade manual, via escrita, uma artimanha da autora que, na verdade, em suas narrativas, utiliza-se dessas maniganças ilusionistas, para romper com qualquer previsibilidade.<sup>130</sup>

Em “O morto no mar da Urca”, a partir da notícia de que um homem morrera no mar da Urca, a narradora desenvolve uma reflexão sobre a vida e a morte e afirma o seu desejo de não morrer. Indaga se este homem teria uma história e põe-se a narrar a história desse morto, começando pela expressão “era uma vez”, própria das narrativas fantasiosas do gênero infantil. No entanto, a narração é grotesca: trata-se da morte do homem sobre o qual

---

<sup>130</sup> No texto “É pra lá que eu vou”, sobre qual não pretendemos aprofundar nesse trabalho, a narradora encaminha-nos para uma reflexão de ordem metalinguística sobre a criação. A criação está na extremidade, na beira, na ponta; pois é “na ponta da palavra que está a palavra” (LISPECTOR, 1997, p. 90). O viver e a palavra são como o/a Ele-Ela: estão imbricados, de maneira constitutiva. A expressão repetida por várias vezes “é pra lá que eu vou”, sendo esse “lá” indefinido, indica mais uma vez a errância do viver e da palavra: “À extremidade de mim estou eu. Eu, implorante, eu a que necessita, a que pede, que chora, a que se lamenta. Mas a que canta. A que diz palavras. Palavras ao vento? que importa, os ventos as trazem de novo e eu as possuo.[...] Que estou eu a dizer? Estou dizendo amor. E à beira do amor estamos nós” (LISPECTOR, 1997, p. 91)

ela não sabe nada, mas tenta, no seu gesto imaginativo, adicionar algumas considerações sobre o morto que era “morto de bobo”, uma vez que só se devia ir à Urca “para provar vestido alegre” (LISPECTOR, 1997, p. 93). A vida está no poder dizer, poder narrar, poder utilizar as palavras. No entanto, a narradora sabe curvar-se diante da morte, com a certeza de que ela ocorrerá a qualquer momento. Por isso, a errância é inerente ao vivente que transita sempre pela vida e pela morte. “Tanta mansidão” é a alegria de constatar que estar vivo é de “uma alegria mansa” (LISPECTOR, 1997, p. 112).

Essa reflexão sobre vida e morte também está presente em “Um caso complicado”. Interessa observar que a narradora põe em questão o próprio ato de narrar, afirmando várias vezes que se tratava de uma história complicada, confusa, que faz com que ela se perca na narrativa: “mas onde estava eu, que me perdi? Só começando tudo de novo, e em outra linha e parágrafo para melhor começar” (LISPECTOR, 1997, p. 107). Percebemos uma reestruturação no modo narrativo a partir do sexto parágrafo. No entanto, devemos ler esse “perder-se na narrativa” como “maninganças” lispectoreanas, de quem joga com o narrar simples e o narrar complicado, misturando os dois. A história inicia-se com a expressão “pois é” e, na segunda linha, com o pronome relativo cujo, mas não sabemos a quem esse pronome está se referindo, então a narrativa já começa de maneira complicada, vai ficando intencionalmente confusa, de modo a desestabilizar a noção de textualidade e significado. Ao “finalizar” o conto, a narradora não sabe o que fazer dessa história, da qual se enjoou; por isso presenteia àqueles que a queiram. Ela arremata afirmando que às vezes sente enjoo de gente, mas isso passa e logo fica atenta e curiosa. Os animais, os objetos, as gentes e as relações entre os viventes, em geral, também compõem o interesse de Lispector<sup>131</sup>.

Em “Tempestade das Almas” a narradora se debate com a falta do germe criador, naquele dia; todavia, ela conserva uma “incipiente loucura” que já é “criação válida” (LISPECTOR, 1997, p. 117). Defende que a ilogicidade está na natureza, inclusive na humana; é preciso, pois, muita coragem para fazer uma tempestade de ideias, estando-se

---

<sup>131</sup> O conto “Esvaziamento”, anteriormente publicado em *A legião estrangeira e Felicidade Clandestina*, com o título “Uma amizade sincera”, também trará o dizer e a palavra como mediadores das relações entre os sujeitos da amizade. Estes acabam por se distanciar pelo “esvaziamento das palavras”. Uma amizade plena chega a um total esvaziamento. O querer estar junto equivale ao querer dizer. O encontro com o outro também aparece em “Vida ao natural”, em que o homem e a mulher vivem “o fogo que arde e flameja”, e a mulher sabe que pode segurar firmemente a mão livre do homem, tendo consciência de que nada dura para sempre. Poder ter a mão e não tê-la é tudo de que a mulher precisa. Além do poder, o transitório e a finitude também são problematizados nesse conto, pela questão do sentimento entre homem e mulher, ou seja, entre semelhantes.

preparado para o que pode vir a assustar. Interrompe a narrativa com a seguinte explicação: “terei de parar, não por causa da falta de palavras, mas porque essas coisas, e, sobretudo as que eu só pensei e não escrevi, não se usam publicar em jornais” (LISPECTOR, 1997, p. 120). Percebe-se, desse modo, que a autora Lispector inegavelmente problematiza a cultura e a política de publicação de textos. Nessa história, faz-se menção, a palavras que são silenciadas porque não são publicáveis; o escritor deve, portanto, se ocupar daquelas que são avaliadas e classificadas como “literárias”, legíveis, aceitáveis. É evidente o questionamento de Clarice Lispector a respeito da questão sobre o que é literário e não-literário segundo o julgamento da crítica tradicional.

Desse modo, ao revisitar a obra de Lispector, percebemos a transgressão: palavras ora silenciadas, ora consideradas não literárias aparecem em outros textos, como, por exemplo, n’*A via crucis do corpo*. Nesse livro, a “Explicação” é uma advertência através da qual Lispector ironiza as questões de decoro e as possíveis críticas em relação às “indecências” das histórias: “Se há indecências nas histórias a culpa não é minha [...] Não sou de brincadeiras, sou mulher séria [...] eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha” (LISPECTOR, 1998g, p. 11). Rompe-se o interdito em “A via crucis do corpo”, com vocábulos tais como cadela, filho da puta, ou ainda trechos de conotação sexual: “brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó” (LISPECTOR, 1998g, p. 13), ou ainda “vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela” (LISPECTOR, 1998g, p. 20).

O valor do silêncio está também no conto justamente intitulado “Silêncio”, uma realidade da qual é impossível se esquivar, pois é preciso coragem para entrar no silêncio; às vezes, ele pode estar até mesmo “no coração da palavra”. Além de ser o espaço do indizível, o silêncio é meditação profunda. Embora no conto haja um enfoque sobre o silêncio de Berna, esse silêncio pode ser lido como geral. Esse silêncio de Berna é o mesmo silêncio escritural de Clarice Lispector; segundo Gotlib, esse é um período difícil em que ela passa por uma crise de escrita. Nessa temporada em Berna, por meio de carta escrita para Elisa Lispector e Tania Kaufmann, em 29 de abril de 1946, a escritora menciona o silêncio terrível de Berna, as

pessoas silenciosas que riem pouco; é, sem dúvida, uma época marcada por solidão<sup>132</sup> (GOTLIB, 2009, p. 259). Em carta de 5 de maio de 1946, Lispector afirma:

[...] E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir a noite, um fiapo de capim. O fato é que não se é a tal vaca, e fica se olhando para longe como se pudesse vir o navio que salva os naufrágios. [...] é tão esquisito estar em Berna e é tão chato este domingo... (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 2009a, p. 260-262).

Voltando ao conto “Onde estivestes de noite”, é patente que, ao se utilizar a frase “as histórias não têm desfecho”, de Alberto Dines, como uma das epígrafes, problematiza-se o próprio ato de narrar. “Onde estivestes de noite” possibilita o caminho pelo desconhecido, pelo rompimento com ideias cristalizadas, que envolvem a relação entre os viventes e o próprio fazer literário. Questiona-se o que seria boa e má literatura, questões também já antecipadas na última epígrafe, e na de Fauzi Arap, na qual pode se ler: “o desconhecido vicia”. No nível da própria escrita, a errância está também presente tanto em “Onde estivestes de noite” quanto em “O relatório da coisa”, contos que conduzem o leitor para uma errância de sentidos, num “claro enigma impenetrável”. A vida e a escrita em *Onde estivestes de noite* são temas tratados no deslizar de sentidos. O escritor/a escritora e o leitor/a leitora estão em errância de vida e morte e em errância na travessia textual. Há um empenho para conquista da vida plena e pelo expressivo, pela abertura para o sensitivo, para o material da vida, para o físico.

O espaço literário/discursivo lispectoreano permite-nos problematizar e questionar os limites do humano. Esse lugar tradicionalmente ocupado pelo “homem”, enquanto maior representante da linguagem, segundo a tradição logocêntrica, é desconstruído pela autora, quando todos os viventes (homens, animais) e os objetos ganham relevo. A tradição antropocêntrica considera a linguagem como atributo que separa homem e bicho. Ironicamente, essa mesma linguagem aponta para a “ferida aberta” do próprio homem: a

---

<sup>132</sup> Outra referência de contato com as “figurações do eu” está presente em “O Manifesto da cidade” e “A rosa branca”. Neles a narradora transparece como extensão enunciativa de Lispector, a qual, ao revisitar a Recife de sua infância e olhar a paisagem, a ponte, o rio, a rosa branca, o relógio, o canal, as escadas da casa, enfim, tudo na cidade, encontra o mesmo e o outro: sente, no nível da memória, uma familiaridade, e, no nível do olhar, um estranhamento. Intensifica-se, então, o investimento para obtenção do sentido: ela constata que está diante de outra cidade. Olhar para a cidade é olhar para momentos vividos na infância. No monumento (*monumentum*, do latim) também podemos ler os momentos singulares da autora; com a engenhosidade da cidade traçada na memória e apalpada pela lembrança e visualização.

incapacidade de compreender o animal e sua linguagem singular. Apesar da ciência, do logos e da razão, o homem tenta, sem conseguir o domínio de um saber completo sobre o animal.

Essa leitura pode ser ampliada pela leitura do conto “Uma tarde plena”, cujo personagem principal é um sagui, que, naquele dia no ônibus, foi um raro acontecimento comunicável, tornando essa tarde enfeitada. A narrativa assinala as singularidades do homem e do bicho. Este último (figurado no sagui) não procura se entender, nem ser entendido, mas não deixa de morrer, nem de nascer. Por outro lado, a mulher, representante do gênero humano, mantém-se nesse conflito de querer entender e ser entendida. Essa leitura é reforçada por uma espécie de texto-corpo-estranho no conto; na verdade, trata-se de um bilhete<sup>133</sup> dirigido a Érico Veríssimo,<sup>134</sup> no qual a narradora, dublando Lispector, considera-o “profundamente humano” e dotado de grandeza de espírito. Funcionando como um corpo estranho, esse bilhete põe em questão o que é, de acordo com a tradição, definido como literário. Nessa mesma perspectiva, a narradora de “As águas do mar” afirma que o ser humano tornou-se o mais ininteligível dos viventes quando “fez um dia uma pergunta sobre si mesmo” (LISPECTOR, 1997, p. 113). A liberdade própria do vivente, para essa narradora, está presente nos bichos e não nos homens. O cão, por exemplo, é livre porque é “um suposto mistério vivo que não se indaga” (LISPECTOR, 1997, p. 113). O encontro da mulher e o mar (existência não-humana) se daria por completo pelo ato de entrega confiante e pelo incognoscível. Isso exige coragem: entrar no mar e tê-lo dentro “como o líquido espesso de um homem” (LISPECTOR, 1997, p. 115).

Evando Nascimento recorre ao *unheimlich* freudiano, como uma categoria que pode explicar a questão dos animais em Lispector, uma vez que “certo ‘estranho familiar’

---

<sup>133</sup> Benjamin Moser afirma, em forma de nota, que esse bilhete estaria somente na primeira publicação do livro *Onde estivestes de noite?*, a edição que saiu com o título errado, ou seja, com o sinal de interrogação. (Cf. Moser, 2009, p. 595, nota de número 22). Tal afirmação é questionável uma vez que na oitava edição do livro podemos encontrar o mesmo bilhete.

<sup>134</sup> Em 1969, Veríssimo declara em entrevista concedida a Lispector que ele não se considerava um artista, um escritor importante e concorda com o rótulo da crítica, de que ele não seria profundo: “Planejo, mas nunca obedeco rigorosamente ao plano traçado. Os romances (você sabe disso melhor do que eu) são artes do inconsciente. Por outro lado, estou quase a dizer que me considero mais um artesão do que um artista. E com isso você compreenderá melhor por que a crítica não me considera profundo (VERÍSSIMO, apud LISPECTOR, 2007b, p.42).

Quatro anos após entrevista, o mencionado conto “Uma tarde plena” é finalizado com o bilhete dirigido a Érico Veríssimo, no qual pode se ler:

“BILHETE A ÉRICO VERÍSSIMO

Não concordo com você que disse: ‘Desculpem, mas não sou profundo.’

Você é profundamente humano – e que mais se pode querer de uma pessoa? Você tem grandeza de espírito. Um beijo para você, Érico” (LISPECTOR, 1997, p. 104-105).

perpassa” a sua visão sobre a alteridade. Portanto indagar o bicho ou os bichos e seus similares, via ficção, permite pensar “alguns dos aspectos da estranha instituição literária. O valor de estranha familiaridade do bestiário se alinha ao familiarmente estranho da literatura, bastante distinto do beletismo oficial, cujo mito fundador é o ‘bem escrever’ (NASCIMENTO, 2011, p. 130).

Nascimento nos lembra ainda que o *unheimlich* é uma categoria estética e psicanalítica que “tem a ver com o retorno do recaiado”, aquilo que é “inquietante, estranho, sinistro, ominoso, assustador”, que em alemão literalmente é expresso como não-familiar (*unheimlich*), sendo originalmente “*heimlich*” (familiar). Nascimento acrescenta que as duas traduções mais correntes do francês são “inquietante estranheza” e “estranho familiar”. Propõe, então, a tradução do termo como “infamiliar” para aproximar do jogo do original alemão. Prosseguindo na sua leitura, destaca o fato de Lispector sentir uma nostalgia “de não ter nascido e crescido bicho de todo” e a necessidade de atender ao apelo e chamado dos bichos<sup>135</sup>. Somado a isso, o “antiintelectualismo fingido”<sup>136</sup> não significa ter uma concepção ingênua que postule o “abrir mão do dado civilizador”. Esse jogo discursivo é um convite à experiência do devir-outro ou o que esse estudioso prefere renomear como “tornar-se-outro” (NASCIMENTO, 2011).

Para Nascimento, lendo Derrida, junto a outros filósofos e Clarice Lispector, não há, portanto, a possibilidade de separação dicotômica dos dois blocos homem/animal, tampouco o firmar de identidades, uma vez que haveria “um certo animal no homem e um certo homem no animal”. Esse autor conclui destacando que o não-humano não é o oposto negativo de humano, nem sua face inversa, mas seria aquilo comum aos homens e aos animais (NASCIMENTO, 2011, p. 132). A proposta de Lispector é fazer a travessia para o animal,<sup>137</sup> enfrentando, como bem nos lembra Nascimento, todo o perigo, radicalidade e estranhamento de si mesmo que a experiência possibilita. Mas tal travessia não se dá de maneira calculada, pelo uso da razão, do logos, acontecendo antes pela percepção aguda do sensitivo tão comum a todo e qualquer vivente.

---

<sup>135</sup> Cf. LISPECTOR, 1994b, p. 57

<sup>136</sup> A questão do antiintelectualismo fingido já foi abordada, no primeiro capítulo, com exemplificações de textos literários de Lispector, na aproximação com depoimentos.

<sup>137</sup> Vale aqui, também, lembrar a trajetória de G.H. em que a travessia se dá pelo ato, não calculado, de provar, o líquido da barata; a radicalidade está no romper com o que é sistêmico, e isso gera o estranhamento da personagem que se desidentifica em relação a uma G.H. da valise e torna-se outro/a.

## 2.6 O animal e o divino: gêneses, genealogias e elementos do sagrado

[...] Então formou Senhor Deus ao homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente.

(Gênesis, cap. 2- 7)

Saiba que antes das emanções serem emanadas e do criado ser criado, a Luz exaltada e simples preencha toda a existência, e não havia nenhum espaço vazio.

(Cabalista R. Isaac Luria, Séc. XVI.)

A reflexão derridiana é de suma importância para a revisão de uma cena primeira: o gesto adâmico da nomeação das coisas, dos animais. Para Derrida, o gesto de nomear conferiu autoria ao homem, que, estabelecendo sua autoridade, sujeitou os animais. A narrativa da gênese reverbera no texto teórico desse filósofo e nas narrativas de Lispector, colocando em relevo o sujeitamento moralizador, a domesticação do animal, esse completamente outro, segundo Derrida. Por isso, ele se refere a essa cena como “o relato terrível da gênese” (DERRIDA, 2002, p. 39).

Recorrendo a um dos relatos do gênese, Deus é situado como centro da criação. O criador manifesta tudo pela palavra: céu, terra, luz, águas, relvas, ervas, árvores frutíferas aves, répteis, pássaros e toda espécie de ser vivo. Por último, Deus criou o homem e ordenou-lhe que tivesse o domínio sobre as outras espécies. Coube a Adão nomear esses seres. A referência ao verbo criador, à origem, à gênese assenta-se na ideia de sagrado, considerando que, por esse relato bíblico, o mundo, as coisas, seres, entes são manifestados pela palavra que, por conseguinte, detém a função mística de ser a religação com o Cosmos. É por meio da palavra que se estabelece o equilíbrio, a ordenação; porém, isso ocorre de maneira precária e provisória, uma vez que dizer a palavra é também tocar no indizível, no incapturável; portanto o dizer sempre se assenta numa impossibilidade.

Frequentemente, Clarice Lispector trabalha com imagens e metáforas ligadas ao criacionismo, às metamorfoses, ao ato criador via literatura, e, mais, pontualmente, com a questão do nomear. Nesse particular, Lispector dialoga tanto com o cristianismo, quanto com

os místicos cabalistas, para os quais a palavra ganha relevo porque é manifestação e instrumento de Deus. Então a autora brinca com essa ideia: “como o Deus não tem nome, vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala” (LISPECTOR, 1994b, p.50). Lispector aproxima-se do judaísmo e do cristianismo para provocar uma ruptura, quando propõe a criação de vocábulos que não pertencem a nenhuma língua, pois, como podemos inferir, sempre estará atrelada a esta, uma concepção cultural e religiosa, quase sempre segregacionista.

Deus tem a sua história na narrativa bíblica; coube à literatura dita sagrada, bíblica, fazer a narração sobre o divino, o começo e o fim de sua criação (lembramos aqui a narrativa do dilúvio, em que Noé exerce a missão de resguardar a continuidade das espécies, atendendo a um pedido de Deus). E, mediante essa narrativa, outras surgem, retomam-na, ressignificam-na, de modo que arriscamos a defender que Deus também está na gênese da literatura, é componente do tecido literário. Lispector joga com essa questão, seja no diálogo com narrativas bíblicas, mesmo em forma de paródia, crítica ou desconstrução, seja tomando Deus como personagem ou material do literário:

Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. É preciso entender enquanto estou viva, ouviu? Porque depois será tarde demais (LISPECTOR, 1994a, p. 99).

A palavra é também mistério e revelação. O segredo está no sentido, na medida em que, ao se nomear algo, esse algo não é revelado de todo, algum segredo mantém-se: “ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 1994b p. 18). Derrida elucida essa questão ao afirmar que o segredo da literatura é o próprio segredo, o lugar secreto onde a literatura se institui como uma possibilidade “mesma do segredo”. Esse segredo guarda uma afinidade com o sagrado, com a “gênese do que efetua o sagrado, com a própria gênese do que, no sacrifício, efetua o sagrado, faz vir ou faz nascer, no próprio ato de nascimento, o sagrado e o secreto” (DERRIDA, 2005, p. 25).

Clarice Lispector retoma o gesto iniciático, ritualístico, que precede a escrita: o estado meditativo, momento que culmina com a re-revelação do segredo; dito de outro modo, a meditação e o rompimento com o silêncio são ações que levam a efeito a progressão do gesto

de criar, ou antes, de re-criar, pelo retomar de um gesto “primeiro”, com a manifestação da palavra e a descoberta do mundo. Pela palavra, tenta-se chegar à materialidade da coisa/objeto e tê-lo à mão.

Entretanto, de maneira consciente, comparece, em Lispector, a constatação de que as coisas extrapolam o verbal: “o que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos [...]” (LISPECTOR, 1992 p. 7). O “fracasso” da linguagem – questão já ilustrada no início desse trabalho – e a crise da palavra são seguidos de tentativas de saídas, seja pela reinvenção do léxico, seja pela ironia, seja pelo humor, seja pela perplexidade diante das coisas, seja pelas reflexões em que a escrita se debruça sobre si mesma, ou seja, ainda pelos “fechamentos” abruptos das narrativas. A narrativa parece ser interrompida de modo intencional justamente para se efetivar a atmosfera do estranhamento de uma dada situação, ou ainda para sinalizar o “fracasso” da linguagem. É como se sujeito escritor estivesse afirmando não saber como prosseguir porque se tocou no que é incompreensível, inapreensível, incomunicável, no limite do sentido, e por isso deve se optar pelo silêncio, como expressão máxima. Essa questão está presente em vários textos de Lispector, a exemplificar com *Um sopro de vida (pulsações)* no qual podemos ler:

Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ousou? Só não sei porque não ousou dizê-la? (LISPECTOR, 1994, p. 37).

A literatura detém, no entanto, o poder de guardar, expor e dissimular o segredo, conforme defende Derrida. Ela oferece o material a ser lido e, ao mesmo tempo, atua nesse jogo dissimulatório entre “realidade e ficção, testemunho e invenção, concretude e imaginação, imaginação do acontecimento e acontecimento da imaginação, etc.” (DERRIDA, 2005, p. 50). Nesse particular, Clarice Lispector no conto “É para lá que eu vou”, de *Onde estivestes de noite*, de maneira reflexivo-literária, problematiza a imaginação, a invenção, o real, a ficção, como terrenos movediços entre um eu que enuncia, e se anuncia, e um eu nomeado pelo outro:

Na ponta da palavra está a palavra. Quero usar a palavra “tertúlia” e não sei aonde e quando. À beira da tertúlia está a família. À beira da família estou eu. À beira de eu estou mim. É para mim que eu vou. E de mim saio para ver. Ver o quê? Ver o que existe. Depois de morta é para a realidade que vou. Por enquanto é sonho. Sonho fatídico. Mas depois – depois tudo é real [...]. Mim é um eu que anuncio. Não sei sobre o que estou falando. Estou

falando nada. Eu sou nada. Depois de morta engrandecerei e me espalharei, e alguém dirá com amor meu nome (LISPECTOR, 1997, p. 90-91).

Quem nomeia? Quem detém o poder de nomear? O que aproximaria os homens do divino seria esse gesto do nomear as pessoas, as coisas e os animais. Pela nomeação as coisas e os viventes se tornam manifestos. No entanto, para além do nome, as coisas, objetos, viventes existem. Em que medida nomear é dominar? Haveria algo mais forte que nomear? Mais uma vez, pela via literária lispectoreana, sabemos de uma força maior que o nomear: o chamado. Os animais não nomeiam, mas usufruem do poder de “chamar”, eles são por si sós, o chamado, conforme comparece na própria ficção de Lispector. Esse é o saber sensível lispectoreano.

Clarice Lispector nos re-apresenta os objetos, as coisas, os animais de maneira inaugural, inusitada, quase originária: nas suas texturas, formas, gestos, grunhidos, seres, coisas, todos executam o chamado: o chamado do mar, na intertroca com a mulher, a noite, a montanha, o ser andrógino, o relógio Sveglia, a cadeira, o guindaste, a rosa branca altaneira, o cavalo, só para citar alguns viventes, coisas, formas e texturas. Vale aqui retomar o conto “Seco estudo de cavalos”, de *Onde estivestes de noite*, em que o cavalo é descrito por meio de sua forma; sua falsa domesticação, a doçura, a sensibilidade e a relação com o outro (no caso o homem) de modo não banalizado, ultrapassando o gênero descritivo e mesclando sensações e reflexões: “a forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala” (LISPECTOR, 1997, p. 44). Para Lispector o divino está na natureza animal.

O olhar em Lispector funciona como mecanismo a favor do deslocamento das hierarquias para se colocar em relevo as intertrocas de lugares e percepções. Trata-se de, por um lado, olhar para o objeto (lembramos aqui do já mencionado conto “O relatório da coisa”), ou para o animal, e, por outro lado, ser visto: “a cadeira estilo império e dessa vez foi como se ela também me tivesse olhado e visto” (LISPECTOR, 1997, p. 118).

Esse olhar para a alteridade (o objeto, o animal, a outridade) permite, também, olhar para si e atingir uma espécie de iluminação. Os contos “Amor”, “Os macacos”, “Uma galinha” (já referidos anteriormente) e “A bela e a fera”, são grandes exemplos do estado de iluminação a que chegam os protagonistas. O animal, sem a linguagem humana, emitindo os

seus sons guturais, suas músicas inerentes ao material primeiro, e conservando o seu “it”, estariam mais próximos do sagrado e também do divino:

A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (LISPECTOR, 1994b, p. 34-35).

Nelson Vieira (1995), afirma que a paixão lispectoreana de escrever está enraizada na ferida da ruptura entre Deus e a humanidade, cabendo ao homem perseguir essa escrita original, jamais alcançável. Mediante essa herança, Lispector brincaria com a diferença e a alteridade. O outro se exprime, então, pelo silêncio, pela interrupção ou pela delegação de sentido do texto ao leitor. Os pontos de questionamentos e silêncios estão presentes como solicitação do Outro.

A proposta de leitura de Vieira direciona para uma filiação com o judaísmo, uma vez que o crítico defende que a escrita de Clarice Lispector é marcada por uma herança judaica. Ele lê a linguagem evocativa de Lispector como resultante de uma reflexão sobre a jornada pelo místico, pela experiência em lidar com o poder das palavras, com os sentidos escondidos, com as entrelinhas. Desse modo, para o estudioso, Clarice Lispector seria uma voz mística literária que interpreta os mistérios sagrados, cuja inspiração deriva em parte dos textos sagrados, um dos quais, a Bíblia.

Concordamos em parte com a leitura de Vieira, uma vez que lemos o silêncio lispectoreano como elemento estético em que esse Outro é manifestado, de maneira visível e contundente, através do particular tratamento do homem, do bicho, das coisas, dos objetos, das formas e texturas, como vimos. Todavia, problematizando a leitura de Vieira, não defendemos que haja em Clarice Lispector uma simples remissão a essa escrita original, e sim um diálogo constante em forma de desconstrução, deslizamento de sentidos e propostas de sentidos outros, não encerráveis em leituras totalizantes. Há na autora uma revisão do mito quando ela joga com essa ruptura entre Deus e a humanidade, aliás, uma ruptura bíblica, endossada pelos textos sagrados, porém relida criativamente por Clarice Lispector, uma vez que ela abala as hierarquias, confundindo a oposição entre Deus e homem, homem e bicho, criador e criatura. O animal, desse modo, é sagrado porque é coparticipante do material vivo

(it). Nessa concepção lispectoreana, Deus não estaria separado dos viventes e da natureza; a criação seria uma expansão da divindade porque todos os viventes participariam de um só corpo universal, numa relação compartilhante.

É bem verdade que Clarice Lispector dialoga com textos sagrados, mas também com o elemento profano, e não atua como hermeneuta, pelo contrário, não há intenção explicativa, interpretativa, muito menos doutrinária, mas sim um gesto “antropofágico” (aqui no sentido metafórico), um devorar de textos outros, de lugares distintos, de maneira a deslocá-los para os sentidos não estabilizados ou totalizantes. O conto “Onde estivestes de noite” é um dos textos que melhor exemplifica essa contaminação de diversos elementos ou motivos sagrados, de filiações distintas.

Consideramos, no entanto, bastante válido, o modo como Vieira lê a metáfora do deserto no texto de Lispector. Recorrendo à noção derridiana sobre a metáfora do deserto como o espaço da ausência, mas também da possibilidade de recriação, ele defende que o deserto é a metáfora da condição humana: o deserto purga, mas exalta; nele percorre-se o caminho da privação, mas também a revelação, a salvação. De fato essa metáfora é bastante presente na obra lispectoreana; tomemos como exemplo *Um sopro de vida*: “Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza. Ela é barroca” (LISPECTOR, 1994, p. 34). Na avaliação de Vieira, o deserto e o mar são elementos que, dotados de amplidão, representam o sacrifício, a resignação, a expiação, mas também a probabilidade da descoberta.

Acrescentaríamos a essa leitura outra noção lispectoreana de deserto: metáfora da condição do sujeito escritor, que no seu desafio de escrita e buscas depara-se com os medos, com a iluminação, com as descobertas, com os silêncios, e, não muito raro, com a angustiante sensação de vazio. Tanto o deserto quanto a escrita são, também, espaços para se para se promover o esvaziamento:

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arpeio-me diante de mim. Do deserto também voltaria

vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho (LISPECTOR 1994(b), p. 83) <sup>138</sup>.

Em artigo intitulado “Deserto e travessia: apontamentos sobre as relações entre visibilidade e fé”, Alcides Cardoso dos Santos parte de incursões sobre visibilidade e fé, na visão derridiana, para defender que o deserto, além de ser o lugar da esterilidade, é também o da provação, da errância, da travessia na perspectiva cristã e nas religiões abraâmicas, da ascese e da purificação. Nesse espaço, os estímulos sensoriais são acionados pela luz, calor, secura, reflexo, vento. Aí se estabeleceria o jogo entre visibilidade e invisibilidade:

Seja nas provações da carne ou do espírito, é por meio dos sentidos, sobretudo da visão, que a tentação se dá e a provação acontece, sendo necessário (*sic*), para a sua superação, uma re-educação da visão que terá por máxima a necessidade de crer no que não se vê, isto é, na luz espiritual, e de descrever daquilo que se vê, isto é, a luz natural que ameaça a fé com ilusões (SANTOS, 2009, p. 65).

Tomando o deserto como metáfora do desconhecido, do que é amplo, do que seduz e produz medo, lembremos aqui do ser andrógino do conto “Onde estivestes de noite”: ser terrivelmente belo, o qual deveria ir enxergando aos poucos, uma vez que era dotado de “assustadora beleza” e perigo. Santos assinala que o deserto como *topos* da travessia encontra-se privilegiado nos relatos bíblicos e nas narrativas literárias, tendo como bons exemplos Guimarães Rosa e Torquato Tasso. Acrescento a narrativa de Clarice Lispector como outro grande exemplo de trabalho poético com o deserto enquanto travessia, espaço do sagrado, da meditação, da procura por algo incompreensível, inominável.

Mediante as leituras de Derrida, Santos acrescenta ainda que o deserto, na tradição cristã, convoca duas visibilidades: aquela apreendida pelos sentidos e a outra, a que a fé persegue. Haveria, então, uma visibilidade visível e outra invisível. A visibilidade invisível, à luz da fé, somente seria vista pelos “olhos da alma” (SANTOS, 2009, p. 65). Um dos perigos da travessia estaria no cuidado com o excesso da luz que pode causar cegueira. É preciso, pois, crer na visão divina, de modo a distinguir a visão natural da visão espiritual. Tanto a visibilidade visível quanto a invisível estão contempladas na ficção Lispectoreana.

---

<sup>138</sup> Lemos também no conto “A procura de uma dignidade” que a imagem do deserto está presente no Estádio do Maracanã, vazio, “reverberando ao extremo sol de um calor inusitado que estava acontecendo naquele dia de pleno inverno” (LISPECTOR, 1997, p. 7). A travessia da Sra. Xavier pelo Maracanã foi necessária até a saída ser-lhe revelada.

Evocamos a leitura de Nelson Vieira, ao lado da de Santos, para defendermos que Lispector toca na questão do sagrado, sem estabelecer dogmatismo, proselitismo ou vínculo com alguma doutrina específica<sup>139</sup>. O sagrado não está necessariamente, em Lispector, vinculado a uma religião. Não há pertencimento, mas uma contaminação ritualística de várias crenças, desde o cristianismo, o judaísmo, o budismo e outras crenças orientais, que são legitimadas para serem em seguida rasuradas. A aproximação do cristianismo, ou de outra crença, se dá para provocar uma desconstrução e um rompimento com a moralidade judaico-cristã, com seus preceitos de boa conduta de vida; algo bastante revolucionário da parte de Clarice Lispector, uma vez que a lei moral cristã, com base no judaísmo, é forte e culturalmente arraigada no Ocidente. A literatura lispectoreana é, portanto, a via de rompimento com a moralidade que envolve determinadas religiões.

Lispector rompe, igualmente, com a esperança no futuro, ela delega ao próprio homem o papel de alcançar o que deseja. Há, portanto, uma desconstrução da visão messiânica, aquela que espera a vinda de um messias para restaurar a justiça, a paz.

No artigo “Fé e saber: as duas fontes da ‘religião’ nos limites da simples razão” Derrida faz uma análise sobre o messianismo, que é convergente em relação à visão lispectoreana. O filósofo lembra-nos que a justiça é sempre algo por vir, de forma que há sempre um hiato entre o presente e a efetivação da justiça, isto é, a fé situa-se nesse hiato da falta de garantias. A figura de Deus é engendrada como garantia das alianças entre os homens, já que essas são frágeis, ou seja, a aliança com Deus tem a função de garantir a aliança entre os homens. Derrida prossegue distinguindo crença de fé. Esta pode se manifestar sem dogma, no âmbito das relações humanas (imprescindível nas comunicações humanas); aquela estaria ligada a sistemas dogmáticos, à ideia de verdade, à promessa de dizer a verdade. Para o filósofo. “nem toda sacralidade, nem toda santidade são necessariamente religiosas.” (DERRIDA, 2000, p. 19). Decorre daí a noção de que fé e saber caminham juntos porque toda transmissão ou construção de conhecimentos firmam-se a partir da fé no outro. As personagens lispectoreanas parecem romper essa aliança com o divino, através de uma espécie de via de fuga, que rompe com o previsível, esperado de alguém que está em aliança com Deus, ou ainda coloca em suspeita visões cristalizadas sobre Deus e os

---

<sup>139</sup> Em correspondência datada de 7 de setembro de 1956, dirigida a Mafalda e Érico Veríssimo, Lispector afirma: “como é do conhecimento dos senhores, meu marido e eu, não tendo infelizmente religião (por enquanto), criamos nossos filhos na idéia de Deus, mas sem lhes dar rituais definitivos, e à espera de que eles próprios mais tarde se definam” (LISPECTOR, 2002, p. 209).

homens. A ficção lispectoreana está favorável a uma crença no saber sensível, possibilitado a partir do outro, considerando que esse outro está em íntima interação com um movimento “per si”. Em Lispector, o voto de fé está no fruir da vida, na consideração que existe o outro, com o qual devemos vivenciar a solidariedade. A fé não está localizada em qualquer projeção abstrata ou em processos de anulação dos viventes, nem em formas de alienação do homem, conforme observamos em diferentes manifestações religiosas secularizadas. Daí uma releitura dos diferentes sistemas míticos, dos rituais, dos textos sagrados, considerados fundadores; em favor da emancipação dos viventes e do rompimento com as ilusões religiosas. Essas mesmas que alimentam e reforçam o logoetnocentrismo.

A esse propósito, no conto “Gertrudes pede um conselho”, escrito entre 1940 e 1941, antes de *Perto do Coração Selvagem* e publicado postumamente na referida coletânea de contos *A bela e a fera*, já se nota esse questionamento que Clarice Lispector promove em relação à noção de Deus, eternidade e afins:

Agora é que sabia por que Deus, podendo tanto, inventava pessoas aleijadas, cegas, ruins. Só por distração. Enquanto esperava? Não, Deus nunca precisa esperar. Que é que ele faz então? Está aí, mesmo que ainda acreditasse n’Ele (eu não acreditava em Deus, tomava banho bem em cima do almoço, não usava o uniforme do colégio e resolvera fumar), mesmo que ainda acreditasse em fantasmas, não poderia achar graça na eternidade (LISPECTOR, 1999a, p. 20).

Dito de outro modo, não defendemos que haja uma doutrina ou um dogmatismo nos textos de Clarice Lispector; isso significaria uma leitura redutora. Se, por um lado, em sua ficção, aparecem elementos judaicos, ou estilos próprios da hermenêutica judaica, como elementos que a “contaminam” (no sentido derridiano), por outro lado, elementos de outras crenças, ao lado de questões universais, provocam efeitos igualmente contundentes. Um bom exemplo é o conto homônimo de *Onde estivestes de noite*, em que é possível localizar elementos de várias crenças, desde cultos afros (encruzilhadas), bem como o sobrenatural<sup>140</sup>,

---

<sup>140</sup> Na já citada entrevista concedida ao MIS, quando João Salgueiro pergunta a Lispector como era encarava o sobrenatural em sua vida, ela responde: “Olha, o natural é sobrenatural também. Não pense que está longe não. O natural já é um mistério... (LISPECTOR, 2005, p. 170); em seguida Lispector amplia a ideia exemplificando como formidável e inexplicável (no sentido de ser natural e ao mesmo tempo sobrenatural) o fato de o bezerro reconhecer a mãe: “Antes de se retirar o leite de uma vaca, amarra-se o bichinho ao lado da mãe e, depois, começa-se a tirar o leite. **A vaca pensa que ainda está dando leite ao filho e deixa.** Agora, quando chamam para o leite e soltam os bezerrinhos, cada um vai para sua mãe e nunca, nunca erram. Quando o bezerro nasce morto, pegam a pele dele e botam em cima de um outro qualquer para a mãe pensar que ainda está dando leite para ele...” (LISPECTOR, 2005, p. 170) [grifos meus].

o demoníaco, o divino, misticismos, rituais pagãos que envolvem orgia, até o catolicismo. Por exemplo, o trecho seguir parodia a “Ave Maria”, no sentido de que desloca para o espaço do literário, o discurso religioso, estabelecendo assim um canto paralelo:

No céu, o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã preestabelecida. Ave-Maria, gratia plena, dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictum fructus ventri tui Jesus. Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoribus. Nunca et in ora nostrae morte amém. (LISPECTOR, 1997, p. 71).

Não há tematização da condição judaica em Lispector; no entanto, o modo escritural e o modo de entender a vida, a morte, a escrita, as grandes questões que envolvem a dinâmica entre vida e morte podem estar vinculados à sua formação na infância. Nádia Battella Gotlib elucida essa questão, quando reproduz a entrevista de Tânia, irmã de Clarice Lispector: “meu pai tinha muita cultura bíblica. Celebrávamos três ou quatro datas do calendário judaico. Meu pai conhecia os rituais. Conhecia o iídiche muito bem. E recebia jornal de New York, The Day, em iídiche” (GOTLIB, 1995, p. 84).

Segundo Nelson Vieira (1995) essa consciência judaica em Lispector não é intencional, especialmente porque o judaísmo sempre foi silenciado pela autora, que fazia questão de afirmar que era brasileira, sem outra vinculação. Defendemos, entretanto, que Lispector não silencia, pelo contrário, expõe-no criticamente. Lembremos a entrevista concedida ao MIS, já mencionada anteriormente neste trabalho, em que Lispector esclarece que nasceu na Ucrânia e chegou ao Brasil com dois meses: “Eu sou mais brasileira do que russa, obviamente” (LISPECTOR, 2005, p. 137); e em outro depoimento diz: “Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus?” (LISPECTOR, apud MOSER, 2009, p. 580)<sup>141</sup>. Há que se considerar, também, que não era tranquilo para nenhum judeu declarar-se judeu. “Essa questão comparece ficcionalizada, em Lispector, no conto “Onde estivestes de noite”: “ ‘Sou Jesus! Sou judeu!’ , gritava em silêncio

---

As ordens natural e sobrenatural são campos misturados em Lispector, desconstruídos. Outro bom exemplo é a crônica “A vida é sobrenatural”, escrita em 28 de julho de 1969, na qual a narradora considera que os pensamentos são sobrenaturais, pensar não é algo natural, é sobrenatural; a vida é sobrenatural. (LISPECTOR, 1990b, p. 205).

<sup>141</sup> Essa questão também foi anteriormente pontuada por Gotlib (2009a, p. 50). Para Gotlib, a cultura hebraica é transfigurada metaforicamente na obra futura de Lispector, sob a forma de grito ou rebeldia, denunciando a fome e a impotência da personagem Macabéa.

o judeu pobre” (LISPECTOR, 1997, p. 57). Na verdade a origem não foi silenciada por Lispector, o que ela não gostava era de ser encerrada numa única pertença. Tal encerramento faz reduzir as multiplicidades de sua literatura, que é muito mais universal.

Não negamos que tenha havido elementos do legado judaico em Lispector (lido de maneira crítica), advindo da formação herdada de seu núcleo familiar; como também é bem verdade que há toda uma releitura crítica dos preceitos do cristianismo, paganismo e outras crenças, que, postos literariamente, devem ser lidos como elementos ficcionais.

## 2.7 Pensar o animal

As personagens que aparecem em *Onde estivestes de noite* geralmente são mulheres em situações de perdas labirínticas, buscas ou deslocamentos. A mulher, historicamente em estado de subalternidade, os vegetais<sup>142</sup>, os objetos e a presença dos animais na ficção lispectoreana se afiguram como elementos da alteridade, que foram culturalmente rebaixados em favor de uma cultura falocêntrica, para utilizar uma expressão de Jacques Derrida. No entanto, aquilo que é culturalmente rebaixado, em Lispector, ganha um lugar especial.

*A paixão segundo G.H.*, por exemplo, é uma história de esforços para se chegar à experiência viva do homem, à animalidade, inerente tanto ao homem quanto ao bicho, no desfazer de suas fronteiras; é esforço para abarcar a linguagem, a alteridade, o autorreconhecimento a partir do outro. Nesse livro, não há um fechamento para a questão do homem e do bicho, do “humano” e do “inumano”, da civilização, da vida, da morte; pelo contrário, as aberturas reflexivas são possibilidades múltiplas para se pensar sobre tudo o que compõe o tecido da vida, de uma maneira equânime. As inquietações lançadas são pistas sedutoras, que aparecem na linguagem, nessa “literatura pensante” lispectoreana, como a define Nascimento (2000), a partir das reflexões de Jacques Derrida.

---

<sup>142</sup> Não só a fauna, mas a flora ganha um destaque especial em Lispector, tomemos como exemplo a descrição de flores (rosas, cravo, girassol, violeta, sempre-viva, orquídea, tulipa, flor dos trigais, angélica, jasmim, estrelícia, dama da noite, e outras mais), que em *Água viva* afigura-se misto de manual de botânica e literatura. Cf. LISPECTOR (1994b, p. 62-65).

Para Nascimento, a vontade de pensamento é uma força que atua nos textos de Lispector, qual seja, uma força de ‘reflexão’ “que opera além dos filosofemas tradicionais, como sujeito, objeto, substância, essência, finalidade, etc.” Ao lado dessa vontade de pensamento, opera-se a vontade narrativa, “revelando que Lispector sabe muito bem contar uma história” (NASCIMENTO, 2000, p. 101).

Nos textos analisados, frequentemente constatamos o olhar funcionando como um forte procedimento que permite as já referidas intertrocas ou travessias. Em Lispector, o “mim”, o “eu” não se encaminha para uma individualidade e sim para o desdobramento. Ao olhar o outro e ver o “si”; o “mim” multiplica-se, de maneira sucessiva e prismática, desdobrando-se em uma série de “eus” na relação com outros, de modo a lembrar a imagem de um fractal; figuração já discutida no primeiro capítulo.

Outra perspectiva para a qual Derrida e Lispector nos encaminham é para a percepção do olhar do animal, ou seja, para a necessidade de considerar a perspectiva do outro, de modo a respeitar também os viventes que não são semelhantes, próximos, e romper com “os limites abissais do humano” (DERRIDA, 2002). É preciso, pois, fitar o olhar do animal pousado sobre si, porquanto o homem precisa se ver, sendo visto, pelo animal. O animal é visto, mas também vê. Perceber a “subjetividade” do animal bicho é também perceber a subjetividade do animal homem; é perceber que todos os viventes têm uma relação de afinidade porque são constituídos da mesma matéria viva, do mesmo núcleo da vida, o que Lispector também nomeia it; além de núcleo da vida, esse it é também o material da escrita.

O material não-vivo, as coisas, as texturas, etc. devem ser concebidos numa relação íntima de solidariedade e não de exclusão, e por isso ganham relevância na ficção de Clarice Lispector. É preciso, pois, ouvir a voz do Sveglia a dizer: “acorda [...] para ver o que tem que ser visto” (LISPECTOR, 1997, p. 74). Se o homem é dotado da percepção do objeto, do animal, das coisas, estes também percebem o homem, e executam o “chamado”. O redimensionamento do observador e do observado compõe o jogo da intertroca, de modo a romper com os polos de dominação ou com qualquer ato de espoliação ou aniquilamento dos viventes e coisas. É a própria Lispector que confessa sua simpatia pelos objetos e sua desconfiança acerca do nome “humano”, em crônica intitulada “O ‘verdadeiro’ Romance”:

E, embora a palavra humano me arpie um pouco, de tão carregada de sentidos variados e vazios essa palavra foi ficando, sinto que me encaminho para o mais humano. Ao mesmo tempo as coisas do mundo – os objetos – estão se tornando cada vez mais importantes para mim. Vejo os objetos sem

quase me misturar com eles, vendo-os por eles mesmos. Então às vezes se tornam fantásticos e livres, como se fossem coisa nascida e não feita por pessoas. Se eu for me encaminhando para o mais humano não quer dizer que eu precise perder essa qualidade que tenho às vezes de enxergar a coisa pela coisa (LISPECTOR, 1999b, p. 307).

Pensar o animal, além de nos permitir pensar a alteridade, também nos permite pensar a relação entre os semelhantes humanos. Dito de outro modo, apontamos a necessidade ainda de problematizações sobre a precariedade das relações entre os homens, marcada pela intolerância com as diferenças, ou antes, com as singularidades. Na ficção de Lispector, não muito raro, as personagens se depararam com o melhor e o pior de si, de modo a fazer vigorar o desnudamento, a desconstrução de camadas da existência e da linguagem. Esse procedimento é muito bem metaforizado pelo olhar perscrutador de G.H., como vimos, descobrindo as camadas que recobrem a barata, tais quais as camadas de uma cebola.

Na análise de Gotlib, a literatura de Lispector é como “um corajoso processo de desconstrução, pela via da linguagem”, uma vez que ela submete o discurso a uma espécie de “prova de resistência”, elasticizando, de modo que a tensão atinja um ponto de encontro “de si consigo mesmo” e ao mesmo tempo com “um outro, que é o outro também social” (GOTLIB, 2004, p. 24). O vivente em percurso comprova o paradoxo de que “inferno e paraíso se equivalem” (GOTLIB, 2004, p. 25).

A gestação da literatura pensante às vezes se constitui, pela estética do silêncio, quando o discurso é interrompido por uma pausa perturbadora. Mais pontualmente, destacamos tal procedimento em *A paixão segundo G.H.* e nos contos de *Onde estivestes de noite*. A ausência de palavra articulada pode ser o lugar do pensamento em constituição ou ainda o lugar da vida primária, do núcleo vivente, da animalidade, que, desprovida da racionalidade, estará livre para fluir. Podemos ler nesse silêncio a proposição sobre um saber alternativo lispectoreano, a partir do trabalho estético com os animais: o convite para o homem enveredar por esse viver gratuito e entrar na “neutralidade viva” (LISPECTOR, 1998b).

Outro movimento também se observa a partir da leitura de *A paixão segundo G.H.* e de *Onde estivestes de noite*: o fato de o animal ganhar um considerável na ficção, de um modo particular. A presença do animal provoca novos saberes e confirma a constatação de que a linguagem verbal não é suficiente para explicar a diferença entre o bicho e o homem,

nem tampouco deve ser motivo de justificação para a determinação dos limites entre os viventes.

Também deixaremos a questão dos animais e dos viventes em aberto, concordando com Nascimento (2011) que nem homens, nem animais corresponderiam a conceitos, “são antes catalisadores ou feixes de sentido” (NASCIMENTO, 2011, p. 117), perspectiva para a qual, poeticamente, Clarice Lispector também nos encaminha. O “bestiário”<sup>143</sup> lispectoreano e seus correlatos não destroem o universo humano; este é relançado para um outro contexto, com novas forças históricas, anunciadoras do “advento de outra forma, nem humana, nem anti-humana, mais além” (NASCIMENTO, 2011, p. 143), ou o além do humano, na acepção nietzschiana do super-homem ou do além-do-humano.

O literário também é relançado para esse campo do mais além, uma vez que Clarice Lispector problematiza as formas tradicionais de narrar, o estatuto e a legitimidade do literário em sentido tradicional, em favor da escrita que se abre para outros saberes. Essa abertura é possível porque ela constrói uma escrita que também contempla a força da incompreensão, ao lado da intuição perceptiva, e ousa propor uma linguagem outra: linguagem que, esgotada nos seus ruídos, silêncios, balbucios e temas, promove rasuras na tradição literária. Para Nascimento, essa linguagem do inexprimível se situa além do humano, mas com “os cacos da linguagem” “ainda demasiado humana”. E complementa: “a sucata da linguagem mimetiza, em seu murmúrio, o silêncio que a plenifica em contraponto. Além de estar, ser é também não ser: vazio” (NASCIMENTO, 2011, p. 42).

As questões do animal, dos homens, dos viventes, da literatura e da autoria aqui estudadas são redesenhadas de um texto para outro, permitindo, ao leitor, as entradas por e para essa literatura pensante. Ao leitor fica a experiência da travessia dos viventes, bichos, homens, coisas/objetos, vegetais, formas, texturas, “o oco” ou o vazio, sons, ruídos, cheiros, etc. Tudo está em solidariedade com a própria travessia do leitor, para o texto, para as personagens, das personagens para o autor e, deste para o leitor, que, por sua vez, já estará metamorfoseado na linguagem, com uma força de re-criação emancipadora.

---

<sup>143</sup> Utilizamos a expressão “bestiário”, sempre entre aspas, como metáfora de um modo narrativo que apresenta animais na trama narrativa. Não se trata, portanto, do gênero besteiário, nem tampouco fábula.

## CAPÍTULO III

### DAS PAIXÕES E A PAIXÃO DA ESCRITA

O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.  
A Prudência é uma rica, feia e velha donzela cortejada pela Impotência.  
Aquele que deseja e não age engendra a peste.  
[...] A nudez da mulher é a obra de Deus.  
Excesso de pranto ri. Excesso de riso chora.

(William Blake, Provérbios do Inferno)

### 3.1 – Paixão e subjetividade

Nosso objetivo neste capítulo é explorar algumas formas de paixões em Clarice Lispector e analisar como se articula a paixão e seus vários sentidos na relação com a autoria, com a escrita e o homem, configurando o que designamos por *paixão autoral*, que em Lispector estará evidenciada não somente nos depoimentos e ou entrevistas, mas também no texto literário. A reflexão sobre os sentidos da paixão se fará a partir das leituras de *A paixão segundo G.H.*, *A via crucis do corpo* e *Uma aprendizagem Ou o livro dos prazeres*.

Esses livros tematizam a sedução, o corpo, o sexo, os jogos amorosos, a escrita, os estados gozosos, as dores, a comunhão com o outro, da mesma espécie ou não. Nesses textos se manifestam diversas formas de paixão, que, em Lispector, situam-se nos domínios da poética e do pensamento. A paixão autoral é perceptível nas formulações de juízos que Lispector constrói sobre a sua arte: a escrita, a relação com a crítica, com o leitor. O ato de voltar-se para o próprio narrar ou escrever, a digressão em torno da escrita, enfim o trabalho sobre a língua, a arena da língua, é o que estamos nomeando de paixão autoral, bem como a transição dos elementos autobiográficos para a ficção e desta para a vida, somado ao desejo de certa ordenação de um arquivo lispectoreano. A autora tem consciência de que atua com certa dificuldade produtiva porque escolheu o caminho difícil: “eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil; a circunstância de falarem no meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional” (*apud FERREIRA*, 1999, p. 165). Questão que também comparece de maneira ficcionalizada em *Água viva*: “Não. Não é fácil. Mas ‘é’. Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’ ” (LISPECTOR, 1994b, p. 40).

Tanto *Uma aprendizagem* quanto *A paixão segundo G.H.* têm, como argumento temático principal, protagonistas que enveredam por algum caminho de aprendizagem e autodescoberta, possíveis por meio de uma espécie de jogo iniciático com o outro. O deparar-se com o outro, no caso, a barata, desencadeia em G.H. uma desorganização e sucessivas experiências de paixões que envolvem a relação vida/morte, gozo, ódio, relações instintivas, alegrias, perdas, desejo de narrar e embate com a desorganização e a re-organização.

O desejo de matar envolvendo o gozo é uma experiência que a lança para o ilimitado da vida; ter matado, ou antes, ter imaginado que matou a barata, permite-lhe encontrar “um fio bebível de vida” que também era a morte:

E estremecei de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar (LISPECTOR, 1998b, p. 52-53).

G.H. abre os olhos com pudor e glória, pensando ter matado a barata; mas verifica que ela ainda estava viva e, aproximando-se, viu-se na cara da barata. Ela vê a barata pela primeira vez, pois antes apenas tinha repugnância pela “antiga e sempre presente existência” desse inseto (LISPECTOR, 1998b, p. 55). A vida a olha e isso a impele para o trânsito entre o sentimento de repugnância e de ofensa, gerando-lhe náusea, espanto, constrangimento penoso e inocente até se deparar com o remexer das raízes de sua identidade. Sente nojo e maravilhamento por si. Diante da dilatação do eu, é lançada para “o deserto”, sendo seduzida para uma espécie de loucura promissora; mas tinha medo de ir ao encontro de alguma verdade que a colocasse no nível da barata. Constata que a vida e tudo o que nela existe é sedução. E a sua grande descoberta é a de que o mundo não é humano e “de que não somos humanos [...] e que o inumano é o melhor nosso, [...] é a parte coisa da gente” (LISPECTOR, 1998b, p. 69).

O que é concebido como humano estaria no terreno da “sentimentação” (LISPECTOR, 1998b, p. 161), utilizando aqui uma expressão de Clarice Lispector/G.H. O sentir-se pertencente ao humano é uma forma de paixão, por isso G.H. quer viver a parte humana mais difícil, que é o germe do amor neutro, da vida primária, que fora sufocada e pisada pela “pata humana” (LISPECTOR, 1998b, p. 161). Os constructos em torno do que se convencionou ser pertencente ou próprio do humano são forças resultantes de paixões, ou seja, de um conjunto de sentimentos em relação ao outro diferente, que encaminham a organização sócio-cultural para um modelo caracterizado pela polarização, compartimentação distintiva entre animais (bichos), objetos/coisas e humanos, e, sobretudo, pela ideia de superioridade versus inferioridade.

As paixões em Clarice Lispector conduzem para a mobilidade do olhar para o “dentro de si”, para uma interioridade que está em constante comunicação com uma exterioridade, também interiorizada. G.H. é um bom exemplo dessa constatação: ao ver a barata e se ver sendo vista por ela, a interioridade e a exterioridade desses viventes passam a ser campos intercambiáveis, cuja concretização se dá pelo gesto quase antropofágico de comer a matéria da barata e se abrir para múltiplas percepções.

G.H. desconstrói esse sentimento passional, essa força que tende a vigorar como dominação do homem sobre outros viventes, quando se encaminha para sua primeira experiência de desumanização. A sua existência passa a ser “dada” pelo olhar e pelo corpo da barata. Ela descobre que a dor é o gozo da matéria e a aceitação cruel da dor é “o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor” (LISPECTOR, 1998b, p. 120). G.H. toca na sensibilização do mais delicado material das coisas e constata:

Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência só a delicadeza dos iniciados é que sente o gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero (LISPECTOR, 1998b, p. 154).

A comunhão com a massa branca e neutra da barata provoca êxtase em G.H., que entra em contato íntimo com o neutro, o it, nem masculino, nem feminino;<sup>144</sup> e re-encontra um outro indeterminado de si, contido/latente em si. Nunes caracteriza essa comunhão como uma “espécie de comunhão negra, sacrílega e primitivista”, levando a personagem êxtase ao nojo, da repugnância à redenção. (NUNES, 1995, p.65).

A narrativa bíblica da paixão segundo Jesus Cristo pode ser relida pela narrativa de G.H, e também pelo leitor, de forma parodística, ultrapassando, contudo, a leitura mística. Uma leitura para além das instituições religiosas permite-nos deparar com uma personagem que se abre para uma experiência prática de aprendizagem, de desprendimento da individualidade, que a conduz para um estado contemplativo de conhecimento extraintelectual, extracultural e a uma união com o material vivo, de outro vivente, de modo a libertá-la de determinadas ilusões, inclusive as de ordem mística. A união com o não-humano, esse ato proibido, de tocar o imundo, é um gesto transgressivo porque desconstrói a narrativa bíblica cristã, que prega a comunhão com o que é puro: o Cristo, aquele que faz a travessia por seu martírio sacrificial para salvar os homens. Unir-se ao divino seria uma forma de imprimir uma divindade ao humano. G.H. demonstra esse entendimento, de maneira crítica, porque rompe com ele: “Ele queria que eu fosse com Ele o mundo. Ele queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do humano construído” (LISPECTOR, 1998b, p. 126). G.H. constrói o seu próprio caminho de divindade ao despojar-se do que foi construído como adequado ao humano e misturar-se ao outro: a

---

<sup>144</sup> O “it” de *Água viva* guarda uma forte correspondência com o Ele-Ela andrógino do conto “Onde estivestes de noite”, discutido no capítulo II.

alteridade. Esse outro é um dos viventes mais rejeitados pelo homem, é o que repugna e atenta contra a higienização humana. Quem definiu o que é divino, o que é humano, o que é não-humano foi o próprio homem. Experimentar a animalidade “do animal bicho”, o material bruto e neutro da vida, parece ser a via mais sincera, menos tendenciosa e mais, digamos, honesta.

O incidente doméstico transformou a existência sistemática de G.H, impelindo-a ao rompimento das esferas que delimitam os territórios do humano e do não-humano, o natural, o sobrenatural e o cultural. Anteriormente, era como se uma espécie de olho exterior (o que ela chamava ora de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus) vigiasse a sua vida, conferindo-lhe uma sistematicidade e uma identidade, das quais ela se desvencilha ao comungar com a barata. O itinerário é marcado pela experiência do sacrifício da identidade pessoal, por isso impõe uma sabedoria dolorosa. A personagem-narradora reconhece que era mais visível e reconhecível para os outros e pouco reconhecida por ela própria.

Experimentar o imundo é sair da indiferença, do sono, é chegar ao máximo, e esse máximo não era o paraíso, mas o inferno para G.H.: descobrir que ser um humano é uma sensibilização, “um orgasmo da natureza” (LISPECTOR, 1998b, p. 126). O gesto de comer do que é vivo (comer a barata) é orgia, tentação, “a tentação é comer direto na lei” (LISPECTOR, 1998b, p. 127), gesto, para o qual o castigo é o desejo de não querer parar de comer mais; até mesmo de comer a si próprio. Esse gesto antropofágico estaria inscrito no humano: “a anomalia da natureza”, utilizando aqui uma expressão de G.H./Clarice Lispector. Provação é uma forma de paixão de G.H., pela qual ela prova a vida, e a vida também a coloca em estado contínuo de provação. Provar é perigoso porque desperta o insaciável desejo: essa orgia infernal “era o próprio martírio humano” (LISPECTOR, 1998b, p. 131).

Comer o fruto proibido permite-lhe chegar ao abismo ou ao inferno, espaços que lhe provocam alegria e inquietações. A salvação seria uma escolha íntima e não algo concedido por Deus, ou seja, a salvação não seria uma promessa do outro absoluto. A grande descoberta de G.H. é que todos possuem a salvação porque o estado de graça é imanente, não é preciso, pois, transcender para se salvar:

Mas vejo agora o que na verdade me acontecia: eu tinha tão pouca fé que havia inventado apenas o futuro, eu acreditava tão pouco no que existe que adiava a atualidade para uma promessa e para um futuro.

Mas descobro que não é sequer necessário ter esperança. (LISPECTOR, 1998b, p. 146).

O messianismo, o salvacionismo são postos em questão, assunto já problematizado em capítulo anterior, e bem exemplificado a partir dessa obra em análise. A ideia de promessa no futuro se desfaz, e o que passa a existir para G.H. é a atualidade permanente, o “reino da vida”: “E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje” (LISPECTOR, 1998b, p. 147). Pedimos a Deus porque somos carentes, temos de Deus aquilo que fatalmente nos basta, “o que cabe em nós”: “a nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível – minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido” (LISPECTOR, 1998b, p. 150) <sup>145</sup>.

A narrativa se aproxima dos preceitos cristãos, para em seguida provocar a ruptura em relação a um dos grandes textos da humanidade. Segundo G.H., o ato de violência de Deus, em todas as religiões, é exigir ser amado; por isso ocorre a intertroca: usamos Deus e somos usados por ele. Precisar de Deus ou do amor é sempre o momento supremo que gera agonia e espanto; precisar é estar sob o estado da falta, da carência: “a revelação do amor é uma revelação de carência – bem-aventurados os pobres de espírito porque deles é o dilacerante reino da vida” (LISPECTOR, 1998b, p. 153). Podemos ler nesse trecho a desconstrução do trecho bíblico de Mateus, no versículo 3: “Bem-aventurados os pobres de espírito porque deles é o reino dos céus”. Os pobres de espírito devem ser entendidos não como sinônimo de desprovidos de bens, mas são aqueles que depositam confiança em Deus; então os bem-aventurados são aqueles que têm a ousadia bíblica/cristã de afirmar a confiança em Jesus Cristo e, com isso, ganhar o reino dos céus, a salvação. Essa leitura bíblica, em *A paixão Segundo G.H.*, é desconstruída, pois não se espera salvação do céu, e sim a afirmação do “dilacerante reino da vida”, e, ao mesmo tempo, um convite a viver esse “reino da vida”.

G.H. prescinde do bonito, do expressivo, do humano, desejando o mais fundo, o mais amplo, o material, o para além da humanização, contra a falsa humanização:

Também não quero a minha sensibilidade porque ela faz bonito; e poderei prescindir do céu se movendo em nuvens? E da flor? Não quero o amor bonito. Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais.

---

<sup>145</sup> Essa mesma noção aparecerá nas aprendizagens de Lóri, questão desenvolvida mais adiante, quando da análise de *Uma aprendizagem*.

Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. (LISPECTOR, 1998b, p. 157-158).

G.H. e, por que não dizer, Clarice Lispector “foram em busca da fome maior” (LISPECTOR, 1989b, p. 153), do que é mais amplo, do que está para além de qualquer sistematização, para se ter “a visão maior”. Essa visão encaminha para o rompimento com tudo o que é sistemático, incluindo-se o modo de narrar, o modo de se fazer literatura; empreendimento presente no conjunto das obras de Clarice Lispector. No caso de *A paixão segundo G.H.*, percebemos a multiplicidade de paixões, compondo esse modo de narrar: seja pelo episódio banal, pelos temas de seu entorno, pelo processo vertiginoso do autoconhecimento da personagem, ao lado do esgarçar dos sentidos da linguagem na relação com o sujeito e seu aprofundamento introspectivo.

Sobre o rompimento com o modo sistemático de narrar tomemos como exemplo a quebra da unidade textual efetuada em *A paixão segundo G. H.*, quando a narradora interpõe à narrativa principal (a do episódio da barata) as imersões interiores, ou outras narrativas. Sobre essa quebra de unidade, podemos exemplificar com momento em que a narradora traz ao conhecimento do leitor uma experiência anterior, em que viveu o “alegre horror da vida neutra que vive e se move” (LISPECTOR, 1998b, p. 92). Tratava-se de uma gravidez, seguida de um aborto voluntário:

– Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. [...]. Pelas ruas sentia dentro de mim o filho [...], enquanto parava olhando nas vitrines os manequins de cera sorridentes (LISPECTOR, 1998b, p 91).

A estranha aproximação das duas narrativas se efetua pela comparação das experiências de estar no domínio e na decisão da vida. A personagem compara as duas vidas (a da barata e a do filho) como um *planctum*, a grande neutralidade viva, que lutava pela vida. A humanização fez com que ela perdesse muito: “perdera as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião, dentro de mim”. (LISPECTOR, 1998b, p. 93).<sup>146</sup>Esse modo narrativo é,

---

<sup>146</sup> Segundo Benjamin Moser, Clarice Lispector, por volta do início de 1951, estava grávida, porém veio a perder o bebê (MOSER, 2009, p. 288); questão que comparece ficcionalizada na crônica “Dia das mães”,

sem dúvida, um gesto transgressor da ordem estabelecida do texto, no seu aspecto de unidade. A outra narrativa aparece de sobressalto, como um corpo estranho no texto e, no entanto, interrelacionada com a nova experiência de G.H., causando um estranhamento e algum incômodo em quem lê; ou seja, a informação pretende provocar o leitor, na sua ordem ou desordem sentimental.

### 3.2 Ressonâncias autobiográficas: paixão do autor

Em seu ensaio “O conceito de paixão”, Gérard Lebrun (2009) sintetiza como a paixão foi entendida no pensamento filosófico, fazendo recortes desde os estoicos até Aristóteles e Nietzsche, e demonstrando, sobretudo, como a paixão e o *logos* (razão) foram tomados como opostos. Para os estoicos, o *pathos* era um fenômeno irracional (*alogon*), uma força capaz até mesmo de derrotar o *logos*, por isso a paixão seria uma pulsão excessiva, que deveria ser extirpada ou impedida, a fim de não se tornar uma tendência.

Para Aristóteles, as paixões estariam inscritas em nossa *psiquê* e compreenderiam tudo o que conduz ao variar dos juízos, decorrendo daí o sofrimento ou o prazer. Esse pensador discordava dos estoicos: nem extirpação nem condenação, pois a paixão seria suscetível de ser educada, de ser regulada. O que estaria em questão é o modo como os homens reagem às paixões, questão que envolveria a escala de valores éticos. Saber jogar com os impulsos emotivos seria um atributo do bom orador, que pretende não somente convencer, mas também tocar as molas dos afetos e utilizar “os movimentos da alma que prolongam certas emoções” (LEBRUN, 2009, p. 14). Essa mesma visão é compartilhada por Descartes e Platão, que também defenderam o domínio das paixões como atributo para que o homem fosse “senhor de si mesmo”. Segundo Kant, as paixões seriam chagas cancerosas para a razão,

---

publicada em *A descoberta do mundo*, em que a narradora relata a história de uma dançarina de nome Gisele que enfrenta a experiência de um aborto:

“- Mas o médico me avisou logo de saída que eu podia perder a criança. Porque tenho o aparelho genital infantil, sou fértil mas não posso conceber, não tem lugar para o feto: Então eu passei meses na cama para ver se assim eu não perdia a criança. Eu ficava deitada, falando com o bichinho que estava dentro de mim. Eu lhe dizia: “Olha, bichinho, nós dois temos de vencer e você vai nascer, é assim mesmo, é difícil nascer”[...] Foi então que eu comecei a perder sangue. Eu mal acreditava, não queria acreditar. E quanto mais sangue derramava, mais desesperada eu ficava. Até que aconteceu: perdi meu filho. Era um menino. Cheguei a vê-lo, pedi para vê-lo: lá estava ele todo aconchegado dentro do óvulo (...) (LISPECTOR, 1999b, p.416)

inclinações duradouras. Já para o senso comum, costuma-se entender a paixão como tendência, um sentimento forte e capaz de dominar a vida mental, um padecer, sofrer algo, estar na passividade, na qualidade de movente em reação a uma causa. Em Nietzsche, teremos a exaltação das paixões, “a forma suprema da saúde; para ele o temor dos sentidos, dos desejos e das paixões é sintoma de fraqueza” (ABBAGNANO, 2000, p. 740).

Não defendemos a exaltação da paixão ou sua condenação; nem é nossa pretensão propor um conceito definitivo, mas interessa-nos demonstrar de que forma a escrita de Clarice Lispector toca nos afetos que envolvem a escrita e os viventes. Que tipo de paixão o sujeito escritor lispectoreano estabelece com a escrita, com as personagens, com o material da criação e circulação dos textos?

Nos capítulos anteriores, já problematizamos algumas das questões de que trata Lispector em sua obra: indagações sobre a sua criação, o valor da escrita, o que é o escritor, o lugar da escritora no cenário cultural brasileiro, as personagens, o envolvimento do leitor, a literatura, o gênero, etc. A escritora envolve-se no jogo da paixão autoral de maneira contundente nas suas últimas obras, quando rompe com as fronteiras entre ficção e autobiografia, problematizando ainda o modo de narrar. *A via Crucis do corpo, Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, A paixão Segundo G.H, Um sopro de vida (pulsações) Água viva e A hora da estrela* são os textos que mais permitem o exame das inquietações escriturais lispectoreanas.

Marta Peixoto (2004) destaca que o gênero crônica foi o que mais permitiu a Lispector criar “uma persona autobiográfica”, em constante reflexão com os leitores, por meio da evocação das reações destes, seja por carta, telefonemas “e até presentes, reações que ela introduzia como assunto em outras crônicas” (PEIXOTO, 2004, p. 148). A própria natureza do gênero permite isso. A expressão “persona” é de fato mais apropriada, uma vez que Clarice Lispector abala as fronteiras entre o ficcional e o não ficcional. Essa re-criação em torno do “eu”, uma forma de paixão, inegavelmente, se anuncia, até mesmo, nas raras entrevistas que realizou com personalidades.

No seu trabalho de entrevistadora de intelectuais e artistas do cenário cultural brasileiro e internacional, Clarice Lispector também permite as ressonâncias autobiográficas. Parte dessas entrevistas foi publicada no livro *De corpo inteiro*, em 1975, e, posteriormente, de maneira mais ampliada, no livro *Entrevistas: Clarice Lispector*, em 2007, organizado por Claire Williams, a partir do qual Nicole Algranti, sobrinha-neta de Clarice Lispector, produz o

filme intitulado *De corpo inteiro: entrevistas*. Trata-se de um misto de ficção e documentário, em que várias atrizes interpretam o papel da escritora, em diferentes momentos de sua vida. Há depoimentos de algumas pessoas que conviveram com Lispector ou foram entrevistadas por ela. Ferreira Gullar, Oscar Niemeyer, Elke Maravilha, Tônia Carreiro, Nélida Piñon, Maria Bonomi são alguns dos entrevistados por Lispector; e no filme de Algranti são novamente entrevistados, representando o clímax do filme, em função dos depoimentos emocionados, marcados pelas lembranças.

O filme em questão é um exercício de escavação, uma revisita ao arquivo, justamente porque há recortes de entrevistas realizadas por Clarice Lispector com escritores (Nelson Rodrigues, Fernando Sabino, Rubem Braga, Jorge Amado, José Carlos Oliveira, Hélio Pellegrino, dentre outros), artistas plásticos (Carybé, Djanira) e outras personalidades (como João Saldanha, jornalista e treinador de futebol, que levou o Brasil à classificação para a copa do mundo em 1970).

Com relação às ressonâncias autobiográficas, uma das formas de paixão autoral, destacamos a entrevista com Nelson Rodrigues, na qual Clarice Lispector faz referência aos raros amigos e ao incêndio que lhe queimou as mãos. Em determinados momentos, a pergunta dirigida ao entrevistado é respondida também pela entrevistadora, quando, por exemplo, ela revela, em conversa com Fernando Sabino, que sua criação é resultante da mistura de um ato deliberador, mas precedido também por algo nada deliberado. E acrescenta que cada livro dela é “tão hesitante e assustado como um primeiro livro” (LISPECTOR, 2007, p. 35).

Na entrevista com Rubem Braga, a escritora destaca que “há mil Rubens dentro de Rubem Braga” como haveria mil Clarices nela. Já na entrevista com Carybé, pintor nascido na Argentina e que se fixou na Bahia, a partir de 1950, ela finaliza o texto afirmando que, depois de divulgada a entrevista, publicou *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, acrescentando: “estou inteiramente vazia de inspiração. Mas nisso de inspiração também conto com Exu, que já é meu amigo do peito e vai me ajudar em tudo, entendeu? Exu é poderoso” (LISPECTOR, 2007, p. 218).

Outra entrevista retomada por Algranti (2010), que merece comentário, é a conversa de Lispector com o escritor e psicanalista Hélio Pellegrino. A pedido dela, Pellegrino arrisca dizer quem é Clarice Lispector, traçando um perfil barroco, ao afirmar que a escritora casa a luz e a sombra, o dia e a noite, o sol e a lua, o masculino e o feminino, o côncavo e o convexo, o verso e o anverso, o tempo e a eternidade, o finito e a infinitude,

enfim, que ela seria uma pessoa de dramática vocação para a integridade e a totalidade. Nas palavras de Pellegrino, Lispector seria alguém “em busca apaixonada pelo *self* – centro nuclear de confluência e de irradiação de força – e esta tarefa a consome e faz sofrer” (LISPECTOR, 2007, p. 65).<sup>147</sup>

Embora as crônicas sejam apontadas como os textos em que Clarice Lispector apresenta mais intensamente os elementos autobiográficos, no seu trabalho de entrevistadora também ela se permite revelar muito de sua vida privada. Isso foi possível pelo fato de ter utilizado uma metodologia bem singular com os entrevistados: ela fazia a pergunta de modo retórico, porque respondia primeiro; e depois concedia o turno ao entrevistado. Em entrevista feita com Jorge Amado, por exemplo, ela pergunta: “- Você costuma ler as traduções que fazem de seus livros? Porque eu, por exemplo, jamais leio para me poupar a raiva” (LISPECTOR, 2007, p. 26).

Jorge Amado responde: “- Prefiro as traduções em língua que não posso ler. Nas outras você descobre erros e se chateia. É assim ou não com você?” (LISPECTOR, 2007, p. 26).

A singularidade lispectoreana está na voz autoral presente tanto na ficção quanto na não ficção, em sua capacidade de mobilizar elementos autobiográficos e reinventar a própria vida. As personagens e temas se entrecruzam ou dialogam com aspectos da vida do autor, de modo a confundir as ordens ficcional e não ficcional. São espaços que se intercambiam. Desse modo constrói-se o que Lícia Manzo (1997) nomeia por “autobiografia não planejada”.

Em certos momentos a voz do autor e a voz de algumas personagens são indissociáveis. Tome-se como exemplo Rodrigo S. M., o personagem-autor de *A hora da estrela*, a última novela de Clarice Lispector, que é encarregado de contar a história de Macabéa que mal tem consciência do seu existir, grotescamente inapta para a expressão e a auto-expressão. Rodrigo S.M./Clarice Lispector assume esse espaço do autor, da paixão autoral, por meio da “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, texto aparentemente à margem do corpo textual, mas no qual há uma chave para se pensar a autoria e a paixão que envolvem a escrita. Nessa dedicatória, a contemplação da multiplicidade de

---

<sup>147</sup> A tentativa psicanalítica de descrever Clarice Lispector é tarefa difícil porque se esbarra no provisório, no que é fluidez, no que é deslizante, assim não é possível encerrar a autora, nem os seus textos, tampouco a sua persona em categorizações fechadas e definitivas.

eus, ao lado da escolha de um personagem-autor, constitui jogo autoral, uma vez que os papéis de autor, personagem e de Clarice Lispector (função-autor) são intercambiáveis e/ou aproximáveis, no caso do personagem-autor, que é reconhecidamente o *alter ego* de Clarice Lispector. Preferimos reconhecê-lo, no entanto, como aproximação parodística de Lispector, uma vez que ironicamente tem-se a problematização do suposto lugar do homem e da mulher, enquanto escritores, para o cânone ou crítica literária brasileira. Clarice Lispector põe em questão esses lugares estabilizados, pela simulação de um personagem-autor. Essa leitura se fortalece ao aproximarmos as obras que têm como foco, a presença de personagens escritoras, como é o caso de Ângela Pralini de *Um sopro de vida (pulsações)*, a narradora de *A paixão segundo G. H.* e a personagem escritora de *Água viva*.

Se, por um lado, Macabéa é inapta para a auto-expressão; por outro, G.H., Lóri, Ângela Pralini (a pintora que se torna escritora em *Água viva*) estão todas aptas a manifestarem as suas capacidades de expressões através da linguagem, pois se encontram envolvidas no ato narrativo ou no gesto escritural. Em certos momentos, a Clarice autora e a Clarice personagem se misturam, ocupando o espaço do ficcional. Nessas narrativas, as personagens, as tramas ou o cenário são preteridos em favor da linguagem e da escrita. A paixão da e na escrita desemboca na passagem, na travessia para o que é circunstancial do mundo, das concepções e sentimentos que Lispector possui em relação a sua experiência de sujeito que escreve e é escrito, um duplo movimento, em que o sujeito que escreve se autoficcionaliza.

Esse movimento também permite o trânsito de elementos ficcionais para o sujeito da experiência: Clarice Lispector cria explicitamente personagens de si, que transitam pelo espaço constelar do texto, confundindo o fora e o dentro da ficção. Um bom exemplo seria quando a escritora menciona, em depoimento prestado ao MIS, que seu personagem Ulisses (professor de filosofia, que aparece no livro *Uma aprendizagem*)<sup>148</sup> não tem relação alguma com o Ulisses do escritor James Joyce, e sim com um rapaz que conhecera na Suíça que tinha se apaixonado por ela; esclarece: “E eu era casada, de modo que ele deu o fora da Suíça e nunca mais voltou. Ele era estudante de filosofia” (LISPECTOR, 2005, p. 144).

---

<sup>148</sup> A partir deste ponto, utilizaremos apenas a expressão *Uma aprendizagem* para nos referirmos ao livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

Nesse mesmo depoimento, Marina Colasanti menciona a personagem da novela com a qual Lispector estava lidando, e esta afirma que a personagem dava-lhe muito cansaço, ao que Marina intervém:

**Marina Colasanti:** Você fala da personagem como se estivesse falando de uma pessoa existente, que te comanda.

**Clarice Lispector:** Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa, e ela se comanda muito. Ela é nordestina e eu tinha que botar pra fora um dia o Nordeste que eu vivi. Então estou fazendo, com muita preguiça, porque o que me interessa é anotar. Juntar é muito chato (LISPECTOR, 2005, p. 147). (Grifos meus).

A personagem parece transitar do espaço ficcional para o experiencial, de maneira ativa, a se autocomandar. Para exemplificar, aproximemos o depoimento acima de um trecho de *A hora da estrela*: “Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

Nádia Gotlib destaca o movimento circulatório de textos de Lispector entre jornais, revistas e livros, “uma verdadeira ciranda de textos” que permite circular não somente fragmentos, ou textos que reaparecem, mas também personagens e “a própria Clarice identificando-se como escritora-narradora-cronista” (GOTLIB, 1988, p. 189). Lúcia Helena (1997) nomeia esse processo de reutilização de fragmentos de “textos em migração” e Walnice Galvão (1998) denomina de “transmigração auto-intertextual”.

Não muito raro, percebemos esses fragmentos transitando de um livro para outro. Tomemos como exemplo um longo trecho em *Uma aprendizagem*. Nele, Ulisses convida Lóri para ir a um restaurante na Floresta da Tijuca porque lá serviam galinha ao molho pardo:

Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses.

– Eu também gosto, disse Lóri a meia-voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? Perguntou meio a medo [...] Nossa vida é truculenta Loreley [...] É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também (LISPECTOR, 1998b, p. 99).

Na crônica “Nossa truculência”, texto já referido no capítulo anterior, a narradora destaca a sua incapacidade de matar galinhas, defendendo categoricamente que não deveríamos comê-la, nem comer o seu sangue. No entanto, ela lembra que temos nosso lado

canibal; por isso, também, aparentemente entrando em contradição, afirma que devemos respeitar a nossa violência, pois se não comêssemos galinha ao molho pardo, talvez “comeríamos gente com seu sangue” (LISPECTOR, 1999b, p. 252). A narradora espanta-se com sua própria incapacidade para matar, e, no entanto, seu desejo de comer galinha. Ela põe termo a essa incoerência humana destacando que o sangue está tanto no nascimento (rompimento do cordão umbilical), quanto na morte. O sangue é, portanto, parte da vida, e, por isso, o amor também.

Em *A vida íntima de Laura*, livro recebido como literatura infantil, aparece a mesma temática, em que o leitor preferencial (criança) tem a informação de como é a receita da galinha ao molho pardo: “Existe um modo de comer galinha que se chama ‘galinha ao molho pardo’. Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar comprar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue” (LISPECTOR, 1999d, p.20).

No conto “Uma história de tanto amor”, publicado originalmente em 10 de agosto de 1968, e, posteriormente no livro *Felicidade Clandestina*, Lispector aborda a mesma temática. No entanto a galinha Eponina é comida, também ao modo molho pardo, para ser integrada ao corpo da menina, tornando uma espécie de hóspede. O ato de “comer o animal”, nesse conto, proporciona prazer “quase físico”; uma vez que se configura como o processo amoroso da própria vida: o corpo da galinha integraria o corpo da garota, como uma ação de amor e não de voracidade. Desse modo ameniza-se o ato truculento, pela via ritualística secular. A menina, com a ajuda da mãe, vê nesse ritual, a possibilidade de assimilação e preservação do outro (no caso, a galinha Eponina, manter-se-ia viva em seu corpo). Embora morta, Eponina seria uma espécie de vida residual na menina. Nesse conto, o devorar e o devotar caminham juntos. No final da história, há uma abertura maior para a questão do prazer do corpo: “A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens” (LISPECTOR, 1998c, p. 143).

Outro bom exemplo de migração de textos é a oração proferida por Lóri, em *Uma aprendizagem*, na página 56, que é repetida em outra cena, na página 115, com algumas variações. Essa circularidade de textos é perceptível também no trânsito entre ficção e não-ficção, desfazendo as fronteiras entre ambas. Tomemos como exemplo o trecho em que Lóri escreve para Ulisses sobre as impressões sobre Berna e o silêncio. Essas impressões e sensações descritas também comparecem em cartas de Lispector, numa das quais ela comenta

que Berna “é de um silêncio terrível” (LISPECTOR, 1946, *apud* GOTLIB, 2009, p. 260). No texto ficcional podemos ler:

É um silêncio, Ulisses, que não dorme: é insone: imóvel, mas insone e sem fantasmas. [...] Ele é vazio e sem promessas. Como eu Ulisses? [...] nas noites que passei em Berna não havia vento [...] Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras. [...] Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de dentro da gente (LISPECTOR, 1998b, p. 36-37).

Outro ponto de correspondência entre a personagem Lóri e a escritora Clarice Lispector está no hábito de meditar em torno da angústia e debaterem-se contra a solidão. Respondendo a uma indagação de Ulisses, Lóri afirma que desfruta de alguma companhia, a empregada, por exemplo, com quem podia conversar um pouco, quando essa vinha preparar as refeições e arrumar a casa, além da cartomante que ela visitava de vez em quando. Ulisses continua a indagação: “– E de amigas, você não sente falta? [...] /– Mas a cartomante é minha amiga, ela nem me cobra consulta” (LISPECTOR, 1998b, p. 50). Em depoimento ao MIS, quando questionada por João Salgueiro se ela se sentia solitária ou integrada na sociedade, Clarice Lispector afirma que tem amigos, embora escrever seja “um ato solitário”, e que às vezes sentia solidão “e até muito profunda”, lembrando que Alceu Amoroso Lima (LISPECTOR, 2005, p. 168-169) escrevera, certa vez, que ela estava numa trágica solidão nas letras brasileiras, em referência ao lugar singular da escritora na literatura brasileira.

### **3.3 – O caminho da linguagem: sedução e prazer**

A escrita da paixão também compreendida como escrita corporal, está do mesmo modo presente em *Uma aprendizagem*, em que o desvelamento do corpo e da escrita são dois empreendimentos coexistentes e indivisos. O processo de desarticulação, tão presente em outros textos de Clarice Lispector, comparece igualmente nessa narrativa, de maneira problematizada, quando Ulisses defende que a desarticulação, embora seja uma experiência causadora de choque, é movimento necessário para que “se veja aquilo que se fosse articulado e harmonioso, não seria visto” (LISPECTOR, 1998b, p. 98). Esse seria um dos caminhos da aprendizagem lispectoreana e de seus leitores.

Os dois protagonistas percorrem seus caminhos de aprendizagens, de maneira solidária e às vezes também solitária: Lóri é professora primária, de classe média, recebe uma mesada do pai para complementar seu sustento. Proveniente de família rica, mas que perdera grande parte da fortuna, ela deixa Campos em direção à cidade grande (o Rio de Janeiro). Embora buscando o seu próprio caminho, a aprendizagem de Lóri é mediada por Ulisses; professor de filosofia, que também mergulha para a descoberta de si. Considera-se um dos melhores professores da faculdade, sente enorme prazer em pensar, compor poesia para exercitar o mais profundo do homem, considerando que seus ensaios são longos poemas em prosa, nos quais desenvolve a capacidade de pensar e intuir. Pretende chegar ao pensamento-sentimento nos seus ensaios, sendo esse também o desejo escritural de Clarice Lispector, na nossa avaliação.

O encontro com o desconhecido já é sinalizado por uma das epígrafes do livro, aquela que remete ao Apocalipse, narrativa de São João, considerado o livro que manifesta mensagens de revelação, por meio de símbolos, figuras e números misteriosos. Quanto às outras epígrafes, a de Augusto dos Anjos, por exemplo, ressalta-se a dor e a alegria; tema reforçado pela epígrafe de Paul Claudel, pela ligação entre medo, morte e alegria.

Consideramos que a narrativa de Clarice Lispector inicia-se por essas epígrafes, pois elas dialogam com o processo de aprendizagem dos protagonistas: é uma aprendizagem mediada pela linguagem, pela interlocução com o outro e pela interação do corpo com o outro e com a escrita, com a linguagem. Os dois protagonistas realizam uma travessia pela via da aprendizagem do amor, da alegria e do sexo. A linguagem é o principal elemento de sedução, pois Lóri gostava de ouvir Ulisses, mesmo que não entendesse muito bem:

– Sabe Lóri [...] Depois que encontrei você umas três ou quatro vezes – por Deus, talvez tenha sido exatamente da primeira vez que vi você! – pensei que poderia agir com você com o método de alguns artistas: concebendo e realizando ao mesmo tempo. É que de início pensei ter encontrado uma tela nua e branca, só faltando usar os pincéis. Depois é que descobri que se a tela era nua era também enegrecida por fumaça densa, vinda de algum fogo ruim, e que não seria fácil limpá-la. [...] não é mesmo com bons sentimentos que se faz literatura: a vida também não. (LISPECTOR, 1998b, p. 52).

A sedução maior é a do texto, da linguagem, da literatura, pela ousadia da congregação entre poesia e pensamento, pela transgressão dos códigos, pelos desvios da

maneira narrativa que se inicia por uma vírgula e se “finaliza” com dois pontos. A literatura é o grande objeto de desejo, das sensações, percepções e paixões.

Ulisses é o iniciador de Lóri na estética, pela plasticidade, quando lhe acena uma forma de embelezar uma fruteira, de se vestir melhor e de entender a vida via linguagem. Um dos métodos ensinados por ele é a escrita: “Ulisses inventara: o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Há um grande trecho entre aspas, que seria dirigido a Ulisses, através do qual Lóri expõe a paixão da escrita, da expressividade e da meditação interior sobre o silêncio: “se não expressara o inexprimível silêncio, falara como um macaco que grunhe e faz gestos incongruentes, transmitindo não se sabe o quê” (LISPECTOR, 1998b, p. 39). Dizer e escrever permitiam-lhe ser.

Clarice Lispector empresta à sua personagem Lóri o seu modo de fazer literatura, de jogar com as palavras e com o silêncio; metodologia também de G.H. e das demais personagens narradoras. Conforme já discutimos, nos processos narrativos, as personagens que são narradoras, na ficção lispectoreana, convidam o leitor não só para acompanhar o desenrolar da escrita, mas também para participar da experiência da absorção da linguagem, dos momentos contemplativos, e também do indizível e do incomunicável. O leitor percorrerá então um caminho de aprendizagens e sensações advindas da aceitação de que não é possível, nem necessário, entender tudo, mas que podemos entrar no mundo das sensações que o jogo das palavras possibilita, desse modo deparamo-nos com a dor da incompreensão, que acaba por despertar visões. Nesse sentido, a relação de Ulisses com Lóri é indicativa de que não se pode cortar a dor, por medo; é preciso vivê-la para se ter “a visão das coisas através da dor de existir” (LISPECTOR, 1998b, p. 40).

Em meio às reflexões sobre a condição humana, frequentemente as personagens lispectoreanas indagam sobre o porquê narrar, como narrar, o que narrar; questão já discutida no primeiro capítulo. Clarice Lispector expõe a tessitura do narrar, do escrever e também a tessitura da vida, em defesa dos viventes na relação produtiva com as coisas e os objetos; aguçando as nossas percepções, visões, e, conseqüentemente, a nossa forma de viver. Empreendimento bastante presente em *Uma aprendizagem*.

O mundo dos afetos e das paixões se desenrola imbricado ao pensamento, de modo que não se pode delimitá-los; se há um padecer da/na linguagem, há igualmente um agir sobre a linguagem. Entretanto, em Lispector há também a paixão como movimento de

afirmação da liberdade, possibilitada pela mobilidade das sensações, pensamentos e exercícios linguísticos, desfazendo os lugares estabilizados do narrador, personagem, escritor e leitor.

A personagem Ulisses, por exemplo, prepara Lóri para atuar na liberdade, essa liberdade sedutora: “o que é que ele queria dela, além de tranquilamente desejá-la?” (LISPECTOR, 1998f, p. 16). Para descontentamento de Lóri, esse desejo de Ulisses era mudo, o que a impulsionava a utilizar outras formas de linguagem para seduzi-lo, por meio de rituais no vestir, maquiar (para poder *performar*), perfumar e dizer:

Enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo – como podia um simples pano ganhar tanto movimento? [...] Lóri então pintou-se cuidadosamente os lábios e os olhos, [...] para Lóri perfumar-se era um ato secreto e quase religioso (LISPECTOR, 1998f, p. 16-17).

Lóri investe-se no jogo de performar e perfumar para seduzir Ulisses, porque ela queria amor, e sua angústia era constatar que precisava dele. O tema da sedução é reforçado pela explícita intertextualidade com a mencionada lenda folclórica da *Odisséia*, retomada em forma de poema “A lenda de Loreley”, pelo poeta romântico alemão, Heinrich Heine. Nessa lenda, conforme lembra Ulisses,<sup>149</sup> a personagem Loreley seduzia os pescadores com seu cântico, e eles morriam no fundo do mar. Ulisses lembra a Lóri a lenda para afirmar que, na verdade, quem seduzia era ele; ela se enfeitava para ele por conta de sua sedução. Desse modo, temos uma problematização via ficção de que a sedução não é polarizada, não se pode delimitar ao certo o lugar do sedutor e do seduzido, uma vez que esses se deslocam e não nos permite dizer quem é o sedutor e quem é o seduzido.

Em certa ocasião Lóri vai, com Ulisses, ao posto 6 da praia de Copacabana ver os pescadores e os peixes. Ao aspirar o cheiro forte e “sensual” do peixe cru, sente a grande ânsia de viver: “quem sabe, divagou, ela vinha de uma linhagem de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte” (LISPECTOR, 1998f, p. 100). O olfato é um dos sentidos mais aguçados em Lóri: os cheiros de peixe, de maresia e de dama da

---

<sup>149</sup> Nota-se uma alusão à personagem Ulisses, da epopeia grega *Odisséia*, de Homero. No canto XII, narra-se o episódio no qual Ulisses ordena aos seus companheiros que tapem os ouvidos com cera, a fim de não ouvirem o canto sedutor da sereia, e que o amarrem em um mastro do navio. Superado esse obstáculo, ele consegue retornar ao lar para os braços de sua esposa Penélope. E Loreley é uma remissão ao nome de uma sereia, conforme lenda folclórica alemã, que seduzia e enfeitava os pescadores.

noite permitiam-lhe um maior contato com a vida. A sedução é tão motivadora quanto a finalização da conquista; no processo sedutor, o mundo das sensações é tão importante quanto a posse do objeto desejante. A sedução que se desenvolve entre Ulisses e Lóri é o caminho de aprendizagens das sensações, é o despertar dos sentidos.

A autossedução também se desenvolve em *Uma aprendizagem*, encaminhando-se para a autopercepção e o autocomando para descobrir e aprender. Através do olhar-se no espelho, Lóri surpreende-se consigo própria e depara-se com uma experiência denominada por Ulisses “gosto de ser”, ou seja, ela encontra na figura exterior os ecos da figura interna: “ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo”. (LISPECTOR, 1998f, p. 19). Entretanto, o espelho também revela a sua condição de ser manca no mundo; o seu descompasso com o mundo chega a ser cômico, na sua avaliação. Considera ainda que a sua condição humana era pequena em relação a Ulisses e em relação ao “Universo” (LISPECTOR, 1998f, p. 20).

Lóri está também aberta ao despertar para o exercício do pensamento que é indizível e para as sensações e percepções sinestésicas, ou seja, aquelas sensações que misturam os diferentes sentidos: “nada jamais fora tão acordado como seu corpo sem transpiração e seus olhos-diamantes, e de vibração parada” (LISPECTOR, 1998f, p. 23). Aprende a perceber as coisas, por elas mesmas, sem o sentido que as pessoas lhes atribuem. Constata que, se o seu mundo singular não fosse humano, ela seria um bicho e conheceria “a silenciosa alma da vida animal”. Essa vida teria beleza nos seus instintos, doçuras e ferocidades (LISPECTOR, 1998f, p. 43).

Ulisses domina a arte da espera, e aguardará a aprendizagem de Lóri, porque ele deseja o corpo da amada, mas a quer inteira, “com alma também” (LISPECTOR, 1998f, p. 26). Ele lhe ensina a ter coragem até mesmo para cair no abismo: Ulisses era a outra mão que a empurrava para o abismo. Já na referida lenda, a sereia Loreley era quem conduzia os homens para o abismo. Se Ulisses dominava a arte da espera, o mesmo não ocorria com Lóri, e essa deveria ser uma das suas aprendizagens: saber esperar. Há uma passagem, no livro, bem ilustrativa dessa ansiedade: em certo momento, por medo de um homem que a seguira durante o dia e se colocara diante de sua casa durante a noite, ela solicita a presença de Ulisses. Ele resolve a questão e tranquiliza a protagonista. Esta o convida a entrar; todavia, apesar de sua camisola curta e transparente, ele apenas afirma “– De dia telefone para você” (LISPECTOR, 1998f, p. 34). Lóri sente-se uma fêmea desprezada. Ele afirma que poderia tê-la de corpo e alma; no entanto, esperará que ela tenha corpo-alma para amar.

Lóri deseja aprender, com Ulisses, um modo filosófico ou literário de viver, mas descobre tardiamente que ele não tinha essa intenção. Às vezes desejava ser possuída por Ulisses, sem se ligar a ele, do mesmo modo que fizera com os outros, mas sabia que poderia querer mais: a ligação extrema entre eles dois. Estar com Ulisses, para Lóri, era sempre perturbador, porque os encontros eram marcados por perguntas e provocações que a desestabilizavam; o tom grave, no entanto, era sempre desfeito com um sorriso ou com ironia.

Ulisses põe em questão o que as pessoas constroem e que se transformam em armadilhas para elas próprias. Em uma de suas lições, afirma para Lóri que as pessoas amontoam coisas e seguranças porque não têm umas às outras, não sabendo amar “acima de todas as coisas”. O temor de viver o novo, aquilo que não foi ainda catalogado, de se entregar ao não entendimento são exemplos dessas armadilhas. Para Ulisses, outra armadilha é evitar o uso da palavra amor porque o amor pode trazer as constelações contraditórias que envolvem esse sentimento: medo, vergonha, ciúmes, ódio, angústia, etc. E continua: “temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior por isso nunca falamos no que realmente importa. Falar no que realmente importa é uma gafe [...] Temos chamado de fraqueza a nossa candura.” (LISPECTOR, 1998f, p. 48). Ulisses afirma ter escapado dessas armadilhas e espera que um dia Lóri esteja pronta também. Nesse desafio lançado, está o jogo sedutor, uma espécie de pacto de sedução. Os encontros dos protagonistas configuravam-se sempre como ritos de desafios.

A esse propósito, Baudrillard afirma que o desafio e a sedução estão próximos, considerando que é desafiante levar o outro para o nosso terreno de poder ou da nossa fraqueza. Seduzir estaria também na ordem do fragilizar, do desfalecimento; entretanto, nessa fragilidade estaria o poder da sedução. Nas palavras de Baudrillard “seduzimos por nossa morte, por nossa vulnerabilidade, pelo vazio que nos persegue. O segredo é saber jogar com essa morte a despeito do olhar, a despeito do gesto, do saber, do sentido” (BAUDRILLARD, 2001, p. 95). Nesse particular, os protagonistas de *Uma aprendizagem* sabem jogar bem.

Enquanto Ulisses sustenta a percepção de que Lóri seria uma tela enegrecida, de difícil trato, a protagonista, em contrapartida, também expõe as suas impressões: Ulisses não usava uma palavra de filosofia com ela, no entanto, era um sábio, cujo luxo era se disfarçar e esquecer o que se sabe e angustiar-se como qualquer um. Ela afirma que, embora parecesse, não era fácil seguir conselhos dele, uma vez que ela própria era o seu obstáculo: “– Sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes por uma palavra tua ou por uma

palavra lida, de repente tudo se esclarece” (LISPECTOR, 1998f, p. 53). Ulisses não avalia que detinha a função de conselheiro, pois é alguém que estava simplesmente em modo de espera. Na verdade, Ulisses é um grande indagador, e, inegavelmente, essas indagações encaminham Lóri para um aprofundamento da vida.

O dizer quase filosófico de Ulisses e a sua espera são recursos de sedução. E qual é o empreendimento do sedutor? Renato Mezan ajuda-nos a elucidar essa questão: para ele, o sedutor é aquele que toca fibras sensíveis despertando, no outro, emoções inusitadas, sensações de raro matiz. O sedutor, com sua vaidade, acaricia e faz com que o seduzido “descubra dimensões da própria experiência que sequer suspeitava ser capaz de vivenciar” (MEZAN, 1988, p. 89). Observe-se que o discurso de espera, sustentado por Ulisses, com sua pretensa paciência, é imbuído de dissimulação; elemento constitutivo da sedução:

Toda a ambigüidade da sedução, porém, está em que este domínio resulta da dissimulação: não se manifesta como autoridade nem como violência, e no limite pode ser exercido sem que o objeto da sedução se dê conta de que está sendo ludibriado, conquistado e vencido (MEZAN, 1988, p. 90).

Quanto a Lóri, um aparente objeto da sedução, ficava em estado de meditação e hipnotizada pelos dizeres de Ulisses. Ele esperava que ela soubesse rezar, pedir o máximo de si mesma. Ela não sabia o que pedir, nem como pedir. Considerava que era perigoso pedir mais vida, pretendia ser humilde e não mexer “com a grande resposta” (LISPECTOR, 1998f, p. 56).

A prece de Lóri era carregada de pudor, cujo intento era atingir o seu melhor modo de ser. Para isso, queria o atalho e não o caminho; estaria pronta quando passasse de si para os outros e também tocasse no mundo: “o atalho onde ela fosse finalmente ela [...] o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salva e pensaria: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1998f, p. 57). Lóri deveria, para ele, recuperar “na lembrança da carne” (LISPECTOR, 1998f, p. 59) o prazer de ser e estar; que ela provavelmente teria sentido no berço. Ela precisava aprender a alegria. Questões com as quais ela concordava. Lemos essa “lembrança na carne” como o equivalente ao “it” lispectoreno, o material e o núcleo quente da vida, seria a proposta de aproximação do núcleo da matéria viva, do assumir a potência da vida.

O assumir a potência da vida pode ser bem exemplificado quando Ulisses comporta-se de maneira colérica e irônica, revelando-se ambíguo, em cena na qual se

encontra com Lóri: caracterizando-se como alguém de alma prolixa, mas que utilizava poucas palavras, era irritável e que feria facilmente, era calmo e perdoava logo; na sequência aparece a contradição: “Não esqueço nunca. Mas há poucas coisas de que eu me lembre. Sou paciente mas profundamente colérico [...] As pessoas nunca me irritam mesmo [...]” (LISPECTOR, 1998f, p. 59).

Esse discurso colérico, que se desenvolve de maneira irônica, é concebido como uma garantia para Lóri saber quem é Ulisses e aceitá-lo; entretanto, não representa nenhuma garantia confortável, ou certeza. Lóri sente-se zombada e aperta os lábios em cólera. Percebendo a raiva muda de Lóri, Ulisses intervém: “Bem sei que estava brincando, mas não menti nenhuma vez, tudo o que eu disse é verdade” (LISPECTOR, 1998f, p. 61). O próprio Ulisses reconhece que, depois dessa “apresentação”, ela o desconheceria mais. Sabiamente Clarice Lispector promove uma ficção da ficção no tratamento das subjetividades: aquele que diz “eu” já se deslocaria para um campo do “outro”. Nesse sentido, o “eu” seria algo sempre deslizante, nunca abarcável, não apreensível. O jogo dissimulatório continua: “o melhor modo de despistar é dizer a verdade, embora eu não tenha tentado nenhuma vez despistar você, Lóri, disse ele” (LISPECTOR, 1998f, p. 61).

Lóri percebe, com dor, que Ulisses não queria “se dar a ela”; por isso, deseja “pagar na mesma moeda”. Esse desejo é a sua vingança passional; contudo, o que faria de si? Ela precisava se dar a alguém. Esse momento grave é atenuado pela presença de um pardal que ciscava o chão vazio, com olhos que “veem a comida”, na observação de Ulisses. Por um momento, esquecida de si, e com uma inocência de quem não temia ser julgada, Lóri acompanha o voo do pássaro e comenta: “– É tão bonito que voa!”. Ela olhou rápido para Ulisses e percebeu que ele a olhava: “era um olhar... de amor?” (LISPECTOR, 1998f, p. 62).

Segue-se um silêncio entre ambos uma vez que eles não se encontram por um tempo, nem fazem contato por telefone. Ela ainda não se sentia pronta e temia que Ulisses desistisse dela. Sendo tomada por uma dor quase física, Lóri resolveu rezar, mas não queria falar com “O Deus”. Lembrou-se, então, de um momento na sua vida em que deitara de bruços na terra, querendo apenas encostar o peito n’Ele e não dizer palavra alguma. E com o rosto enterrado no travesseiro, com raiva, pensava que algum dia Ulisses iria cair “como uma estátua do seu pedestal”; queria lamentar, acusar, reivindicar e aguardar “dentro da lógica romântica dos humanos” a hora de encontro com a paz (LISPECTOR, 1998f, p. 64). Por solidão e desilusão, passa a medir forças com Deus:

Tu me criaste através de um pai e de uma mãe e depois me largaste no deserto. [...] era no deserto então que ela ficaria, e sem pedir água para beber. [...] O principal é que o seu sofrimento voluntário ofendia o Deus e então pouco lhe importava a dor (LISPECTOR, 1998f, p. 65).

Lóri descobre que esse Deus, para o qual ela sempre rezara, era um “eu-mesmo”, engrandecido, poderoso e onipotente, chamado por ela de “O Deus”, era um Deus inventado por ela, à sua imagem e semelhança. O verdadeiro Deus seria a alteridade, aquele que não fora feito à sua semelhança. Entregue a essa grande descoberta, repousada, sentia que era “apenas uma das mulheres do mundo, e não um eu [...] Havia desmistificado uma das poucas grandezas de que vivia” (LISPECTOR, 1998f, p. 66). Sabia que ia doar-lhe a ausência desse Deus. Não teria mais sentido, para ela, ir à Igreja Santa Luzia.<sup>150</sup>

Outra descoberta segue-se a essa, quando o silêncio do casal é rompido com uma ligação de Ulisses, que convida Lóri para ir a um clube; ela aceita o convite, compra um maiô novo, e vai ao seu encontro, “embora temendo o momento de se verem quase nus” (LISPECTOR, 1998f, p. 67). Ficaram um diante do outro, por muito tempo em silêncio, até que Ulisses intervém: “– Veja aquela moça ali, por exemplo, a de maiô vermelho. Veja como ela anda com um orgulho natural de quem tem um corpo. Você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo” (LISPECTOR, 1998f, p. 68). Ela se sentiu atingida, mas aos poucos perdeu o pudor; observava que Ulisses a olhava com desejo. Também pôde perceber, pela primeira vez, que Ulisses tinha uma beleza masculina e uma calma virilidade. Esse exame de Lóri foi mal interpretado por Ulisses: ele pensava que ela estava perturbada com o silêncio dele. Não estava. Também se desfaz entre os dois um polo hierárquico de dominância, Lóri se alegrava porque ele não entendera. Os dois, pela primeira vez, estavam juntos, “sendo”. Esse era “um grande passo dado na aprendizagem” (LISPECTOR, 1998f, p. 72).

Durante a noite, ela sonha que Ulisses estava com outra mulher, acorda em sobressalto, sentindo ciúmes. Consideramos relevante ressaltar a concepção de Pascal Bruckner (2011) em relação a esse tipo de paixão: o ciúme, mesmo sendo sórdido e revelando pequenez, não pode ser extirpado. O ciúme seria um sentimento mesquinho porque combina

---

<sup>150</sup> Conforme já discutimos anteriormente, essa personagem é mais um exemplo da desconstrução lispectoreana da noção de Deus, segundo preceitos cristãos.

insegurança e desejo de apropriação: o ciumento deseja devorar o parceiro simbolicamente a vê-lo escapar. O ciúme seria, então “parente próximo do desejo de ubiquidade, dessa vontade de estar em toda parte ao mesmo tempo”; predomina não somente o medo de ser enganado, mas também o fato de que nunca poderemos nos instalar no cérebro do outro “como em uma cabine de pilotagem e comandar” esse outro, “ver o mundo através de seus olhos, conhecer seu destino” (BRUCKNER, 2011, p. 134-135).

O pensamento de Bruckner revela-se promissor na aproximação com a cena pós-ciúme de Lóri, em que ela resolve encaminhar-se para a praia, pela manhã. Fica diante do mar, que, no seu alargamento, seria um relevante elemento para resolver esse desejo de extensão, de abrangência, de ubiquidade, pois ela consegue ter uma experiência física com o mar. Esse seria o encontro de mistérios: ela e o mar, ambos ininteligíveis.

Nesse momento, a narrativa ganha um tom mais erotizado, pois o encontro de Lóri com o mar é o encontro com o outro: ela submete-se a uma espécie de iniciação para o amor, para o sexo. O mar é a alegoria do homem. Ela se encontra sozinha, a praia está vazia de gente, apenas com um cão preto, na sua liberdade de ser um mistério vivo que não se indaga. O mar e o amor encontram-se então conjugados:

Vai entrando [...] A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas [...] O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mal adormecido sono secular. [...] de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.[...] E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.[...] Ela é a amante que não teme pois sabe que terá tudo de novo. (LISPECTOR, 1998f, p. 79-80).

Ir ao mar deserto era a sua forma de exercitar o mais profundo da vida. Essa é uma das partes mais erotizadas do livro, quando ocorre um imbricamento da poesia no discurso do corpo e da sedução. Esse trecho do livro foi publicado em 13 de outubro de 1973, pelo *Jornal do Brasil*, com o título de “As águas do mar”,<sup>151</sup> com pequenas variações, especialmente no corte de alguns vocábulos e na remissão a uma protagonista não nomeada, contudo referida por “a mulher”, “ela”. A aprendizagem está no encontro com o que não sabemos, com o segredo, algo desafiante, de natureza “sedutora iniciática”, utilizando-se uma

---

<sup>151</sup> Essa crônica pode ser lida em *A descoberta do mundo*, 1999, p. 470.

expressão de Jean Baudrillard (1991), para o qual o segredo é aquilo que não pode ser dito, não é dito, entretanto circula.

O encontro de Lóri e o mar é uma experiência de naufrágio e de perigo. Ela passa a conceber Deus como algo amplo e vasto, tal qual o mar, para o qual não se podia pedir nada e sim agregar-se a ele. Cabe-lhe entregar-se ao desconhecido, sem necessariamente entendê-lo. O mar, e tudo aquilo que não é interpretável em palavras, a seduz.

Baudrillard (1991) reconhece que a sedução é o lugar de um jogo, de uma paixão pelo desvio que a interpretação negligencia, ou destrói. A sedução é aquilo que desloca o sentido e o desvia de sua verdade. Na sedução, o discurso manifesto volta-se sobre a organização profunda (consciente ou inconsciente) para anulá-la e substituir “seu encanto e armadilhas das aparências” (BAUDRILLARD, 1991, p. 61-62). Para o sociólogo, o que desloca o discurso de uma verdade é o que o torna sedutor:

A circulação aleatória ou sem sentido ou ritual e minuciosa de seus signos em superfície, suas inflexões, suas nuances, tudo isso apagaria o teor de seu sentido, e isso é que é sedutor, ao passo que o sentido de um discurso nunca seduziu ninguém (BAUDRILLARD, 1991, p. 62).

O jogo da sedução é uma estratégia de deslocamento, lembrando a noção etimológica de se-ducere: afastar, desviar de seu caminho. Baudrillard ajuda-nos a relacionar a soberania da sedução, que é uma paixão, ao jogo da ordem do signo. Os signos linguísticos são jogos com os quais se operam as seduções. Para exemplificar, em *Uma aprendizagem*, além dos jogos linguísticos nos diálogos e monólogos, a maquiagem e a vestimenta serão também estratégias para operar ou não a sedução. Lembremos uma passagem do livro, em que, diante de um novo compromisso social (o coquetel da Diretoria dos Cursos primários, no Museu de Arte Moderna), Lóri sente que deveria ir, pois talvez conseguisse arranjar outro homem para se libertar de Ulisses. Telefonou para a amiga cartomante que a encheu de brios. Vestiu um vestido quase novo e se maquiou de modo que pareceu ser outra pessoa, com sua máscara de sedução: “pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara [...] ah ‘persona’, como não te usar e ser!” (LISPECTOR, 1998f, p. 84).

A máscara deveria funcionar como mecanismo de afastamento, desvio “de uma verdade”, por isso ela queria ser uma outra pessoa. Verificou, entretanto, que a máscara incomodava porque não era a nudez da alma. Quando não suportou mais manter “a cabeça de pé”, solicitou ajuda a uma das professoras para atravessar o salão e chegar até a porta. Ao

tomar o táxi, observou que o chofer a olhou intensamente por ela estar pintada em demasia, decerto a tomando por prostituta. Ela sabe que, no antigo teatro grego e romano, as máscaras e suas expressões representavam o papel que cada ator iria desempenhar. Sabe também que as pessoas, com o tempo, abandonam seus rostos puros, nus e fabricam suas próprias máscaras. A escolha de uma persona é o modo de se resguardar dos ferimentos. Reconhece que escolher a máscara é “o primeiro gesto voluntário humano” (LISPECTOR, 1998f, p. 87).

No encontro seguinte com Ulisses, ela resolveu ir sem maquiagem, portanto, sem máscara, falseamento, enganos, forçando o próprio corpo a significar. Desse modo, ela rompeu com o mundo das aparências; este se tornou o seu poder de sedução: estar nua, sem artificialidades. Contou-lhe a sua ida ao mar, sozinha, e de maneira emocionada. Ele não entendeu o que aquela declaração teria de extraordinária. Ulisses a ajudou na verbalização; ela, por sua vez, constatou que já sabia estar viva pelo prazer e não mais somente pela dor. Ambos se emocionaram; Ulisses afirmou que ela seria a verdadeira mulher, e explicou: “porque na minha aprendizagem falta alguém que me diga o óbvio com um ar extraordinário”<sup>152</sup> (LISPECTOR, 1998f, p. 91), pois o óbvio era mais difícil de ser divisado. Para o encantamento de Ulisses, Lóri se enrubescou quando ele afirmou que os dois seriam inesgotáveis porque os dois corpos juntos lhes proporcionariam “um prazer alegre, mudo, profundo” (LISPECTOR, 1998f, p. 92). Nessa noite Lóri conseguiu rir sem pudor, e esta foi uma das suas aprendizagens: saber que a tragédia de viver é fato, entretanto, isso não deve impedir a aproximação da alegria com “essa mesma vida” (LISPECTOR, 1998f, p. 95). Ela suava como se estivesse em luta com Ulisses; ele intervém:

– Se você chegar a ser minha, do modo como quero, gostaria de ter um filho seu, assim mesmo, com você sem pintura no rosto e coberta de suor. [...] ainda demorará porque você não descobriu o que precisa descobrir. [...] além de nós nos construirmos, provavelmente vamos querer construir outro ser. [...] também estou trabalhando para ficar pronto para você. [...] Inclusive de hoje em diante, até você ser minha, não terei mais nenhuma mulher na cama. (LISPECTOR, 1998f, p. 97).

Ela desejou a Ulisses ardentemente, e em algumas noites não conseguia dormir; entretanto, o desejo não significava que ela teria avançado na sua aprendizagem da vida. Para Ulisses a boca de Lóri era de paixão, e através da boca ela “passará a comer o mundo”.<sup>153</sup> A

---

<sup>152</sup> Podemos pensar que esse é, também, o intento do escritor, dizer o que é óbvio de modo extraordinário.

<sup>153</sup> Inegavelmente temos aqui um ponto de contato com G.H., que, em sua paixão, come a massa branca da barata e, nessa experiência, passa a “comer o mundo”.

aprendizagem, desse modo, se desenvolve por um processo de paixão/sedução por aquilo que será deglutido.

A ausência temporária de Ulisses a colocou em certa iminência de fragilidade, contudo, com esse vazio prenhe do outro, conheceu o que é o “inferno da paixão pelo mundo, por Ulisses” (LISPECTOR, 1998, p. 114); telefonou para ele e indagou sobre o que fazer: “que é que eu faço, é de noite e eu estou viva”, ao que ele respondeu, com voz calma: “agente” (LISPECTOR, 1998f, p. 115).

Para Lóri, a percepção aguçada da vida é um empreendimento: no mercado, o sangue da beterraba esmagada; a batata branca, nascida da terra; os ovos brancos; o cheiro de maresia dos peixes; as peras quase em sumo, tudo isso, colocava-a mais próxima à vida. Às vezes ela se comparava às frutas e “se comia internamente, cheia de sumo vivo que era” (LISPECTOR, 1998f, p. 127).

O amor que sente por Ulisses se redimensiona, ela não sabia quem ela era nem o que fazer disso e resolveu então escrever uma lista que envolvesse ser e fazer. Ela entrou em estado de graça quando comeu uma maçã, e, no seu sentir e julgar, diferentemente de Eva, Lóri entra no paraíso depois de comer do fruto proibido. Alcançou uma grande percepção do seu existir materialmente, e o soube, sem esforço, de maneira leve.

Lóri confessou para Ulisses que agora ela entendia o que a afastava das pessoas: o seu sentimento de derrota e o sentimento de que as outras pessoas também eram derrotadas; por isso, ela se fechara em uma individualização que quase chegou a uma solidão histérica. As crianças, seus alunos, foram quem a salvou disso. O discurso de Lóri evidencia a resposta e põe termo à espera de Ulisses:

– Você está pronta, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento. Vou escrever neste guardanapo o endereço. [...] Preferia que você não telefonasse avisando que vinha. Queria que você, sem uma palavra, apenas viesse (LISPECTOR, 1998f, p. 139).

Lóri demorou algum tempo para se encontrar com Ulisses, porquanto ficara entregue à autopercepção. Sentiu que essa noite tão secreta deveria ser dada a Ulisses. Pegou endereço na bolsa e seguiu de táxi para a casa de Ulisses. Em devoção, ele se ajoelha diante de Lóri “foi então deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles” (LISPECTOR, 1998f, p. 149). Ambos se possuíram para além do que

pensavam ser possível. A entrega e o acolhimento mútuos são simétricos, uma vez que, nesse momento, nenhum vivente esteve subjugado ao outro:

E de súbito o sobressalto de alegria: notava que estava abrindo as mãos e o coração mas que se podia fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo (LISPECTOR, 1998f, p. 147-148).

Ulisses também se enveredou pela aprendizagem de vida. Ele encontrou “pela primeira vez na vida o amor”, abandonou a voz didática de professor e assumiu uma voz de homem, perdido na alegria e na ameaça da dor; entretanto, ele desejava essa vida nova e perigosa. Sem dúvida, ele foi seduzido. Lóri, por sua vez, pôde conversar com ele, agora, sem desvantagem, reconhecendo que ele a seduziu “diabolicamente”, deixando-a nua de corpo e alma. Advertiu-lhe, porém, que muitas coisas aprendeu sozinha, muito além das lições de Ulisses. Ulisses reconheceu que a solução para entender o absurdo do “eu existo” é amar um outro ser, para que nele compreenda-se a existência.

Ulisses menciona o projeto de escrita de um ensaio que lhe tomará bastante tempo, questão com a qual Lóri deverá ser paciente, pois isso o impedirá de vê-la com mais frequência. Lóri também resolveu que se ocuparia de vestir-se melhor, ensinaria e amaria aos alunos, e os prepararia de um modo como ela não fora preparada. Para Ulisses, essa atitude era o desabrochar do rosa vermelho-sangue em Lóri. Percebeu que ela se tornara uma mulher mais intensa, pois aprendeu a existir, e que isso iria desencadear outras libertações. Se, por um lado, ela não encontra ainda a resposta para “quem sou eu”; por outro, sabe profundamente que tem a própria vida e a vida de Ulisses. E, com essa lucidez, Lóri afirma: “eu bebi a nossa vida” (LISPECTOR, 1998f, p. 158). Ulisses inicia a sua nova aprendizagem, e já não possui fórmulas para explicar o mundo, pois “ele estava sofrendo de vida e de amor” (LISPECTOR, 1998f, p. 159).

Com essa cena, Clarice Lispector elimina a ideia de opostos sexuais, masculino versus feminino, e, sobretudo, põe fim à hierarquia de dominância masculina no jogo da sedução. Sobre o poder de sedução do feminino, Baudrillard lembra-nos que a armadilha é encerrar o feminino em uma única estrutura, onde estaria condenado à discriminação negativa. E complementa: “o feminino seduz porque nunca está onde pensa estar. Portanto está muito menos nessa história de sofrimento e opressão que lhe é imputada – o calvário

histórico das mulheres (sua astúcia está em dissimular-se nele)” (BAUDRILLARD, 2001, p. 11).

Lóri não é o objeto sexual, não há nela passividade. Os sujeitos passionais estão envolvidos em um padecer frutífero, que gera atividade; ocorre certo martírio do eu, para a percepção de um “eu” na relação com o outro, que culmina em um tornar-se “nós”. Esse mesmo padecer conserva uma potência de mudança e transformação, um *agir sobre*. Gerard Lebrun, em seu ensaio “O conceito de paixão”, lembra-nos o pensamento de Aristóteles, para o qual padecer é inferior a agir, porque o agente encerra em si um poder de ação sobre aquele que padece, ou seja, o paciente. Enquanto ao agente cabe um “poder operar”, ao paciente cabe “um poder tornar-se”. Nas palavras de Lebrun:

A potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder-tornar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma. [...] padecer consiste essencialmente em ser movido – ao passo que o agente, na medida em que sua atividade própria está em comunicar uma forma, não é essencialmente mutável (LEBRUN, 2009, p. 12-13).

Ainda de acordo com Lebrun, essa matéria que recebe uma nova forma muda de lugar, de qualidade ou quantidade porque não possui todas as qualidades de uma só vez, necessitando, por isso, da intervenção de um agente exterior que a modifique; aspecto que seria fundamental para a determinação do *pathos*. Para exemplificar, Lebrun cita a raiva como uma reação à ofensa, o medo como reação a um perigo iminente. Então, para esse teórico, a paixão “é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso”, o que revela que “eu vivo na dependência do Outro”. E, para complementar sua defesa, afirma que “um ser autárcico não teria paixões” (LEBRUN, 2009, p. 13).

De fato, há um agir e um padecer; no entanto, discordamos dessa leitura polarizada, já que agir e padecer são sempre compostos de uma intertroca. A ficção em estudo desfaz as fronteiras entre paciente e agente. Em determinados momentos, Lóri sente raiva de Ulisses, que a provoca, tocando-lhe nas “feridas”, nas “deformidades”. Contudo, as suas possíveis fragilidades, deficiências e irregularidades “ontológicas” transformam-se num potencial agente porque são elementos inegavelmente sedutores, senão não despertariam a atenção/percepção de Ulisses. No gesto de se permitir ser seduzida, estaria o poder de Lóri,

uma vez que, segundo Baudrillard (2001, p. 92), “ser seduzido ainda é a melhor maneira de seduzir”. O poder operar e “poder-tornar-se” estariam, então, numa mesma dinâmica, em um desfazer de fronteiras. O corpo e a voz, tanto na sua presença quanto na sua ausência, é a materialização desse poder tornar-se e poder operar. Ambos operam sobre o outro e tornam-se um “nós”. Merece atenção a já mencionada afirmação de Lóri: “Eu bebi a nossa vida” (LISPECTOR, 1998f, p. 158), frase que poderia ser também proferida por Ulisses.

O encontro dos corpos, pelo ato da cópula, é preparado e protelado ao longo de dias, equiparando-se ao adiar tântrico<sup>154</sup> do gozo; e esse adiar já é o gozo e a sedução. As conversas entre Lóri e Ulisses compõem uma espécie de preliminar, com vistas à percepção maior do eu e do outro e ao aguçar dos sentidos de Lóri, e também de Ulisses. Os protagonistas são signos, enquanto elementos do literário, cuja sedução é transitar por uma mobilidade de manobras em que reconhecer o “si” provoca o deslocar para a percepção do Outro, de modo a desfazer a oposição entre singularidade e alteridade, em favor de um “nós”, que é um espaço-tempo de composição das singularidades e alteridades.

A espera dos protagonistas, que também é a espera compartilhada do e com o leitor, requer uma elevação e meditação quase espiritual de ambos. Afinal, saber esperar no sentido de se estar imbuído de uma esperança requer ânimo e esforço para garantir a aprendizagem e descoberta. A aprendizagem é a travessia para o arremate do ato sexual, pela troca de fluidos vitais que simbolizam vida e morte, na medida em que experimentar a vida é também experimentar o seu suposto contraditório.

O gozo é da carne e também do verbo. O dizer, as trocas discursivas exercem poder de sedução e suscitam paixões, ou até mesmo as pacificam momentaneamente. Podemos exemplificar isso com as inúmeras vezes em que Ulisses diminuía o tom grave de suas conversas e provocações, por meio de riso, de brincadeira ou ironia; questões já assinaladas anteriormente.

Lóri é tomada pelo dizer de Ulisses e este, embora simulando uma situação privilegiada do saber, também realiza a sua travessia pela mediação de Lóri. Os leitores, por

---

<sup>154</sup> Tântrico aqui está no sentido registrado pelo *Dicionário eletrônico Houaiss* (2009), “movimento filosófico e ritualístico que influenciou seitas hinduístas, budistas e jainistas, fundamentado nas prescrições e nos ensinamentos dos tantras [O tantrismo reúne sexualidade e realização espiritual através de metáforas ou simbolismos (budismo tântrico) ou mesmo de práticas orgiásticas (hinduísmo tântrico).]”

sua vez, também são seduzidos pela espera, pelo adiar do gozo do leitor que assume uma posição quase de *voyeur*.

O sujeito-escritor domina a arte do dizer, é alguém que toca nos afetos, provocando abalos psicológicos nas personagens, e também no leitor, de modo a compor os movimentos das paixões, das sensibilidades, numa espécie de combinações de sensações entre o texto e o corpo.

Baudrillard nos provoca a pensar que o leitor-pesquisador da linguagem também prova a paixão da linguagem, pois, apesar dos “esforços para pô-la nua, traí-la, fazê-la significar”, a linguagem, na sua reversibilidade, retorna a sua secreta sedução, “e nós sempre voltamos aos nossos próprios prazeres insolúveis” (BAUDRILLARD, 2001, p. 92).

A narrativa de *Uma aprendizagem* prolonga sempre o processo sedutor, uma vez que Ulisses, ao vivenciar o sofrimento de vida e amor, ao submeter-se a essa paixão, é lançado para outra incompreensão. Os dois pontos, ao final da narrativa, indicam um possível dito, que se constitui, assim, como um não-dito. Para Baudrillard, o vazio, a ausência, a falta de sentido provocam o encanto e a sedução: “esse vazio é também o que espera, porém desencantado, a produção final de seu esforço” (BAUDRILLARD, 2001, p. 96). Assim, tudo volta ao vazio da linguagem, anunciada por essa mesma linguagem numa ação sedutora. Desse modo, os signos fazem-se perceptíveis na sua ausência, mesmo antes de se findarem. Baudrillard complementa com a defesa de que a estratégia de estar lá e, ao mesmo tempo não estar lá, garante um jogo hipnótico que cristaliza a atenção fora de qualquer efeito de sentido, um jogo no qual a ausência seduz a presença. O sociólogo também ajuda-nos a pensar que, nesse espaço vazio, está a sedução do texto, operando uma aparente ausência, uma paixão do sentido, em que os signos, os textos circulam, como vimos.

### 3.4 Algumas considerações da paixão arquivístico-literária em Lispector: o mal de arquivo

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista tríplice de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. [...] eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. [...] essas páginas não podem me salvar, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, estou destinado a perder-me, definitivamente, e só um ou outro instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco lhe vou cedendo tudo, embora seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. [...] Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.

“Borges e eu” (Jorge Luis Borges)

A circularidade de textos é um dos modos de organização, intencional ou não, de ordenação de arquivo. O leitor de Clarice Lispector, especialmente aquele mais investigativo, consegue realizar essa leitura dos textos em trânsito, bem como pode perceber certa ordenação do *bíós*, através das personagens, nos seus deslocamentos de lugares (o Rio de Janeiro, o Nordeste, Paris, Itália, Suécia, etc.), de fatos e pessoas, que envolvem algum modo de vida ou de experiência da escritora.

Podemos conceber ainda a presença de um meta-arquivo, nomenclatura que utilizamos para designar a prática lispectoreana de recorrer à sua própria ficção como assunto para outra ficção, recolocada em outro lugar. Dentre uma infinidade de exemplos, podemos citar o conto “Uma partida de trem”, da coletânea *Onde estivestes de Noite*, em que a personagem Ângela Pralini, que é também personagem do livro *Um Sopro de Vida*, remete à personagem do conto “A procura de uma dignidade”:

A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar tem! Que! Haver!uma!porta!de saíída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero. Ângela se disse como se se mordesse raivosamente: tem que haver uma porta de saída. Tanto para mim como para dona Maria Rita (LISPECTOR, 1997, p. 38-39).

A ação dos textos de Clarice Lispector e o modo como ocorre a proliferação de seus escritos, sempre em trânsito e entrecruzados, retomados, constitui uma forma literária de se construir um arquivo bio-literário.

Foucault, em *Arqueologia do saber*, defende que não se pode descrever “exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização”, como também “não é possível descrever o nosso próprio arquivo, já que é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de existência e de coexistência” (FOUCAULT, 2000, p. 150). Em síntese, o arquivo não é descritível em sua totalidade, é fragmentário, constitui-se por níveis e pelo tempo que separa; daí estar ligado ao signo do desejo (no sentido derridiano). A palavra *arché*, lembra-nos Jacques Derrida, “designa ao mesmo tempo o começo e o comando” (2001, p. 11). O começo estaria ligado ao princípio da natureza ou da história, “ali onde as coisas começam (princípio físico, histórico ou ontológico)”. O comando estaria ligado ao princípio da lei, onde se exerce a autoridade, a ordem social (princípio nomológico). Essas duas ordens (sequencial e jússica, isto é, da lei), respectivamente, são perpassadas por uma série de clivagens. Observe-se que o caráter intervencionista é inerente à clivagem, pois nela se regula o que deve ser lido e como deve ser lido. Nessa regulamentação, a nostalgia da origem afigura-se como uma paixão, e nela estaria o mal do arquivo. O arquivo, ao requerer o suporte e a residência, ou seja, o topológico e o nomológico (lugar e lei, respectivamente), torna-se visível e invisível ao mesmo tempo (DERRIDA, 2001, p.13).

Ainda para esse filósofo, a pulsão de morte, de agressão, de destruição trabalha silenciosamente, não deixando nenhum legado, nenhum monumento, destruindo seu próprio arquivo antecipadamente: “não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões” (DERRIDA, 2001, p. 22). Essas belas impressões seriam a origem daquilo que chamamos de beleza do belo, que se revelam como memórias de morte.

Defendemos, entretanto, que a linguagem literária expõe essa pulsão de morte silenciosa, de maneira criativa. Enquanto produto cultural, o texto literário opera o mal de arquivo criativamente, pelo jogo duplo do re-velar, isto é, compreendido como um movimento de esconder e mostrar. Interessa-nos, nesse momento, demonstrar como esse jogo comparece em Lispector, mais pontualmente em *A via crucis do corpo*, mas também nas obras *Onde estivestes de noite* e *Uma aprendizagem*, nas quais observamos que a escritora expõe o que foi recalcado, dissimulado ou silenciado.

Para Ana Luísa Andrade o conjunto de textos de *A via crucis do corpo* trata dos excessos do corpo “em toda a truculência de sua fome erótica” (ANDRADE, 1993, p. 51), em que as paixões do corpo estão associadas a ciúme, dinheiro, vingança, desespero e paixão, de modo que se aproxima de um melodrama bem à maneira de Nelson Rodrigues. O grave, o patético, o elemento da violência, o ridículo, o grotesco não são, no entanto, perpassados pelo sentimentalismo romântico. Este comparece de forma fugaz, em forma de crítica, na personagem Beatriz, que era muito romântica e vivia lendo fotonovelas.

Na abertura do livro, em uma advertência sob o título “Explicação”, o sujeito autoral, biografado e também ficcionalizado, no caso Clarice Lispector, demonstra-se perplexa “com o real apresentado por ela” própria. Há uma espécie de justificação por tornar conhecido aquilo que não deve ser dito, que é recalcado, em favor do que se chama de “boa literatura”. Clarice Lispector explica que o seu editor Álvaro Pacheco encomendou-lhe três histórias e que ela se debateu com a questão, afirmando não saber fazer história por encomenda. Após o telefonema de Pacheco, a autora teria escrito “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via Crucis”, histórias consideradas contundentes, por ela própria. Nas suas palavras: “e quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 1998g, p. 11). Justificando tal afirmação, acrescenta que seria inútil dizer que os fatos não aconteceram com ela, com a família e com amigos; mas, e como ela sabe disso? “Sabendo”, porque “artistas sabem das coisas”. O lugar de artista permite inclusive a re-invenção, o jogo criativo com a “verdade”, ou seja, os jogos autorais (questão discutida no primeiro capítulo). Lispector manifesta a ciência de que o leitor e os possíveis críticos iriam condená-la; entretanto, sendo mulher séria, não iria se importar.

Em seguida, adverte que não escreve por dinheiro<sup>155</sup> e sim por impulso, e que aqueles textos representavam um desafio.

Conforme já problematizado no capítulo anterior, essa questão de escrever ou não por dinheiro, também comparece em outros textos, sobretudo nas crônicas, publicadas em *A descoberta do mundo*, nas quais a escritora afirma sofrer por escrever crônicas para jornais, porque estava precisando de dinheiro. Em correspondência dirigida a José Simeão Leal, em 10 de março de 1959, Clarice Lispector reclama uns originais de contos seus, que estavam em mãos do editor há quatro anos e não foram publicados:

Há quatro anos os originais dos contos estão em suas mãos para serem publicados. (Continuo considerando uma de minhas experiências agradáveis o fato de Você me ter encomendado os contos – e eu tão difícil de escrever ficção por encomenda, ter vitoriosamente conseguido.). [...] Ao Ministério da Educação obviamente não interessa a publicação dos contos, ou estes não teriam ficado numa gaveta durante quatro anos. E a mim – por motivos claramente financeiros e de certo modo urgentes – me interessa publicação comercial, mesmo sem a honra de ter livro publicado por você (MONTERO, 2002, p. 242-243).

Por essa carta, verifica-se que ganhar dinheiro com os escritos era também indispensável, aliás, uma necessidade, especialmente depois que Clarice Lispector separa-se de Maury Gurgel Valente, quando terá que, para a sua sobrevivência, escrever em jornais<sup>156</sup>.

Voltando à explicação que abre o livro *A via Crucis do corpo*, há outro tipo de leitor em relação ao qual a escritora demonstra inquietação: os próprios filhos. Sendo aquele o dia das mães, não gostaria que seus filhos lessem essas histórias, e pensa em adotar um pseudônimo, intento contestado pelo editor, segundo Lispector. A escritora-narradora afirma, então, que sucumbiu e tornou-se vítima dela própria, também expondo ao leitor o parecer de uma pessoa que lera os contos e que havia considerado que não se tratava de literatura, e sim de lixo. Ela afirma concordar com o suposto leitor ou leitora, porque aquela seria a hora do

---

<sup>155</sup> Não podemos nos esquecer de que, por diversas vezes, em depoimentos e, sobretudo, nas crônicas, a autora menciona não gostar de escrever por encomenda, mas a vida lhe impôs ter que escrever por dinheiro, como forma de sobrevivência.

<sup>156</sup> O cronista José Carlos Oliveira, colaborador do *Jornal do Brasil* nas décadas de 1960 e 70, quando entrevistado por Clarice Lispector, menciona criticamente o fato de a escritora ter que realizar entrevistas para sobreviver: “– Mas aqui não estávamos falando de amizade, e sim mostrando que uma escritora como Clarice Lispector, em vez de comer e beber comigo, tem que pensar em entrevistas para poder sobreviver. É por isso que eu digo: devemos jogar uma bomba atômica na Academia Brasileira de Letras” (OLIVEIRA *apud* LISPECTOR, 2007, p. 83).

lixo, e a tristeza no livro se justifica pela sua descoberta do “mundo cão”. Quem garante que esse leitor de fato existiu? Não poderia ser uma forma de a autora jogar de maneira crítica com a concepção do que seja literário, do que é permissível a um grande escritor escrever, com a ideia de cânone e o que seria considerado literário e anti-literário? Há nessa narrativa uma desconstrução do “lítero-arquivo”<sup>157</sup> com a sua ideia de canonização e respectiva construção das imagens ideais de um escritor. São treze histórias, afirma Lispector, e a décima quarta não saiu porque, se assim acontecesse, ela estaria desrespeitando o pedido de um homem simples, um charreteiro. Ressalte-se que ela fornece alguns dados dessa história, que poderia muito bem ser desenvolvida pelo leitor:

Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue, separei-me de minha mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas. C.L. (LISPECTOR, 1998g, p. 12).

Em outras palavras, se o leitor recebe o argumento, cabe a ele ir preenchendo a narrativa: esse pode ter sido o processo pelo qual as narrativas de *A via Crucis do corpo* surgiram. Embora afirmando que não contara a história para respeitar a confidência, a autora acaba por romper esse contrato já que traça uma pequena narrativa e expõe, sem enfeites, a história de desagregação da família do charreteiro. As outras histórias também não se deram por esse processo? Certamente por meio de cenas, pequenos argumentos, ora ouvidos, presenciados, acontecidos, imaginados e/ou recriados. Lispector teceu treze histórias em espaço recorde de tempo. Conforme afirma na explicação, “Miss Algrave”, “A via Crucis” e “O corpo” ficaram prontos no terceiro dia após encomendados; “O homem que apareceu” e “Por enquanto” também teriam sido escritos no terceiro dia (no domingo); e na segunda-feira (dia seguinte) foram escritos “Danúbio Azul”, “A língua do ‘p’ ” e “Praça Mauá”. Sobre “Ruído de passos”, não informa a data, mas que fora escrito dias depois, numa fazenda. Os contos “Ele me bebeu”, “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Melhor que arder” e “Mas vai chover” não aparecem na citada nota explicativa.

Faz-se necessário promover o cruzamento entre essa nota explicativa que abre o livro com os contos nos seus entrecchos, especialmente quando o sujeito autoral está

---

<sup>157</sup> Expressão cunhada por mim, para designar o material do literário como um tipo de arquivo, dentre inúmeros na produção cultural.

ficcionalizado, isto é, ganha o espaço do literário. Nesse particular, podemos falar na presença da ficcionalização do sujeito que escreve, nos elementos autobiográficos, nas memórias, nos diários, enfim, na constelação do que se convencionou chamar de escritas do eu. Reconhecendo que a autobiografia e a ficção, para nós, não são polaridades, e sim um indecível,<sup>158</sup> verificamos que, em *A via Crucis do corpo*, Lispector trabalha nessa perspectiva da contaminação de gêneros, por meio da nota explicativa, que pode se afigurar como uma décima quarta história: a narrativa de um sujeito que dá a conhecer treze histórias. Na “décima quarta” história, estariam chaves de leituras para as outras treze.

Uma dessas chaves está no mencionado conto “Danúbio Azul”, que acaba por ser publicado com o título de “Dia após dia”, narrativa na qual a autora vai entremeando fatos do seu cotidiano: a conferência que proferiria em Brasília; a conferência na Universidade de Campos; as pessoas de seu convívio, tais como Nicole, Marly de Oliveira e um poeta amigo, a quem ela se refere nomeadamente por Cláudio Brito (informando em seguida que mudou o nome<sup>159</sup>); a data 13 de maio como a libertação dos escravos e, conseqüentemente, a sua libertação (questão sinalizada na “Explicação” do livro).

Que libertação seria essa mencionada na abertura do livro? O fato de Lispector ousar escrever o que poderia ser considerado como “lixo literário”. No conto “Dia após dia”, temos a chave para essa questão: “quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra” (LISPECTOR, 1998e, p. 50). Ela responde que já tinha pedido licença aos filhos e a pessoa ao telefone zanga-se com ela, aborrecimento que é recíproco. Essa escritora ficcionalizada afirma o seu receio de ter o livro publicado, todavia não vê escapatória: “pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? Que se dane, tenho mais em que pensar” (LISPECTOR, 1998g, p. 50).

“Dia após dia” registra flashes de sensações, fatos, experiências, lembranças, enfim, eventos que fazem desse um dia bom, apesar de Cláudio Brito, e, nas palavras da narradora, ou seja, Clarice Lispector ficcionalizada, “apesar do telefonema sobre a minha

---

<sup>158</sup> Indecível é um termo cunhado por Derrida, para se referir ao que ele chama de “quase-conceito”, ou seja, unidades simulacros, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas que não se permitem mais serem compreendidas pelas oposições filosóficas binárias; opõem-se-lhes fazendo resistência, desorganizam-nas, sem se constituir em um terceiro termo ou solucionar num definitivo conceito (DERRIDA, 2008).

<sup>159</sup> “Viva a feira livre! Viva Cláudio Brito! (Mudei o nome, é claro. Qualquer semelhança é mera coincidência)” (LISPECTOR, 1998g, p. 53).

desgraçada obra literária” (LISPECTOR, 1998g, p. 52). Há novamente o registro da solidão e a menção ao convite de um casal de amigos para almoço no domingo, que acabou sendo desmarcado na última hora:

E sou rancorosa. Um dia um casal me convidou para almoçar no domingo. E no sábado de tarde, assim, à última hora, me avisaram que o almoço não podia ser porque tinham que almoçar com um homem estrangeiro muito importante. Por que não me convidaram também? Por que me deixaram sozinha no domingo? Então me vinguei. Não sou boazinha. Não os procurei mais. Não aceitarei mais convite deles (LISPECTOR, 1998g, p. 51).

“Dia após dia” é um desdobramento do conto anterior, “Por enquanto”, no qual se retoma a ideia de que “um dia se morre”, com o exemplo da figura de um homem que, trabalhando em prol da humanidade, avisa “que a comida do mundo ia acabar” (LISPECTOR, 1998g, p. 49). Esse conto também se entrecruza com outro: “O homem que apareceu”. O poeta amigo, a quem a narradora se refere no conto mencionado anteriormente, e tratara sob o “pseudônimo” Cláudio Brito, encontra-se bêbado, tocando gaita no bar de Seu Manuel. Ela se impressiona com a derrota desse poeta e o fato de ele estar desempregado, “aposentado como alcoólatra e doente mental” e ainda com neurose de guerra. Em meio à conversa de ambos, o poeta acusa-a de se importar somente com a literatura, ao que ela retruca dizendo que ele estava enganado, pois filhos, família, amigos viriam em primeiro lugar: “– Você jura que a literatura não importa? – Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura” (LISPECTOR, 1998g, p. 37).

Nesse encontro, o poeta desabafou, tomou café e chorou e leu um poema belíssimo, na avaliação da escritora ficcionalizada. Um dos assuntos tensos da conversa foi sobre a morte, quando Cláudio Brito menciona a possibilidade de suicidar-se, ao que a narradora o repreende severamente, dizendo que ele deveria viver, porque viver é bom. Ela é tomada por um sentimento terrível de impotência por não saber como ajudar o poeta fracassado e sente vontade de gritar que todos são fracassados e que o sucesso é uma mentira. Em certa altura, pergunta ao poeta se ele já havia assistido ao filme *A noite dos desesperados*

e a resposta é afirmativa.<sup>160</sup> Lispector finaliza o conto em tom grave: “Isso foi ontem, [...]. Hoje é domingo, 12 de maio, Dia das mães. Como é que posso ser mãe para este homem? pergunto-me e não há resposta. Não há resposta para nada. Fui me deitar. Eu tinha morrido” (LISPECTOR, 1998g, p. 40).

A temática do sucesso e do “fracasso” literário comparece, pela presença do poeta fracassado, em embate com a ordem da semana de Lispector: o fato de ter recebido uma encomenda para escrever histórias que poderiam não ser bem recebidas pela crítica, pelos leitores, porque seriam “histórias indecentes”.

O conto “Por enquanto” parece colar-se a essa atmosfera de debate com o prosaico, com a gratuidade e quase nulidade da vida, cuja certeza maior é a morte de cada dia. Apesar dos filhos, a narradora constata que está sozinha no mundo, e isso é morrer um pouco a cada dia.

Que faço? Telefono a mim mesma? Vai dar um triste sinal de ocupado, eu sei, uma vez já liguei distraída para o meu próprio número. Como acordo quem está dormindo? como chamo quem eu quero chamar? O que fazer? Nada: porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei sozinha o dia inteiro (LISPECTOR, 1998g, p. 46).

A solidão e a melancolia são os sentimentos desse dia; contudo, ela sabe que isso pode ser passageiro. Deseja chamar Caetano Veloso, Tom Jobim e Chico Buarque para cantarem e tocarem, de modo a manifestarem alegria, pois a melancolia a matava aos poucos.

Nesse conto também não se pode desconsiderar a confissão de que a narradora não possuía nenhum livro de Machado de Assis na estante e o fato de não lembrar se já lera algum dia José de Alencar. Observe-se que a autora cita dois nomes canônicos da literatura brasileira, menção que certamente não ocorre de maneira gratuita: um, embora lido, está ausente de sua biblioteca; o outro não se sabe sequer se foi lido. Essas alusões bibliográficas a grandes escritores e grandes literaturas serão recorrentes nos textos de Clarice Lispector, seja por meio de personagens leitoras, ou também em depoimentos nos quais ela

---

<sup>160</sup> Trata-se de um filme de 1969, dirigido por Sydney Pollack, com roteiro de Robert E. Thompson e James Poe, cujo título original é *They shoot horses, don't they?*, baseado no livro de mesmo título, de Horace Macoy. A menção ao filme não é gratuita, uma vez que é perpassado pelo desespero humano, sentimento também compartilhado pela narradora e pelo personagem Cláudio Brito. Bastante premiado, o filme focaliza a depressão de 1929/30, o desespero das pessoas que passavam por privações e o desemprego nos Estados Unidos. Uma das oportunidades que surgem é um concurso de dança, em que os participantes testariam as suas resistências, em troca de comida e pouco dinheiro, dançando por um máximo de tempo possível. Cf. SANTOS, Maria Isolina Nogueira; COSCODAI, Mirtes Ugeda. O dicionário dos melhores filmes, 1996, p. 340.

menciona ter lido Dostoiévski, Hermann Hesse, Katherine Mansfield, Guimarães Rosa, mas também outros de natureza não literária<sup>161</sup>.

“Antes da ponte Rio-Niterói” é o texto que radicaliza a ideia de narrativa bem-contada, por meio de uma brincadeira séria da autora: a história é confusa, inicia-se com o pronome “cujo” que não retoma nada. A autora simula uma “enrolação” na escrita, para um caso também enrolado. Acentuando esse efeito, a narradora afirma ter “se perdido na história”, por isso deveria reiniciá-la, mas, na verdade, prossegue com a narração “confusa”. O que se pode depreender da narrativa é que se trata de um caso de adultério: uma mulher que, por ciúme, joga água fervendo no ouvido do noivo; a noiva que morre, a narradora e seu desejo de não morrer, enfim a narrativa trata de questões de ordem passional, mas também da escrita. Com essa história, é possível questionar o que seria uma boa narrativa: seria aquela que é bem ordenada pelo factual? A confusão intencional, geradora de inquietação no leitor, é um indicativo de que a presença dos fatos não é suficiente para o bom narrar. No início do conto, a escritora-narradora afirma que adivinha a realidade, e o que ela adivinha escreve; ao final, a história é presente para quem quiser receber. Cabe ao presenteado exercer sua capacidade de adivinhação e colaborar com a narrativa, por meio de seu poder de rearranjo e de re-invenção.

### 3.5 Feminino e sexualidade

A presença de mulheres idosas e suas experiências sexuais são grandes exemplos da desconstrução do arquivo cultural e literário, caracterizado pela hegemônica sexualidade juvenil. Como exemplo, temos o conto “Mas vai chover”, no qual uma velha de sessenta anos, Maria Angélica de Andrade, namora um juvenzinho chamado Alexandre, de 19 anos, que só sabia se aproveitar de sua riqueza, sem que ela suspeitasse, apesar da advertência de uma amiga. Ela desejava mesmo era saciar a sua fome de corpo, e ele

[...] era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado. [...] Ela havia mudado de roupa, estava com um quimono de renda transparente.

---

<sup>161</sup> Não é nosso objetivo desenvolver essa reflexão. Destacamos o ensaio “A leitora Clarice Lispector”, de Ricardo Iannace (2001), no qual se arrolam os textos e autores que teriam influenciado a autora na composição de sua obra, desfazendo essa ideia, declarada pela própria Clarice Lispector, de que ela era uma má leitora.

Via-se a marca de suas calcinhas. [...] Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase a devorou. [...] Venha para cama comigo! (LISPECTOR, 1998g, p. 75-76).

Além de expor a sexualidade feminina, de modo mais específico a sexualidade e a sensualidade na velhice, questão culturalmente negada ou recalcada, Clarice Lispector delega à mulher a investida na obtenção do seu objeto de desejo. É a senhora idosa quem aborda o rapazinho, mesmo que seja um sexo comprado, em troca de um carro e outros presentes caros; ela afirma assim a sua sexualidade, a sua sensualidade, o seu desejo. O sujeito que escreve demonstra certo assombro com o narrado e omite detalhes, como se fosse para poupar o leitor de alguma anormalidade:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! – Maria Angélica dava gritinhos na hora do Amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente (LISPECTOR, 1998e, p. 77).

E numa ousadia grotesca, o rapaz amante pede a Maria Angélica dinheiro porque sairia com uma garota, e nesse dia ela foi “obrigada a ser penosamente ela mesma” (LISPECTOR, 1998e, p. 78). Para completar a dor, no aniversário de 61 anos, ele não comparece, chegando no dia seguinte com uma goiabada-cascão para presentear-lá: “ela foi comer e quebrou o dente. Teve que ir ao dentista para por um dente falso” (LISPECTOR, 1998e, p. 78). As exigências de Alexandre aumentavam:

– Preciso de um milhão de cruzeiros. [...]  
– Mas ... eu não tenho tanto dinheiro...  
– Venda o apartamento, então, e venda o seu Mercedes, dispense o chofer. [...]  
– Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um milhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices![...]  
Mas não havia Cruz Vermelha que a socorresse. Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer:  
– Parece – pensou parece que vai chover (LISPECTOR, 1998g, p. 78-79).

Esse final patético da narrativa e certa ridicularização da personagem, através das falas do amante, denuncia a censura e a coerção cultural que envolve a sexualidade na velhice.

A sociedade tem dificuldades de reconhecer a sexualidade, o desejo manifesto em corpo envelhecido, especialmente quando essa vontade de possuir e ser possuída parte do feminino.

“Ruído de passos”<sup>162</sup> também tematiza a sexualidade feminina na velhice. Uma senhora de oitenta anos de idade, dona Cândida Raposo, que “tinha a vertigem de viver” (LISPECTOR, 1998e, p. 55), procura um ginecologista porque o seu desejo de prazer não passava; ao que o médico responde que isso não passa nunca. Segue a indagação de dona Cândida:

- Não há remédio minha senhora.
- E se eu pagasse?
- Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta anos de idade.
- E ... e se eu me arranjasse sozinha? O senhor entende o que quero dizer? (LISPECTOR, 1998g, p. 56).

Essa narrativa também termina de modo patético, porém com uma solução: dona Cândida Raposo deu um jeito e “solitária satisfez-se”. Chorou, teve vergonha, mas o gesto foi repetido sempre até que a benção da morte chegasse: quando ouviu um ruído de passos, os passos do seu falecido esposo Antenor Raposo. Deflagra-se aqui a concepção cultural que envolve o avançar da idade como incompatível com o prazer. Vale também mencionar o conto “A procura de uma dignidade”, estudado em capítulo anterior, em que a Sra. Xavier, com os seus setenta anos, “idade indelevelmente maculada” (LISPECTOR, 1997, p. 18), também se depara com perturbadora sexualidade, desejando ser possuída por Roberto Carlos e devorar-lhe a boca. A narradora é implacável na crítica:

Por que as outras velhas nunca lhe tinham avisado que até o fim isso podia acontecer? Nos homens velhos vira olhares lúbricos. Mas nas velhas não. Fora de estação. E ela viva como se ainda fosse alguém, ela não era ninguém. [...] E a danação e a lascívia. Era fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos. Não era romântica, ela era grosseira em matéria de amor. Ali no banheiro, defronte do espelho da pia. [...] começou a desmanchar o coque dos cabelos e a penteá-los devagar. [...] ela não estava habituada a ter quase 70 anos, faltava-lhe prática e não tinha a menor experiência. [...] Seus lábios levemente pintados ainda seriam beijáveis? Ou por acaso era nojento beijar a boca de velha? (LISPECTOR, 1997, p. 18-19).

---

<sup>162</sup> Em 1995, foi produzido um curta-metragem baseado nesse conto, sob a direção de Denise Tavares Gonçalves.

Qual seria a saída para o desejo e para a libido da Sra. Xavier? Ela se encontra não só perdida em um lugar no sentido espacial: o lugar social e cultural da idosa e sua libido constituem também um não-lugar. Ela descobre que ainda está viva, que há desejos latentes no seu corpo; não sabia, contudo, ser idosa, e esse era um de seus labirintos. A manifestação do desejo é permitida ao homem idoso, entretanto, à mulher mais velha decreta-se uma espécie de morte antecipada. A afirmação do desejo, ou mesmo a sua manifestação numa senhora idosa, gera repulsa, estranheza, mortificação ou é concebida como aberração. A porta de saída para a protagonista seria abrir-se para a manifestação do clímax da vida, romper com as ideias cristalizadas, os modelos sociais, subvertendo o que é estabilizado culturalmente para afirmar a sua dignidade.

Esses contos que desenvolvem o tema da sexualidade senil podem ser cotejados com o conto “As maniganças de Dona Frozina”, já estudado no capítulo anterior. Neste, a protagonista é uma viúva com mais de setenta anos, católica, que pune o seu corpo com um jejum sexual porque era fiel à promessa feita ao marido, de nunca mais se casar ou ter relações sexuais. Ela pergunta-se a si própria que “manigança”, que artimanha utilizaria para “calar o corpo”.

Outra questão de emancipação sexual aparece no conto “Melhor que arder”, sinalizando que há forças poderosas no corpo, as quais não se podem negar. Madre Clara entra no convento por imposição familiar e tenta, a conselho de uma confidente, mortificar o corpo, dormindo em uma laje fria e se açoitando com silício, para conter os desejos. Pegou gripes fortes, ficou com o corpo arranhado, mas não adiantou:

Confessou-se ao padre. Ele mandou que continuasse a se mortificar. Ela continuou. Mas na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre. Este percebia, nada dizia. Havia entre ambos um pacto mudo. Ambos se mortificavam (LISPECTOR, 1998g, p. 71).

Apesar dos esforços, não houve recurso e Clara abandonou o convento, indo morar em uma pensão, com a ajuda da família nortista. Rezava muito “para que alguma coisa boa lhe acontecesse em forma de homem” (LISPECTOR, 1998e, p. 72). E aconteceu. Conheceu um português, com quem se casou, em cerimônia celebrada pelo próprio padre que lhe aconselhara dizendo que era melhor casar que arder.

Do mesmo modo, a sexualidade reprimida comparece no conto “Miss Algrave”. A protagonista é uma ruiva descendente de irlandeses, que vive em Londres: bonita, datilógrafa, e virgem, que condenava qualquer tipo de experiência envolvendo a carne, o termo entendido no sentido de alimento ou na acepção sexual. Em sua severidade e moralismo, ela possuía todo tipo de pudor, até mesmo o fato de ter nascido “da incontinência de seu pai e de sua mãe” (LISPECTOR, 1998f, p. 16). Além disso, nunca tinha sido tocada por ninguém; não tirava as calcinhas nem o sutiã, durante o banho, para não se ver nua; e sua alimentação era à base de legumes e frutas, porque considerava que comer – e qualquer outro tipo de prazer – era um pecado. A solidão, entretanto, a esmagava, pois nem mesmo um bicho de estimação Ruth Algrave possuía. De repente, pela sua janela, entra algo que não era um pombo; em seguida, uma voz em forma de vento diz: “eu sou um eu. [...] Vim de Saturno para amar você” (LISPECTOR, 1998f, p. 16). Embora não tenha visto ninguém, Ruth sente o “frisson eletrônico” e envolve-se numa experiência sexual extraterrestre. A prova era o lençol manchado de sangue. Tinha medo que acabasse:

- Eu te amo, meu amor! Meu grande amor!  
E – é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais.  
Ela pensava aceitai-me! Ou então: “Eu me vos oferto”  
Era o domínio do “aqui e agora” (LISPECTOR, 1998g, p. 17).

O amante extraterrestre sugere que, na sua ausência, ela deveria se usar. Grandes modificações comportamentais ocorrem depois dessa experiência, bem como mudanças de convicções: Ruth avalia que a noite de sexo não foi pecado e sim “uma delícia”, decide não protestar mais: come carne sangrenta, toma vinho italiano, sente-se “a escolhida”, não sente mais nojo de bichos em acasalamento, nem repulsa pelos casais que se beijam no Hyde Park. Podemos falar num advento da erótica da carne em “Miss Algrave”, que se entrega à força do Deus Baco e de Eros: lembremos que, no início do conto, Miss Algrave considerava a estátua de Eros indecente. Enfim, ela “era agora imprópria para menores de dezoito anos. E deleitava, babava-se de gosto nisso” (LISPECTOR, 1998f, p. 19).

A partir do momento em que se tornara mulher, não aguentaria esperar pelo retorno de seu amante Ixtlan, então, comete uma traição, tendo consciência disso, mas também de que ela “tinha que dar um jeito” (LISPECTOR, 1998g, p. 19). Ixtlan a perdoaria. Leva o primeiro homem para o seu quarto, sem expectativa de receber dinheiro, somente sexo; entretanto, ele lhe deixa uma nota. Considerando-se “boa de cama”, decide receber

dinheiro por sexo e trabalhar nas ruas, levando homens para o seu quarto; deixa de ser datilógrafa para exercer outro dom: o do sexo venal.

Não por acaso a narradora menciona a brincadeira infantil entre Miss Algrave e seu primo Jack: “com sete anos de idade, brincava de marido e mulher [...] na cama grande da vovó” (LISPECTOR, 1998g, p. 13). Essa brincadeira infantil já anuncia o dom de seduzir, denotando também que Miss Algrave, na verdade, tinha os seus desejos reprimidos. Ela se imagina abordando o ex-chefe e convidando-o para deitar-se com ela, na certeza de que ele aceitaria: “vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela” (LISPECTOR, 1998g, p. 78-79). Não foi o dinheiro que a motivou para a prática da prostituição, e sim o prazer do corpo nas formas ilimitadas. Daí a presença do amante extraterrestre, que significa o rompimento com a ideia de sexo ligado apenas à procriação:

- Vou ficar esperando bebê?
- Não.
- Mas vou morrer de saudades de você! Como é que eu faço?
- Use-se (LISPECTOR, 1998g, p. 18).

Nesse conto, prevalece o lado profano e erótico, apesar de, ao final, restaurar-se um ritual sagrado de purificação: “e quando chegasse a lua cheia – tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan” (LISPECTOR, 1998g, p. 20). Lembremos que Miss Algrave era estrábica. O estrábico é alguém que apresenta desvio de um dos olhos da direção correta, de modo que não consegue dirigir simultaneamente os eixos visuais para o mesmo ponto. Quando Miss Algrave cede ao desejo do prazer, rompe com seu modo distorcido e deformado no pensar e no agir. A necessidade de saciar a carne e os apelos do corpo, a multiplicidade de parceiros sexuais, o erótico, a traição, a prostituição passam a compor as suas práticas.

### **3.6 O feminino: um indecível**

No conto “Praça Mauá”, Lispector provoca abalo na ideia tradicional de coexistência entre marido e mulher, com suas funções pré-definidas e conforme o ideal de família, amor e sexo, através da personagem Luisa, que rompe com esse modelo de casamento tradicional. Esse modelo é justificado, no entendimento de Michel Foucault (1985), pelas

seguintes razões: o encontro indispensável entre macho e fêmea com objetivo de procriação; a necessidade de prolongar e estabilizar a conjunção para assegurar a educação progenitora; a possibilidade de estabelecer uma espécie de consórcio a dois, para garantir as comodidades e ajudas (com seus serviços e obrigações) e prazeres; a formação da família como elemento-base para a cidade (FOUCAULT, 1985, p. 153).

Não percebemos em Luiza nenhuma dessas quatro atitudes relativas ao modelo de casamento tradicional: ela mal se encontrava com o marido, não tinha filhos, não cuidava sequer do seu animal de estimação. Seu nome de guerra era Carla,<sup>163</sup> quando trabalhava em um cabaré chamado “Erótica”.<sup>164</sup> E ela não era a única a se prostituir, pois muita mãe de família ia a esse cabaré para se divertir e ganhar um dinheirinho. Luisa enganava o marido, um carpinteiro que se matava de trabalhar:

De vez em quando dormia com um freguês. Pegava o dinheiro, guardava-o bem guardadinho no sutiã e no dia seguinte ia comprar roupas. Tinha roupas que não acabavam mais. Comprava blue-jeans. E colares. Uma multidão de colares. E pulseiras, anéis. (LISPECTOR, 1998g, p. 62).

Outra personagem do conto aproxima-se muito mais dessas atribuições tradicionalmente femininas: Celsinho, nome de guerra Moleirão, é um travesti amigo de Carla, “um homem que não era homem” (LISPECTOR, 1998g, p 62). Celsinho era de família nobre, abandonara tudo para seguir “a sua vocação”; usava cílios postiços e batom. Era adorado pelos marinheiros da Praça Mauá. Tomava hormônio, o que lhe fez brotar uma “espécie” de seios. O dinheiro recebido com a prostituição era investido no câmbio negro. Ele criava uma garotinha, “era uma ótima mãe” e desejava um futuro brilhante para sua Claretinha. Já Carla mal tinha tempo para cuidar de um gato siamês e Joaquim, seu marido, mal a via. Celsinho é uma espécie de concorrente, sente ciúme pelo fato de ela ter sido convidada para dançar com um homem cobiçado por ele.

Carla comenta que é muito bom dançar com um homem de verdade, e Celsinho fere-a em sua feminilidade dizendo que ela não era mulher de verdade, pois nem sabia estalar um ovo, questão que deixa Luisa/Carla em estado de perplexidade. Ela sai do cabaré, fica de

---

<sup>163</sup> Curiosamente, esse nome significa “aquela que é forte”, e Luisa significa “lutadora”. Luisa é aquela que vive a luta durante o dia, no embate com as funções tradicionais de mulher, negadas por ela; e pela noite assume a sua porção forte, Carla, talvez o papel que tenha sido a sua escolha e não a imposição da sociedade. Cf. <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/>. Acesso em: 05 out. 2011.

<sup>164</sup> Bem sugestivo o nome, uma vez que remete a Eros, de acordo com os dicionários. E, segundo Foucault (1985), é “uma atração intensa por algo ou alguém; desejo vigoroso, princípio de ação, cuja energia é a libido, ou de acordo com Platão, ‘todo desejo intenso por bens e felicidade’” (FOUCAULT, 1995, p. 21).

pé na Praça Mauá, solitária “como a mais vagabunda das prostitutas” e constata que, de fato, Celsinho era mais mulher que ela. Essas duas personagens desfazem a ordem hierárquica entre feminino e masculino, de modo a reforçar a ideia lispectoreana do neutro, do “it”, do “Ele-Ela”, da androginia. O deslocamento do masculino e do feminino, nessa fina ironia lispectoreana, vem desfazer a dualidade de gênero e romper com uma suposta identidade feminina e outra masculina, e conseqüentemente provocar um deslocamento do falocentrismo

165

Essa desconstrução do que é supostamente próprio do feminino ou do masculino também se desenvolverá, de maneira irônica, no conto “Ele me bebeu”, quando Serjoca e Aurélia disputam Affonso. Serjoca era maquiador de mulheres, magro, alto e bonito. Aurélia Nascimento era bonita, usava peruca, cílios e seios postiços, com dentes grandes, brancos e boca como “um botão de rosa vermelho”. Ambos esperavam por uma condução em frente ao Copacaba Palace, mas nenhum táxi aparece. O industrial de metalurgia Affonso Carvalho oferece uma carona, ao perceber a impaciência e a beleza de Aurélia. Vão à boate e tem início um jogo de sedução, quando Affonso toca, por baixo da mesa, os pés de Aurélia, que fica “excitada” e convida-os para um jantar em sua casa. Serjoca também estava “aceso por Affonso [...] Lançava olhos lânguidos para o industrial” (LISPECTOR, 1998g, p. 43). No dia seguinte, esse industrial liga para Aurélia dizendo o quanto Serjoca era um amor. Combinam novo encontro; Aurélia requisita os serviços de maquiador, mas observa que Serjoca estava lhe tirando o rosto, apagando-lhe os traços, para que Affonso não tivesse interesse por ela. Despida de sua máscara-maquiagem de sedução, ela se depara com o seu rosto nu, o seu rosto humano, triste e delicado como se tivesse acabado de nascer. Na disputa, Serjoca estava ganhando mais a atenção do industrial; acabado o almoço Serjoca marca um encontro com Affonso na mesma noite. A relação homossexual se sobrepõe à regularidade cultural.

---

<sup>165</sup> Termo cunhado por Derrida para se referir à associação do falo e do logos, no regimento da vida, nas concepções filosóficas e culturais da humanidade, que se firmaram na dualidade, na polaridade, geradoras de muitas outras dualidades, *ad infinitum*, de modo a produzir os problemas que envolvem a diferença. Nessa concepção, por exemplo, o feminino é definido por meio de uma oposição ao masculino. A desconstrução derridiana pretende desfazer sistemas binários, de modo a não fechar conceitos e oferecer uma abertura reflexiva dinâmica. Para Derrida, é preciso requisitar um “mais além” desse aprisionamento dual, opositivo, inclusive presente no discurso filosófico, sob uma aparência de neutralidade. Derrida propõe então uma abertura mais ampla no tratamento da diferença, com vistas ao rompimento de pares opositivos opressores, tais como atividade/passividade, matéria/forma, sensível/inteligível, impostos pelo pensamento dogmático (Cf. DERRIDA, 1992).

### 3.7 Linguagem, traição e violência

O conto “A Língua do ‘p’” apresenta como personagem central a professora de inglês, Cidinha, que passa pelo Rio de Janeiro com o intuito de ir para os Estados Unidos se aperfeiçoar profissionalmente. Estando bem-vestida e com uma mala de boa qualidade, ela desperta a atenção de dois homens que conversavam em uma língua estranha, no trem. A princípio não entende, depois constata que era uma língua familiar, a língua do “p”, utilizada por ela, quando criança, para se defender dos adultos. Nessa língua, os bandidos combinavam de estuprá-la, roubá-la e depois matá-la, caso ela resistisse, quando passassem pelo túnel. Cidinha, que era virgem, resolve comportar-se como prostituta e maluca para que os bandidos percam o interesse por ela: “então levantou a saia, fez trejeitos sensuais – nem sabia se sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma – abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados” (LISPECTOR, 1998g, p. 69).

Os dois homens riem e falam, na língua do “p”, que ela estava doida; o bilheteiro vê a cena e a entrega para a polícia. É presa, fichada e chamada pelos piores nomes, mas consegue se salvar dos bandidos. Ao ser solta, compra o jornal e lê a manchete: “Moça currada e assassinada no trem”. Tratava-se de outra moça que a tinha olhado com desprezo quando ela estava sendo retirada do trem. Não quis nem saber dos detalhes, apenas pensou: “O destino é implacável” (LISPECTOR, 1998g, p. 70). No entanto, a personagem foi responsável pela mudança de rumo no seu próprio destino, através do conhecimento de uma linguagem estranha, não oficial.

Ao estudar esse conto, Maria José Somerlate Barbosa (2001) afirma que a metáfora do trem em movimento representa a língua com seus vínculos culturais, por isso a língua do “p” deve ler lida, nessa história, como “um disfarce da violência tencionada e um deslocamento do português padrão” (BARBOSA, 2001, p. 59); de fato o perigo está também “camuflado no véu da linguagem”. Ao decifrar a língua, Cidinha encaminha-se mais para o lugar da marginalização, pois se passa por prostituta e louca. Desconstrói-se nesse conto, segundo Barbosa, o caráter inocente da língua do “p”, uma língua infantil, espécie de brincadeira de criança. Sendo a linguagem o elemento que se interpõe entre o eu e o outro, essa interposição não é gratuita, evidenciando intencionalidades e valores culturais, às vezes de caráter destruidor. No caso do conto, concordamos com Barbosa que a língua do “p”, um

suplemento da língua portuguesa, simboliza metonimicamente o desvio sexual e a violência, configurados no estupro e na morte. Esse conto mostra que a linguagem e as línguas não servem somente para a interação entre as pessoas; como jogo, veiculam saberes e poderes perigosos.

No conto “O corpo”, o personagem Xavier é um homem truculento, sanguíneo e bígamo que vivia com Carmem e Beatriz. De maus modos, comia fazendo barulho, pegava comida com as mãos e comia com a boca aberta. Beatriz era gorda, comia muito e tinha o costume de andar nua pela casa. Carmem, alta, magra e elegante, tinha nojo de Xavier. Enquanto ele transava com uma delas, a outra ficava assistindo; entre elas não havia ciúme.

No conto, o tema da traição é desencadeador do assassinato. Embora Xavier trabalhasse duro para sustentar as duas mulheres, de vez em quando enganava a ambas, saindo com uma prostituta:

[...] Mas nada contava em casa pois não era doido.  
Passavam-se dias, meses, anos. Ninguém morria. [...] A vida lhes era boa. Às vezes Carmem e Beatriz saíam a fim de comprar camisolas cheias de sexo. E comprar perfume. Carmem era mais elegante. Beatriz, com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha (LISPECTOR, 1998g p. 22).

Apesar das duas mulheres, Xavier sente desejo de manter uma relação extraconjugal. Conforme nos lembra Pascal Bruckner, a traição é potencialmente erótica, em função do medo de ser descoberto, dos “encontros extemporâneos, dos segredos compartilhados que estimula; diferentemente da monotonia conjugal que faz arrefecer: “nem sempre mentimos para dissimular a verdade, mas para intensificar a vida [...] a intimidade é também o lugar das piores insídias” (BRUCKNER, 2011, p. 123).

Lembremo-nos da cena em que Xavier chega um dia animado, certamente excitado pelo encontro clandestino e convida as duas para viajarem a Montevidéu. Elas fizeram compras, apesar de que Carmem, segundo a narradora, não precisava de nada, “porque era uma pobre desgraçada. Mantinha um diário: anotava nas páginas do grosso caderno encadernado de vermelho as datas em que Xavier a procurava. Dava o diário para Beatriz ler” (LISPECTOR, 1998g, p. 23).

Apesar de não serem homossexuais, Carmem e Beatriz “se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste” (LISPECTOR, 1998g, p. 23). Contam esse fato para Xavier, que

vibra e pede que as duas façam sexo na frente dele. Elas não obedecem, apenas choram, e ele se encoleriza: “durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo, e sem encomenda, as duas foram para a cama com sucesso” (LISPECTOR, 1998g, p. 23).

Em certo momento Xavier chega a casa com marcas de batom na camisa, não podendo negar que estava com sua prostituta preferida. Enfurecidas, elas pegam um pedaço de pau e correm atrás dele para surrá-lo. Ele clama por perdão, e elas, vencidas pelo cansaço, param de persegui-lo. Às três horas da manhã, Xavier “teve vontade de ter mulher”, chamou Beatriz porque ela era menos rancorosa; e ela, embora cansada, prestou-se aos desejos de Xavier.

Quando Xavier mantém relações extraconjugais com uma prostituta, rompe um contrato estabelecido com as duas mulheres, que ficam com ciúme e dele se vingam, tornando-se mais amigas e desprezando-o. Depois de uma reflexão sobre infância perdida e morte, elas resolvem dar fim ao marido e, com dois facões, matam-no: “o rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício” (LISPECTOR, 1998g, p. 26). Elas ficam exaustas porque, segundo a defesa da narradora, matar exige força humana e força divina: “se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor” (LISPECTOR, 1998g, p. 26). Trata-se de um fino jogo autoral, pois quem, na verdade, mata Xavier é o autor do texto.

As duas ocultam o corpo no jardim, e Beatriz, no seu romantismo de leitora de fotonovelas, sugere que plantem flores em cima da cova. Plantaram rosas vermelhas: “o jardim orvalhado. O orvalho era uma benção ao assassinato. Assim elas pensaram, sentadas no banco branco que lá havia” (LISPECTOR, 1998g, p. 27). O assassinato consumado seria o resultado extremo do ciúme; prevalece o desejo de fazer o outro desaparecer, no caso Xavier, a vê-lo escapar com outra.

O secretário de Xavier, estranhando a sua longa ausência, vai à sua casa e não acredita muito na história de Carmem e Beatriz, de que o colega teria viajado. Recorre à polícia, que realiza investigação na casa. Por fim, Carmem informa que Xavier está no jardim, e Beatriz aponta para a cova. Para evitarem muito barulho burocrático, os policiais resolvem fingir que nada acontecera, sugerindo às mulheres irem viver em Montevideú: “as duas disseram: Muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 1998g, p. 28).

Há uma significativa chave de leitura nesse conto quando a narradora destaca que depois de assistir ao filme *O último tango em Paris*,<sup>166</sup> Xavier excita-se “terrivelmente”: os três encaminham-se para a cama. Essa referência fílmica é relevante, especialmente quando a narradora avalia que Xavier não teria entendido o filme: “achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado” (LISPECTOR, 1998g, p. 21). De fato, a leitura de Lispector é afinada porque o fio condutor do drama não é o sexo, e sim a angústia de um homem que tenta se recuperar do choque causado pelo suicídio da mulher, ligando-se sexualmente a uma garota que ele encontra, por acaso, em um apartamento vazio. A menção ao filme não é gratuita, uma vez que, ao entrecruzarmos as duas narrativas (a do filme e a do conto em questão), percebemos em ambas a questão do sexo, da violência, do que seria anormal ou escandaloso para o olhar alheio. Tanto as cenas de sodomia no filme, quanto o sexo grupal, a bigamia, a homossexualidade e o assassinato no conto provocam a ideia de moralidade. Note-se que no conto o assassinato é tratado de maneira amoral; questão que pode ser mais bem percebida em comparação com a cena de escavação para a retirada do corpo de Xavier: “Então Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhes a cova florida. Três homens abriram a cova, destroçando o pé de rosas que sofriam à toa a brutalidade humana” (LISPECTOR, 1998g, p. 28)<sup>167</sup>. O sexo triste, a traição, o assassinato são postos não para se efetuar uma moralização dos costumes, mas para apresentar os dramas humanos e a complexidade da vida (a vida e a morte são duas realidades próximas, íntimas e indissolúveis).

Outra referência está na desconstrução da noção cristã de Deus, na relação com a vida. Quando Carmem propõe a Beatriz o assassinato, ressalta que elas podem fazer o que precisam fazer porque “Deus manda”. Beatriz adverte que não se pode falar em Deus nessa hora; ao que Carmem responde: “Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo” (LISPECTOR, 1998g, p. 26). Para os cristãos, pautando-se no livro sagrado, somente Deus detém o poder de conceder e ou “tirar a vida”.

---

<sup>166</sup> Dirigido por Bernardo Bertolucci e estrelado por Marlon Brando e Maria Schneider, esse drama erótico italiano foi um sucesso de bilheteria, na estreia em 1972, mas gerou muita polêmica porque focava cenas ousadas para época, como a tão polêmica cena de sodomia. Chegou a ser lançado na Itália, em 1975, mas foi logo censurado e o diretor, processado por obscenidade. Somente em 1987, com novas mudanças na lei, o filme pôde ser veiculado integralmente em terras italianas. No Brasil, o filme foi liberado somente em 1979. Cf. SANTOS, Maria Isolina Nogueiro; COSCODAI, Mirtes Ugeda. Dicionário dos melhores filmes, 1996, p. 486.

<sup>167</sup> Destacamos que a cena do destroçamento do pé de rosas é descrita como uma brutalidade humana, de modo a, aparentemente, fazer com que haja o desvio de foco no assassinato, na sua gravidade.

“Não mate” seria o quinto mandamento da Lei de Deus.<sup>168</sup> Questão que também comparece no Livro da Gênesis: “Quem derramar o sangue do homem, pelo homem o seu sangue será derramado; porque Deus fez o homem conforme a sua imagem”<sup>169</sup>; e em Samuel: “Javé faz morrer e faz viver, faz descer ao abismo e dele subir”<sup>170</sup>.

A ideia transgressiva de que os “humanos” também detêm o poder de matar é reforçada nesse conto quando é mencionada a exaustão de Carmen e Beatriz, após assassinares Xavier: “Matar requer força. Força humana. Força divina. As duas estavam suadas, mudas, abatidas. Se tivessem podido, não teriam matado o seu grande amor.” (LISPECTOR, 1998b, p. 26). Deus e homem concorrem em um mesmo espaço de poder. Sem dúvida é um caso de deslocamentos ou ranhuras do texto bíblico; questão que ampliaremos na seção seguinte. Não por acaso, a noção de Deus, em *Água viva*, aparece também diferente da noção presente nas religiões abraâmicas: Deus é o mundo e tudo que nele existe. Nas palavras da narradora: “Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada” (LISPECTOR, 1994b, p. 35).

### 3.8 Arquivo rasurado

O conto “Via crucis” é visivelmente uma paródia da narrativa do nascimento de Cristo e da ideia de família cristã. Conta a história de Maria das Dores, que, ao ter sua menstruação interrompida, consulta uma ginecologista e descobre que está grávida, embora vivendo um casamento nunca consumado e sendo virgem, com marido impotente. Julga-se a escolhida para ser a mãe de um iluminado, tal qual a Virgem Maria e o marido, por sua vez, assumiu a posição de São José. Maria das Dores e o marido são caricaturas de Maria e José, pais de Jesus. Lispector põe em questão alguns mitos femininos: o da maternidade, ainda supervalorizado na constituição da família; a concepção da vida como algo de ordem espiritual e não corporal; a perfeição cristã; a ideia de pureza; a virgindade figurada em Nossa Senhora, que encontra sua caricatura em Maria das Dores.

---

<sup>168</sup> Cf. Êxodo 20,13; confira também Mateus 5-21; “Vocês ouviram o que foi dito aos antigos: ‘Não mate! Quem matar será condenado pelo tribunal’”.

<sup>169</sup> Cf. Gênesis 9-6

<sup>170</sup> Cf. I Samuel, 2-6-7

A narrativa finda com a constatação: “não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam” (LISPECTOR, 1998g, p. 33). A via-crúcis da mulher estaria na concepção cultural do ideal feminino que deve se assemelhar à figura de Maria, na sua assexualidade, santidade, pureza e abnegação; questão também desconstruída nos demais contos que tratam de uma possível emancipação feminina e/ou do rompimento de conceitos estabilizados e definidores dos papéis sexuais. Nos contos, há um deslizar dessas funções, através da dona de casa que é prostituta; da freira que deixa o convento e se casa para resolver a necessidade do sexo; do tema da sexualidade dita hetero, homo e até extraterrestre. Enfim, ao invés de se anularem, as personagens femininas potencializam o corpo ao máximo. “Via crucis”, conto que dá título ao livro, representa certa unidade temática: a de desconstruir, questionando o que compõe o universo cultural, o grande arquivo cultural humanístico em torno da questão do que é ou não aceitável.

A leitura de Derrida (2001), em aproximação com esses contos, permite-nos constatar que os arquivos literários possibilitam também a desarticulação de antigos relatos para a instituição de novos relatos, capazes de darem conta das multiplicidades de memórias e de sujeitos. Clarice Lispector foi ao texto considerado culturalmente sagrado para dessacralizá-lo. E a rasura se efetua em relação a tudo o que envolve a negação ou afirmação do corpo, da carne, do desejo, do sexo, do pecado, do que é considerado como próprio do homem, do que seria o próprio da mulher, da homossexualidade, da heterossexualidade, da prostituição, do crime, da violência, do voyeurismo, de todas as formas de paixões, enfim, questões recalcadas culturalmente pela sociedade e, por vezes, silenciadas pela literatura, em nome do que seria uma boa literatura, com seus temas aceitáveis.

Nessa ação *arqueológica*, vale como boa reflexão a lição foucaultiana (2000) de que precisamos considerar que o discurso não detenha uma verdade. Considerando o texto literário como discurso, sabemos que este possui também uma história, que, por sua vez, comporta a dispersão de textos, de discursividades. O arquivo “não recolhe a poeira dos enunciados para promover o milagre eventual de sua ressurreição” (FOUCAULT, 2000, p. 149); é antes uma possibilidade abissal de escavações intermináveis, com muitas camadas, sempre num desejo de memória, compondo-se de elementos que se mostram e que se escondem.

Nesse sentido, tentamos encaminhar nossas reflexões, na certeza de que não esgotamos essas camadas intermináveis; contudo, já sinalizamos para a potencialidade do

discurso literário lispectoreano no empreendimento da desconstrução de conjuntos de saberes e poderes hegemônicos. Tanto Derrida quanto Foucault associam a memória, a história e o poder na relação com o arquivo e defendem que o arquivo não restaura o acontecimento, não restaura a origem, uma vez que a busca do tempo perdido se dá por uma operação que “não se efetua nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva inocente, ou neutra a originalidade de um acontecimento” (DERRIDA, 2001, p. 8). A cena de escavação arqueológica comporta a censura, o recalçamento, a repressão. Em relação ao comando, a lei, que envolve o arquivo, segundo Derrida, o Estado frequentemente foi o espaço de autoridade, o arconte, o *arkheion*. Por isso o poder agirá na censura, na repressão, de modo a destruir o arquivo, na sua pulsão de morte – esse seria o mal radical a agir no trabalho, na consignaço e na interpretação. Aquele que trabalha com arquivos é o propagador/perpetuador do mal porque, na classificação, nas seleções, na escolha de documentos, impõem-se leituras e decisões. Os recortes, as censuras, os filtros, escolhas e orientações de ordem do inconsciente, e do consciente, compõem a complexidade do trabalho com os arquivos. A partir da psicanálise freudiana, Derrida afirma que não há arquivo sem espaço instituído de um lugar de impressão; este seria o mal de arquivo, pois;

[...] mal de arquivo evoca, sem dúvida, um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então, infinita, fora de proporção, sempre em curso, ‘em mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória (DERRIDA, 2001, p. 9).

Com base no pensamento de Derrida e Foucault, defendemos que a atividade arquivística ou a arqueológica e as escavações devem permitir o aparecimento dos “saberes sujeitados”, de modo a problematizar as relações de poder, de dominação, seus mecanismos de repressão, as relações de produção, trocas e circulação de bens e as relações de forças que envolvem a questão do poder, para se conseguir a instituição de novos relatos.

Nesse sentido, Clarice Lispector – por meio de ficcionalização da sua experiência de escritora, que recebe uma encomenda para produzir contos de uma natureza mais sexualizada – mobiliza o discurso literário e problematiza as relações de poder. Dessa forma, o texto literário também atua nesse desejo de memória, mas é provido de uma força privilegiada em relação a outros tipos de discursos, porque se caracteriza pela potencialidade para fazer emergir saberes assujeitados, o recalçado e o silenciado (FOUCAULT, 1999, p. 13).

Em Lispector, tais problematizações se constroem pela reflexão sobre os papéis sociais do homem e da mulher, as várias facetas das paixões existenciais e da escrita, sobre o que é considerado literário e o que não seria literário (ou “lixo” literário), qual é o papel da crítica e do leitor, de modo a desestabilizar saberes, culturas cristalizadas de maneira dicotômica. Tomemos como exemplo os constructos culturais que determinam dicotomicamente o que é o próprio do gênero masculino e do feminino, a questão da violência nas relações entre os semelhantes e os não semelhantes, a sexualidade e sensualidade na velhice, especialmente a sexualidade feminina; os discursos cristalizados do e sobre o corpo, bem como do lugar do sujeito escritor no cenário cultural brasileiro. Com esses textos literários, Lispector atuará na liberdade para dizer e poder dizer o que social e culturalmente tende a ser silenciado. Enfim, os comportamentos institucionalizados que oprimem os indivíduos, na sua organização social são revistos.

O sujeito que escreve é também *escrito*, uma vez que o corpo é discurso que se insere no discurso literário. Ao transcrever o corpo no *corpus* textual, toma-se a letra como uma das paixões do homem. Nesse gesto passional, Lispector rompe com os polos de luta escritural. Ela guia a escrita, mas é também guiada por ela. Ao leitor, por sua vez, cabe o papel de arconte hermeneuta que reconhece e localiza mosaicos de textos e arquivos, destroços e ruínas que permitem re-ler o mundo, e, por outro lado, visitar esses suportes e revitalizar o texto literário, enquanto artefato cultural, passível de se envolver no mal de arquivo (o risco de se tornar um esquecimento), caso não haja o trabalho de escavação do leitor.

## CONCLUSÃO

A junção de estética e pensamento, o imbricamento de vários sistemas artísticos (pintura, música, literatura), o diálogo com o cinema, a ficcionalização de elementos biográficos, o jogo com o nome próprio Clarice Lispector (pela ficcionalização da figura do autor) constituem jogos autorais lispectoreanos. Nomeamos essa metodologia escritural como “jogos” porque em Lispector não há um afastamento do autor empírico, e sim a desconstrução, os deslocamentos, as inversões, os desdobramentos dessa figura, através dos elementos autobiográficos, das autocitações e das autorreferenciações ou através de uma rica rede de encenações com o autor empírico, que se revela e se esconde ao mesmo tempo. Os dizeres das personagens autoras devem ser lidos sem ingenuidade, uma vez que as supostas desqualificações do livro, o anúncio da falta de técnica, da falta de fio-condutor, da falta de enredo e o aparente desnorteamento compõem os jogos autorais. Os movimentos interiores efetivam-se pelos jogos de construção de autorretratos, seja através das personagens, seja através dos depoimentos, das crônicas, dos contos, dos romances, e de outros textos.

O cruzamento entre os textos de ficção e os de não ficção se fizeram necessários para demonstrar o jogo autoral lispectoreano. Expôs-se, assim, o modo como os dizeres deslizam de um lugar para outro, firmando constructos quase teóricos ligadas ao escritor, à literatura, à função-sujeito-escritor, em que se percebe o autor delimitando, recortando, significando nas fissuras, nessa função que fica a descoberto. Tudo conflui para o combate reflexivo a uma cultura, a uma crítica, a um leitor com suas concepções estabilizadas sobre o que é o livro, o que é o literário e o que é o autor. Desse modo, em Lispector, a estética e o pensamento estão em consórcio.

Se, em Lispector o autor e Deus estão muito frequentemente, associados à escrita, isso nos permite pensar o processo de desconstrução, que aí se promove, de tudo aquilo que se pretende totalizante. Deus estaria na mesma equivalência que o autor, uma vez que são culturalmente tomados como origem, como o ápice da hierarquia dos discursos. No entanto, o modo escritural de Lispector vem desestabilizar essa ordem. Assim como Deus não precede o homem, o autor não precede a escrita. Não há uma voz que cria, mas vozes que reinventam e

se reinventam de maneira a disseminar os sentidos e (con)fundir a ordem dos discursos. A leitura dessas obras selecionadas permitiu-nos receber a lição lispectoriana de que é quase impossível narrar qualquer coisa sem se narrar. Aquele que escreve se encontra inegavelmente inscrito em seu próprio texto, como figura de papel.

Verificamos, igualmente, que, em alguns contos e em *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector encaminha o texto literário para uma problematização bastante próxima das reflexões de Jacques Derrida em *O animal que logo sou*, dentre outros textos. Pudemos, portanto, indagar se é possível uma distinção radical entre animalidade e humanidade. Óbvio que se trata de esferas singulares, com propriedades e comportamentos específicos, mas o que seria próprio do homem e o que seria próprio do animal são questões que envolvem a reflexão derrideana, bem como a lispectoriana, de modo a aproximar o que a tradição metafísica dissociou como essências irreconciliáveis.

O autoconhecimento, a contemplação e a expressividade, em Clarice Lispector, são mediados pelas relações intersubjetivas que desfazem fronteiras entre humanidade e animalidade. A potência do olhar, a consciência reflexiva, a desagregação do eu, o expressivo, o grotesco, a náusea, são *leitmotiven* que atravessam a obra da autora, mas sempre de maneira desdobrada, como, por exemplo, em *A via crucis do corpo*, no qual o tema das paixões humanas está elevado a certo nível de gravidade, aguçando as percepções do corpo e de outras forças que envolvem o tema da sexualidade.

A desarticulação de antigos relatos para a instituição de novos, capazes de darem conta das multiplicidades de memórias e de sujeitos, faz parte do laboratório lispectoriano. A leitura de Derrida (2001), em aproximação com os contos de *Onde estivestes de noite* e das outras narrativas estudadas neste trabalho, permitiram-nos constatar que Lispector realizou consideráveis inversões e desconstruções por meio de gestos de dessacralização e desmistificação de textos e concepções cristalizados culturalmente.

A noção de Deus, por exemplo, é desmistificada nessas obras estudadas, e mais fortemente em *Uma aprendizagem*. Deus seria uma invenção individual. Há a defesa de um Deus ligado mais à alteridade, aquele que não fora feito à nossa semelhança, mas sim à diferença. Deus seria uma experiência ampla e vasta, com a qual deveríamos nos relacionar,

uma força desconhecida, para a qual não se pode pedir nada, não se pode buscar favores, cabendo apenas entregar-se ao desconhecido, sem necessariamente entendê-lo. Outra noção desenvolvida em *Lispector* é a de que o animal se aproxima mais do divino, porque é coparticipante do material vivo (it). As hierarquias entre bicho, gente e objeto são deslocadas em favor da concepção de que Deus estaria em conjunção com os viventes, com as coisas e com a natureza; enfim, tudo no mundo seria uma expansão da divindade porque todos compõem e compartilham um só corpo universal. Um Deus assim deixa de ser absoluto para se dissolver na matéria existente. Nele não haveria nenhum sistema de opressão e sim a possibilidade de cultivar a vida.

Dessa compreensão derivar-se-ia outra: a de que a solução para entender o absurdo do “eu existo” é amar um outro ser, atentando para a alteridade, a fim de que possamos compreender melhor a nossa própria existência. A literatura lispectoreana encaminha também para a consideração de que as diversas formas de paixões estão imbricadas à linguagem, em comunhão com o corpo, com os viventes (nas suas inserções produtivas e também nos seus limites), e com as coisas (nos seus múltiplos sistemas de significações). A paixão autoral, ou a paixão da escrita está nos limites mesmos dessa linguagem que se quer pensamento. Os textos aqui estudados são exemplares dessa paixão porque percebemos que o esvaziamento do ente e da linguagem (o “drama da linguagem”, segundo Benedito Nunes) é a sedutora paixão da escritura, uma vez que com ela e através dela temos as nossas (des)aprendizagens e prazeres.

As personagens lispectoreanas põem à prova as fortes percepções, dando vazão aos sentimentos violentos de ódio, ira, asco ou raiva, ciúme, dor, e outras paixões, de modo a operar nelas próprias uma transformação perceptiva e expressiva do mundo, como, por exemplo, a personagem G.H., que expõe o grotesco dos viventes humanos, no seu desnudamento. A força da morte, como componente do que chamamos de vida, é também um tema recorrente, que, exposto na sua gravidade, gera um desconforto no leitor, que lidará com personagens assassinas, como é o caso dos contos “O corpo” e “A língua do ‘p’”, de *A via Crucis do corpo*. Paixões, amor, ódio, sexo, luxúria, prostituição e sexualidade, nas suas diferentes facetas, são expostos, integrando a paixão da existência, da escrita e da expressividade.

O movimento das paixões é dinâmico na obra da autora, uma vez que abriga os afetos e o pensamento, de modo que a paixão e o conhecimento estão em constante entrecruzamento, contaminando-se e desfazendo a visão dicotômica que opõe conhecimento, discurso (*logos*) e paixão. Através das trajetórias das personagens, de seus caminhos de suas aprendizagens, de suas inquietações, de seus estranhamentos, Lispector leva-nos a pensar que o sujeito da paixão é, também, o sujeito do conhecimento. Instaure-se assim a trajetória de um sujeito que escreve (no caso, Clarice Lispector) mobilizado pelos impulsos afetivos do pensamento-sensibilidade; são forças que se manifestam como estética, da mesma maneira que são potências de escrita. A escrita captura os movimentos das paixões e estas se revelam como potências de vida, geradoras de modificações de estados iniciais das personagens ou ainda resultam na desestabilização de saberes cristalizados.

As sensibilidades, as sensações e as percepções novas, em Lispector, são mediadas pelo tecido da vida, exposto por ela, de acordo com os seus textos literários, como a associação dinâmica dos reinos animal, vegetal, e mineral; das coisas e objetos que ganham animação. Os objetos, desse modo, não estão no âmbito do que é externo aos viventes, nem são focos de apropriação; eles estão conjugados às sensações desses viventes, provocando-lhes sentimentos, sensações e acolhendo também o que emana do vivente. Já o animal é o que nos coloca em intuição com o mundo vivo.

Pensar o animal via ficção é, em certa medida, um movimento que indaga a instituição literária, questionando os mitos fundadores do que seja literatura, o escrever bem, do que seja o material do literário e a autoria. A ficção lispectoreana, na sua liberdade de associar alquimicamente poesia e pensamento, pela via mesma da linguagem, que é constantemente interrogada, desconstrói as leituras hegemônicas: aquelas ideias cristalizadas sobre a autoria, a autobiografia, o masculino, o feminino, a sexualidade, as paixões, os viventes, a religiosidade e a literatura.

As personagens lispectoreanas, ao fazerem a travessia para o animal, enfrentam o estranhamento do “si mesmo” e das paixões, incluindo-se a paixão da linguagem e a paixão autoral. Essa travessia inicia-se pela percepção sensitiva, pelo intuitivo, por aquilo que é comum aos viventes. O resultado dessa experiência se consubstancia na produção de saberes (saber sensível e saber estético), ou seja, na emergência da literatura pensante.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Rev. Antropol.* vol.45 no. 1 São Paulo 2002.

Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012002000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012002000100005&script=sci_arttext). Acesso em 13 de março de 2012.

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ANDRADE, Ana Luíza. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. *Anuário de Literatura I*, 1993, p. 49-62.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BARBOSA, Rolmes. Mapas e caminhos sem saída. In: *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário n. 883, São Paulo, 2 jun., 1974, p. 2.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

BELLA JOSEF. Dez anos sem Clarice Lispector In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 100, Nov. 1987, p. 144-146.

Disponível em

[coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=100&p=144&o=p](http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=100&p=144&o=p)

acesso em 6 de maio de 2012.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_\_\_\_. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector; esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector segundo Olga Borelli. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, n.1091, p.8-9, 19 dez. 1987. Entrevista concedida a Arnaldo Franco Júnior.

BRANDÃO, Jacynto José Lins. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da Poesia*. Salvador: EDUFBA, 2002.

BRUCKNER, Pascoal. *O paradoxo amoroso: ensaio sobre as metamorfoses da experiência amorosa*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

\_\_\_\_\_, FINKIELKRAUT, *A nova desordem amorosa*. São Paulo: Editora brasiliense, 1977.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. p. 124-131.

CASTELLO, José. Clarice no deserto. In: \_\_\_\_\_. *Baú Artigos*. S/D, p. 1-3. Disponível em: <[http://claricelispector.com.br/artigos\\_josecastelo.aspx](http://claricelispector.com.br/artigos_josecastelo.aspx)>. Acesso em: 31 out. 2009.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros; leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. ed. Brasília: Editora da UNB, 1998.

\_\_\_\_\_. *Inscrever & apagar; cultura escrita e Literatura, séculos XI- XVIII*. Tradução de Luz Mara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CIXOUS, Hélène. Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A paixão segundo C. L. In: QUEIROZ, Vera (Org). *Revista tempo Brasileiro: Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 9-24, jan.-mar 1991.

\_\_\_\_\_. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.

\_\_\_\_\_. Presença de Clarice Lispector. *Folha de São Paulo*: São Paulo. 28 nov. 1982. Folhetim p. 10-11.

COELHO, Eduardo. O free jazz da palavra. *Terceira Margem*, v. 8, p. 45-56, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Rio de Janeiro: Edições Loyola/Ed. PUC-RJ, 1971c.

\_\_\_\_\_. *A Escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971b.

\_\_\_\_\_. A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

\_\_\_\_\_. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. A solidariedade dos seres vivos. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27/05/2001.

\_\_\_\_\_. Assinatura Acontecimento contexto. In: *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Rio de Janeiro: Edições Loyola/Ed. PUC-RJ, 1971a. p.404-433

\_\_\_\_\_. Demeure: fiction et témoignage. In:\_\_\_\_. *Passions de La littérature: avec Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1996. p. 13-72.

\_\_\_\_\_. Fé e saber. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião; o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.11-89.

\_\_\_\_\_. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Khôra*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costas e António Magalhães. Campinas: Papirus, 1991. p.149-177.

\_\_\_\_\_. *O animal que Logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Monolinguismo do Outro*. Tradução de Fernanda Bernardo. Campo das Letras, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Paixões*. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Points de Suspension – entretiens*. Paris: Éditions Galilée, 1992.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Salvo o Nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Violências contra os animais. In: \_\_\_\_\_. *De que amanhã: diálogos*/Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 80-96.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida e a Escritura. In: *Às Margens: a propósito de Derrida*. DUQUE-ESTRADA, Paulo César (Org.). Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2002, p.9-28.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura; uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta; uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Aula de 7 de janeiro de 1976*. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. O cuidado de si. In: \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3*. Tradução de Maria Theresa de Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. p. 149-235.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. O uso dos prazeres. In: \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2*. Tradução de Maria Theresa de Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p. 33-221.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Clarice Lispector: uma leitura. *Revista de crítica literária latino-americana*, Lima, Berkeley, n. 47, Latinoamericana Editores, 1º. sem. 1998, Ano XXIV, p. 67-75.

GOMES, Duílio. Onde estivestes de noite: os novos contos de Clarice Lispector. *Minas Gerais: suplemento literário*, n. 421, Belo Horizonte, 22 set. 1974, p.11.

GOMES, Renato Cordeiro. Apresentação: Errâncias, labirintos, suposto mistérios. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, p.1-5

GOTLIB, Nádya Batella. \_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Clarice: fotobiografias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009b.

\_\_\_\_\_. Literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org). *Refazendo nós*. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres/Florianópolis e Editora Edunisc/Santa Cruz do Sul, 2004.

\_\_\_\_\_. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito (Org.). *Clarice Lispector; a paixão segundo G.H.* Coleção Arquivos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HANDELMAN, Susan. A. Rabbinic Thought: The Divinity of the Text. In: \_\_\_\_\_. *The Slayers of Moss: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, 1982.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manuel de. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

\_\_\_\_\_. *A tessitura dissimulada; o social em Clarice Lispector*. 2 ed. S/D, Estação Liberdade.

KAKU, Michio. *Hiperespaço: uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamento do tempo e a décima dimensão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro; o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1996.

LAJES, Susana Kampff. *Walter Benjamin; tradução & melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12-31.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico; de Rousseau à internet*. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

- \_\_\_\_\_. *A felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- \_\_\_\_\_. *Água viva*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994b.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.: romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.
- \_\_\_\_\_. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- \_\_\_\_\_. *Clarice Lispector*. Coleção Depoimentos 7. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do som (MIS), 1991.
- \_\_\_\_\_. *Clarice Lispector, vídeo*, Programa Panorama Especial, São Paulo, TV Cultura, fev.1977.
- \_\_\_\_\_. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- \_\_\_\_\_. Entrevistas: Clarice Lispector. Org. Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Laços de família*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998d.
- \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994a.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. WILLIAMS, Claire (org). *Clarice Lispector: entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.

LUCAS, Fábio. Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976. p. 13-29.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance; um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução e posfácio de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LYOTARD, François. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MACHADO, Roberto. Linguagem e literatura. In: *Foucault, filosofia e a Literatura*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p.138-179.

MACHADO, Manuel Álvaro. Na morte de Clarice Lispector. In: *Revista Colóquio/Letras*. In Memoriam, n.º 41, Jan. 1978, p. 66-67.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito; um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu; a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita; história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MEZAN, Renato. Mille e quattro, Mille e cinque, Mille e sei: novas espirais da sedução. In: *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. A inveja. NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b, p.128-156

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG/CEL/UFMG, 1995.

MONTERO, Teresa. *Correspondências Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

NASCIMENTO, Esdras do. Clarice Lispector e seus bons momentos. In: *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1974, p. 4.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: Literatura & outras artes; ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF; Chapecó: Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

\_\_\_\_\_. *Derrida e a Literatura; notas de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. Tradução de Evando Nascimento *et al.* São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

\_\_\_\_\_. O inumano hoje. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 8, p. 39-55, 1º sem. 2000.

\_\_\_\_\_. Rastros do animal humano- a ficção de Clarice Lispector.\_\_\_\_. MACIEL, Maria Esther. (Org). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 117-148.

\_\_\_\_\_. Uma literatura pensante: Clarice e o inumano. In: MORAES, Alexandre (Org.). *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/ Departamento de Línguas e Letras/Universidade Federal do Espírito Santo, 2000, p. 100-123.

NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). *Literatura e filosofia; diálogos*. Juiz de Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2004.

NUNES, Benedito. A escrita da paixão. In: PINHEIRO, Victor Sales (Org.). *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 217- 229.

\_\_\_\_\_. A paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b, p. 307-321.

\_\_\_\_\_. A paixão de Clarice Lispector. In: PINHEIRO, Victor Sales (Org.). *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 199- 216.

\_\_\_\_\_. *Heidegger & Ser e tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem; uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *O tempo da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 70, Nov. 1982, p. 13-22.

\_\_\_\_\_. Recensão crítica a *Água Viva*, de Clarice Lispector. In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 19, Maio 1974, p. 91-92.

NUNES, Benedito; CAMPOS, Maria José (Org.). *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e críticos. In: *Inútil Poesia*; e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Do positivismo à desconstrução; idéias francesas na América*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. O efeito Derrida. In: *Inútil Poesia*; e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PETERS, Michel. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença; uma introdução*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades); del outro lado de este livro*: Mi Buenos Aires querida por León Rozitchner. Buenos Aires: Casa de las Américas, año XLI, nº 222, enero-marzo, 2001.

PINTO, Graziela R. S. Costa. O ser e a escritura. In: Dossiê Clarice. *Revista Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 5, dez.1997.

PÓLVORA, Hélio. Tempestade cerebral. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno B2, 5 jun. 1974, p. 2.

PONTIERE, Regina. *Clarice Lispector; uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RIBEIRO, Renato Janine. A glória. NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b, p116- 129. .

ROSENBAUN, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector; a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. MAIS!, Folha de São Paulo: São Paulo, p. 12-14, 7 de dez. de 1997.

SANTOS, Maria Isolina Nogueiro; COSCODAI, Mirtes Ugeda. *O Dicionário dos Melhores Filmes*. Guias Práticos Vídeos 1997: São Paulo, Nova Cultural, 1996.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. In: QUEIROZ, Vera (Org.). *Revista tempo Brasileiro: Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, n. 104, p. 49-64, jan.-mar. 1991.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. Deserto e travessia: apontamentos sobre as relações entre visibilidade e fé. In: PEREIRA, Maria Antonieta; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Org.). *Jacques Derrida: atos de leitura, literatura e democracia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Linha Editorial Tela e Texto, 2009. p. 63-73.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*; ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SELIGMANN, Kurt. *História da Magia*. Lisboa: Edições 70, 1948.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*; a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes. 2000.

SILVIANO, Santiago. A Aula Inaugural de Clarice. Caderno mais! Folha de São Paulo, dom., 7 de dezembro de 1997. p.12-14.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de Souza. *O humanismo em Clarice Lispector*; um estudo do ser social em *A hora da estrela*. São Paulo: Musa Editora; Dourados: UEMS– Universidade estadual de Mato Grosso do Sul, 2006.

SOUZA, Vânia Pinheiro de. Manual de manual para elaboração de trabalhos acadêmicos. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008. Acessível em :  
<http://www.ufjf.br/ppgletras/files/2010/02/manual-de-normaliza%C3%A7%C3%A3o.pdf>  
Acesso em 03/02/2009.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*; ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

VIEIRA, Nelson H. *Clarice Lispector*; a jewish impulse and a prophecy of difference. In: \_\_\_\_\_. *Jewish voices in Brazilian literature: a prophetic discourse of alterit*. Gainesville: University Press of Florida, 1995. p. 100-150.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*; a paixão segundo C. L. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Escuta, 1992.

\_\_\_\_\_. *Entre passos e rastros*; presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

## FILMOGRAFIA

ALGRANTI, Nicole (dir). *De corpo inteiro – Entrevistas*. Adaptação do livro Entrevistas de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Taboca Filmes, 67 min., 2010.

BERTOLUCCI, Bernardo. *O último tango em Paris*, 1972, 129 min.

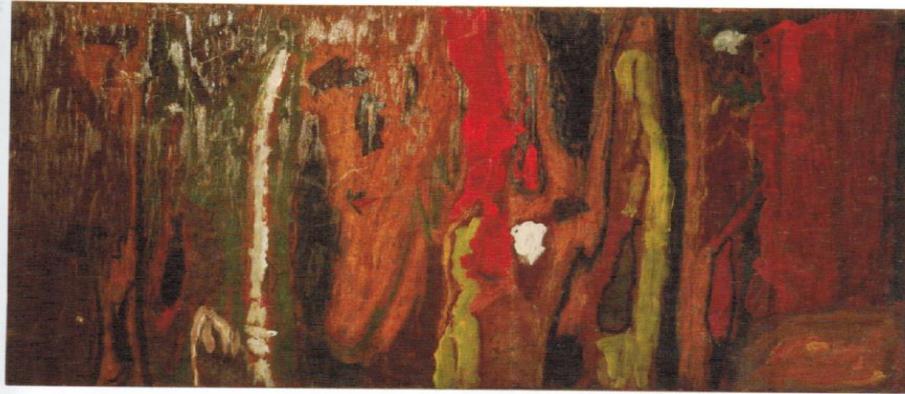
GONÇALVES, Denise. (dir). *Ruído de passos*. 12 mim. 1994

LISPECTOR, Clarice. Vídeo, São Paulo, TV Cultura, fev. 1977.

POLLACK, Sydney. *A noite dos desesperados*, 1969, 121 min.

ANEXOS

Anexo de número 1: Reprodução fotográfica de algumas das telas de Clarice Lispector



LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*. 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm.  
Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles.



LISPECTOR, Clarice. [sem título]. [1973]. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm  
Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles.



LISPECTOR, Clarice. *Gruta*. 07.3.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm  
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.



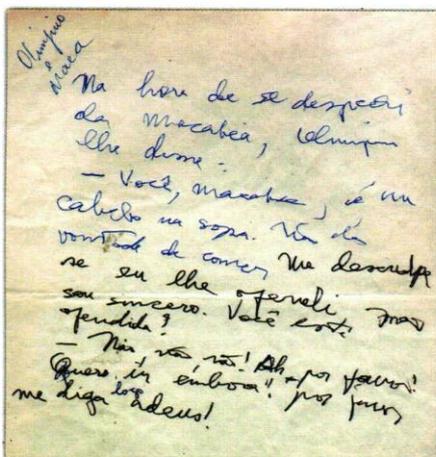
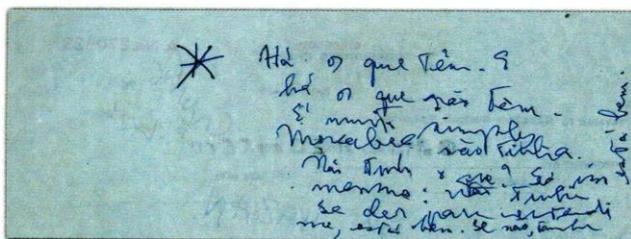
LISPECTOR, Clarice. *Caos, metamorfose, sem sentido*. 13.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Fonte: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

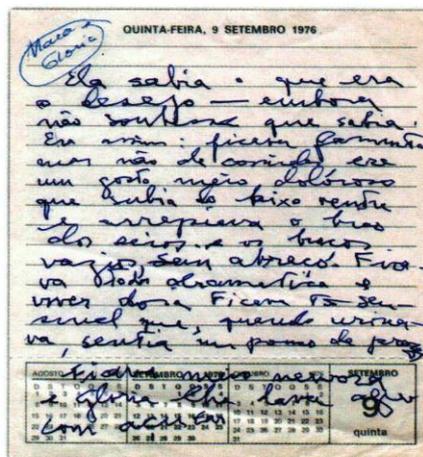
Anexo de número 2: manuscritos e anotações



Anotações em folha de cheque com trechos do romance *A Hora da Estrela*. A escritora usa esse método de escrever em folhas soltas desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*.



Fragmento manuscrito de *A Hora da Estrela* com diálogo entre dois personagens nordestinos: a desvalida e inocente Macabéa (Maca) e o esperto e ambicioso Olímpico.



Manuscrito de *A Hora da Estrela* com anotações referentes a Macabéa (Maca) e Glória.

Anexo de número 3: manuscrito de *A hora da estrela*

## O adeus a Lispector

Com uma cerimônia religiosa extremamente simples, embora tocante, a escritora Clarice Lispector foi sepultada anteontem no Cemitério Comunal Israelita do Caju, no Rio. Compareceram ao sepultamento representantes de diversos setores da vida literária e política do País, como Rubem Braga, Fernando Sabino, Oto Lara Rezende, José Rubens da Fonseca, Antônio Calado, o senador Nelson Carneiro e o embaixador Vasco Leitão da Cunha, que participaram ativamente dos atos realizados segundo o rito ortodoxo judaico.

Embora os médicos do hospital do INPS da Lagoa tivessem aconselhado os familiares a enterrar a escritora no próprio dia de sua morte — sexta-feira —, o sepultamento foi realizado no domingo em respeito ao *Sabab*, que começa ao anoitecer de sexta-feira e se prolonga até o amanhecer de domingo. Antes do corpo baixar ao túmulo 123 da quadra G, foi lavado interna e

externamente por três mulheres da instituição judaica *Hevra Kadisha*, um processo que faz parte do ritual ortodoxo israelita. Clarice Lispector faria 52 anos no dia em que foi sepultada.

Não foram apenas os amigos e companheiros de literatura que estiveram presentes ao cemitério Israelita do Caju. Dezenas de admiradores, entre os quais estudantes de literatura, também prestaram sua homenagem à escritora. Clarice Lispector não era judia religiosa, mas permitiu, antes de morrer, que fosse enterrada dentro das tradicionais cerimônias fúnebres judaicas. Amigos da romancista disseram que, embora desse sempre impressão ao contrário, ela soube desde o início que estava com câncer. Teria mesmo confidenciado a uma amiga íntima: "Talvez seja melhor, assim acaba todo este tormento".

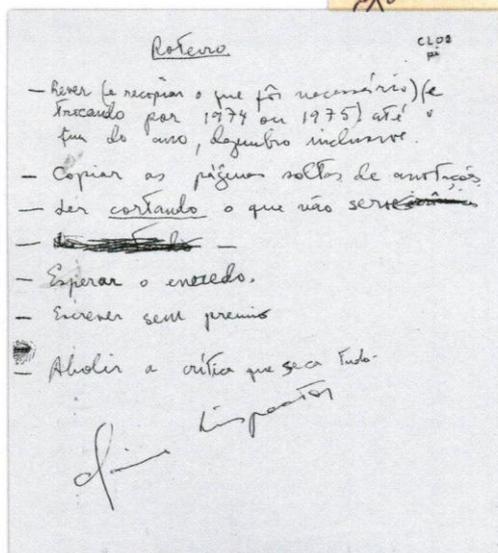
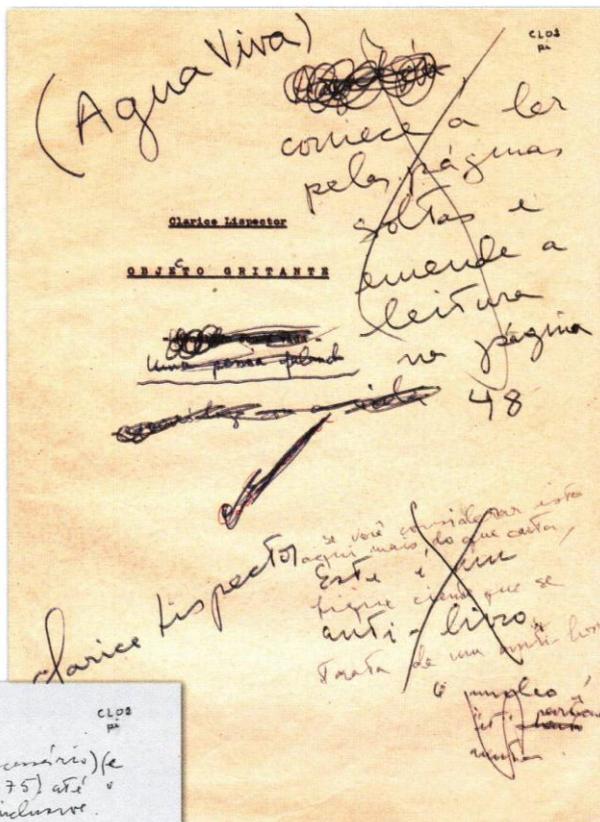
Notícia do falecimento de Clarice Lispector publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 13 de dezembro de 1977.

\* Que não <sup>(Morte)</sup> ~~lamentem~~ lamentem os mortos: eles sabem o que fazem.

Texto manuscrito de Clarice que, com alteração, integra o volume *A Hora da Estrela*.

Anexo de número 4: Roteiro de providências e copia da primeira página do datiloscrito de Objecto Gritante

Primeira página do datiloscrito anotado de *Água Viva*, quando ainda tinha por título *Objecto Gritante*, segunda versão, já reduzida, de uma versão anterior que tinha por título *Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida*.



Roteiro de providências a serem tomadas em relação a *Água Viva*, em manuscrito guardado com os originais do romance.

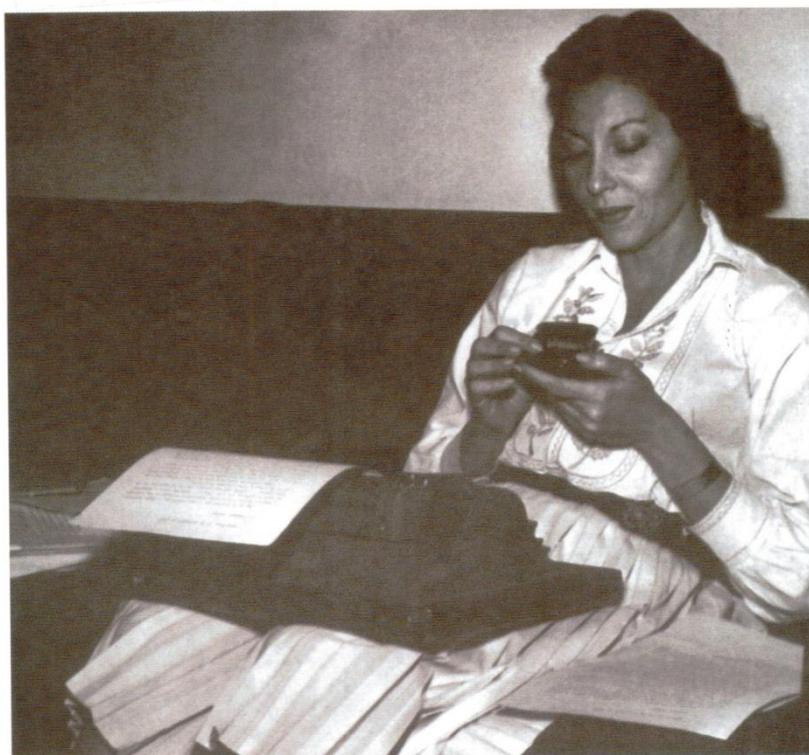
Anexo de número 5: Roteiro para depuração da escrita e outros procedimentos

*Fazer de adjectivo substantivos qualificados*  
*se se sabe a qualidade*

- 1 - Ler tirando o excesso de adjectivos brilhantes ("isso e isso", "isso e isso")
- 2 - Ler tirando as palavras "modernas", as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis.
- 3 - Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer que-  
orar.
- 4 - Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a  
ideia.
- 5 - Ler tirando o que parece com Joana.
- 6 - Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil.
- 7 - tirar certo grandioso
- 8 - Modificar frases excessivamente ricas.
- 9 - O presente ou imperfeito são os únicos tempos nores do romance.
- 10 - Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mes-  
mo... Fazer mais limpo, mais gideano.
- 11 - Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é serio.
- 12 - Tirar os "como" de analogia: a coisa é o que ela simboliza. não  
bonita como um lírio, mas ela era um lírio.
- 13 - Fazer diálogos vãos e vulgares entre as pessoas.
- 14 Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surtem pouco mas dão  
impressão de vida e profundidade.
- 15 - Apagar os vestígios de qualquer processo - não explorar senão de  
modo diferente os achados
- 16 - Espalhar mais ela - não - sabia - que - pensava
- 17 - Espalhar a vulgaridade dela em varias cenas.
- 18 - *Esqueci o lado ridiculo de Daniel, mesmo no  
vau.*
- 19 - *Rever todos os diálogos e dialogues, e  
fou certo.*



Anexo de número 6: Reprodução fotográfica de Clarice Lispector, escrevendo com a máquina ao colo



Clarice mantém o hábito de escrever com a máquina ao colo, costume que adotara quando morava nos Estados Unidos e os filhos eram bem pequenos. Além dessa máquina Underwood usa também uma outra, Olympia.

*Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa.*

Clarice Lispector, "Gratidão à Máquina".



Fig. 1 – Capa da 1ª edição, incorreta no título.

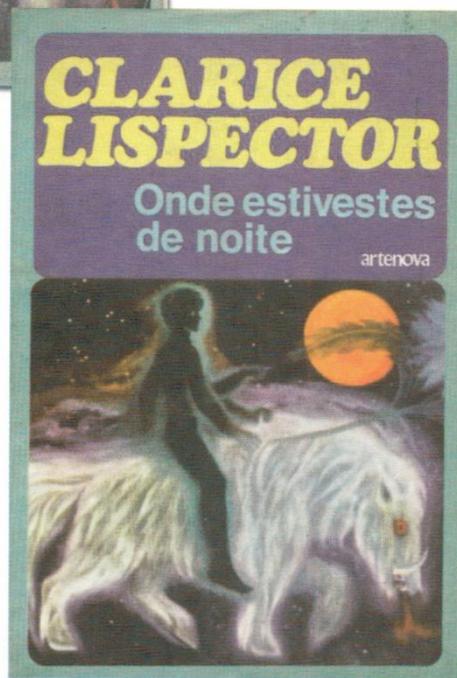


Fig. 2 – Capa da 1ª edição, corrigida no título.



Fig. 3 – “O robe da noiva” (1940), Max Ernst, óleo sobre tela, 130 x 96 cm Veneza, Fundação Peggy Guggenheim.



Fig. 4 – “O menino Jesus sou eu” (1896), Philipp Ernst.