

## ENTRE FOCOS: CORRESPONDÊNCIAS E TEXTOS LITERÁRIOS

*André Luís Gomes*  
Professor Doutor da UnB  
andrelg.unb@uol.com.br

A correspondência enviada e recebida por Clarice Lispector é extremamente esclarecedora para aqueles que se dispõem a decifrar seus textos literários e foi fundamental para a organização e elaboração das várias biografias da escritora existentes. Transcrita e publicada no livro *Correspondências/Clarice Lispector* (LISPECTOR, 2002), facilita a pesquisa e amplia o prazer daqueles que buscam conhecer um pouco mais sobre essa mulher que escreveu sobre as inquietações de sua época, suas descobertas e, assim, descortinou um mundo desconhecido. Como em um teatro em que os elementos vão sendo revelados, primeiramente ao abrirem-se as cortinas, depois ao acenderem-se os *spots*, e sucessivamente a cada aparição de uma nova personagem, Clarice vai revelando sua própria história – contando e se contando –, em seus textos literários e na correspondência.

A correspondência é um desses focos que revelam minúcias, trazem informações e conhecimentos sobre a autora e sobre seus amigos correspondentes. As cartas são reveladoras do universo pessoal e ficcional da escritora, tornando-se quase impossível adentrar o universo clariceano e tentar compreendê-lo sem a leitura desse material. Expõe detalhes de uma Clarice que se esforça por ser uma mulher comum, esposa e mãe de dois filhos, que escreve cartas, sentindo a ausência de seus parentes e amigos e também de si própria. A remetente, às vezes, tenta, mas não consegue nem mesmo se decifrar e sucumbe diante da impossibilidade, como escreve a seu amigo Lúcio Cardoso:

(...) Sabe, Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim mesma e aos outros que eu sou mais do que uma mulher. Eu sei que você não crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte (*Idem*, p. 15).

Dessa forma é que luzes em resistência deixam determinados fatos em penumbra para a própria autora e outros são evidenciados por um foco a pino. E, assim, como em um apagar e acender de *spots*, os textos literários e as cartas ora devem ser colocados em um mesmo foco para o esclarecimento de minúcias que, em se tratando de Clarice, às vezes são revelações grandiosas, ora devem ser iluminados separadamente para que se capte o detalhe em luz estourada, como dizem os iluminadores teatrais.

Como iluminadores iremos focar, nas correspondências, apreciações e comentários de Clarice sobre o teatro, desvendando, ao mesmo tempo, a mulher que vai ao teatro para apreciá-lo e em busca de entretenimento, ou realizando uma atividade profissional. Quando necessário, vamos recorrer aos textos literários para confirmar comentários, informações e analisar a influência, em sua própria obra, do que Clarice assistia no teatro.

Em cartas enviadas pela escritora entre as décadas de 1940 e 1970, reunidas no livro mencionado, pode-se notar que o hábito de freqüentar teatros na infância não fora abandonado pela Clarice adulta, que se casa, em 1943, com Maury Gurgel Valente, seu colega na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. O casal é obrigado a viajar e reside em diversos lugares, como Belém do Pará, indo depois para a Europa e Estados Unidos. Nesse período, a correspondência com os amigos é freqüente e, nas cartas, nomes de peças teatrais assistidas aparecem, algumas acompanhadas de comentários sobre a atuação de atores/atrizes, sobre os diretores e, às vezes, sobre o texto teatral.

Lúcio Cardoso foi um dos grandes amigos da escritora e muitas cartas foram escritas por ela para o escritor, poeta e dramaturgo que tanto a fascinou. A carta que abre o livro *Correspondências/Clarice Lispector*, à qual pertence a citação anterior, está cercada de insinuações, silêncios e mistérios, estampando uma proximidade maior entre ambos, a tal ponto que a remetente o adverte no final: “Esta você não precisa ‘rasgar’...”. Tal proximidade mereceu subitem especial na biografia escrita por Nádia Battella Gotlib, cujo título, “Uma grande amizade?”, insinua que é possível que tenha havido entre os dois mais do que uma simples amizade, uma paixão.

Na biografia escrita por Lícia Manzo, a amizade com Lúcio Cardoso também é destacada:

(...) No mundo do jornalismo descobre grandes amigos e afinidades, entre elas o escritor Lúcio Cardoso. Imediatamente eles se tornam grandes amigos. A admiração recíproca, a intensa cumplicidade, o intercâmbio de seus universos criativos, tudo isso tornava Lúcio e Clarice mais que irmãos. É a ele que Clarice mostra, pela primeira vez, as incontáveis notas soltas que viriam a compor *Perto do coração selvagem* (MANZO, 1997, p. 12)

É esse intercâmbio criativo que nos interessa particularmente, uma vez que Lúcio Cardoso, além de romancista, dedicou-se ao teatro não só como dramaturgo<sup>1</sup>, mas também como encenador e incentivador da arte dramática.

Clarice escreve várias cartas ao amigo dos mais variados lugares onde ela se encontra: de Vila Rica, escreve uma carta-bilhete no dia 10 de janeiro de 1942; quando está em Belém, envia correspondência mais longa e deixa claro que telefonemas são também um meio de manter o contato com o amigo que se recusa a permitir uma proximidade maior entre ambos, como se pode entrever logo no primeiro parágrafo da carta: “Quando eu telefonei para você pra me despedir fiquei aborrecida com um engano seu. Eu disse que nunca tinha podido chegar + perto de seus problemas porque você nunca deixava (...)” (LISPECTOR, 36). Enquanto Clarice está sempre escrevendo para o amigo, Lúcio parece nem mesmo responder às cartas, como podemos deduzir a partir de outra carta também escrita em Belém, graças ao contentamento da escritora com o artigo de Lúcio Cardoso publicado no *Diário Carioca*, sobre o romance *Perto do coração selvagem*:

Imagine que eu estava junto da mesa, pronta para escrever pra você e contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no *Diário Carioca*. Isso valeu como se você tivesse respondido à minha primeira carta... Gostei tanto. (...)<sup>2</sup>

O intercâmbio entre eles aumenta na mesma intensidade que a produção literária e intelectual de ambos. Clarice encontra em Lúcio um leitor e crítico de seus romances, um amigo com quem ela pode contar e a quem pode até fazer pedidos inusitados, como em carta de 24 de maio de 1944, na qual pede que ele retire uma vírgula que a “incomoda horrivelmente” em um “pedaço do romance

<sup>1</sup> Lúcio Cardoso escreveu as peças *O escravo*, 1937 (representada em 1943); *O coração delator*, s.d.; *A corda de prata*, 1947; *O filho pródigo*, 1947; *Angélica*, 1950.

<sup>2</sup> Na carta não há data. Podemos deduzir que foi escrita na data da publicação do artigo, 12.3.1944, ou em data próxima. Clarice escreve do Central Hotel, em Belém, PA.

para Condé, ‘Atlântico’<sup>3</sup>. De Natal, Clarice volta a escrever para Lúcio indicando Paulo Mendes para algumas conferências no Rio e, de Nápoles, em 30 de setembro de 1944, Clarice envia um bilhete:

Mandei uma carta pra você; não sei se já recebeu.  
Transmito-lhe agora esse Efebo da Itália. Até parece um pouco com você... Não me esqueça (LISPECTOR, 2002, p. 53)

Em Nápoles, a solidão e o frio intensificam a saudade do amigo, e Clarice chega a implorar: “Não me esqueça, Lúcio, não me considere exilada. A distância nada quer dizer acredite. Escreva-me, diga coisas, diga-me sobretudo do que você quiser – eu ia dizendo, ou então nada escreva para lhe dar liberdade; mas não, eu exijo uma palavra fria e curta que seja” (*Idem*, p. 57). Em outra carta, de 15 de novembro, incompleta, Clarice conta que está lendo, em italiano, romances policiais, e cita *Anfitrião* 38 (*Idem*, p. 58).

Depois de tantas cartas da amiga, Lúcio escreve justificando-se: “se nem sempre tenho escrito carta, acho que tenho por outros meios procurado provar em tudo, não?” (*Idem*, p. 60). Comenta o romance *O lustre* e sua nova novela, *O anfiteatro*.

Em 26 de julho de 1947, Lúcio escreve para Clarice uma carta dedicada quase que exclusivamente ao seu envolvimento com o teatro, informando que fundou uma companhia, o Teatro de Câmera, que apresentará, no Teatro Glória, o seguinte repertório de peças: *A corda de prata*, do próprio remetente; *O jardim*, de Cecília Meireles; *Mensagem sem rumo*, de Agostinho Olavo; *Para além da vida*, de Rebelo de Almeida, e o clássico *O anfitrião*, de Antonio José. Empolgado, cita o nome dos grandes cenaristas, Santa Rosa, Burle Marx e o nome das duas estrelas principais, Alma Flora e Maria Sampaio e, finalmente, faz um pedido à amiga:

Agora, como é um empreendimento profissional, e necessitamos de grande publicidade, gostaria que você, caso pudesse ou se interessasse, escrevesse quatro ou cinco linhas dizendo o que pensa e apoiando a iniciativa do Teatro de Câmera. Explico melhor o título: é um teatro destinado a enfrentar essa idéia de que o teatro é o espetáculo, a grande montagem. Está para este último, como o trio ou o quarteto para a sinfonia

---

<sup>3</sup> Teresa Montero esclarece em nota de rodapé: “O pedaço do romance é ‘Bonecos de burro’ e está em *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946”. Cf. também GUIMARÃES, Adriana. *Passeio literário pelas escrituras de mim. As cartas de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1998.



e o concerto. O que não significa que o trio seja menos música, ou menos profundo. Ao contrário. Resta esclarecer que não há nenhum ranço político, e que acolhemos todo mundo, desde Cecília Meireles a Jorge Amado, que vai nos dar uma peça chamada *A estrangeira*. Há também uma de Nelson Rodrigues, *Electra*. Com esses dados, você poderá nos enviar um apoio livre de qualquer suspeita de “reacionarismo”... (*Idem*, pp. 144-145)

Nota-se, na carta-resposta enviada ao amigo, que Clarice detém certo conhecimento acerca da arte dramática, citando características específicas do que ela entende como boa realização cênica:

Os autores, cenaristas e artistas que trabalham para o Teatro de Câmera asseguram a realização de seu propósito – fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música, seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao apenas decorativo e nem mesmo à moldura apenas – mas que todos os elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indizível de um drama (*Idem*, pp. 146-147).

A escritora pode não ter sido uma leitora daquele que é considerado renovador na história do teatro na Rússia, Constantin Stanislavski, mas ao advertir sobre a importância do “gesto”, o faz como o famoso fundador do Teatro de Arte de Moscou que, ao descrever uma aula em que “o Diretor passou (...) das poses para os gestos”, salienta a importância do gesto no palco por meio de exercícios para que os atores dominem uma “técnica de controle muscular” (STANISLAVSKI, 1986, p. 132).

Quanto ao uso da palavra, assim como Clarice ressalta que o ator tem a função de recuperar o tom “insubstituível da palavra”, em *A construção da personagem*, Stanislavski afirma:

Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sentimento. Lá as palavras não se podem apartar das idéias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda a sorte de sentimentos, desejos, pensamento, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e – por intermédio deles, conjuntamente – no público (STANISLAVSKI, 1986, p. 138).

Além da palavra, a autora destaca o silêncio e o compara a uma boa música. Ao silêncio, Lispector atribui valor sugestivo e instigante do qual diretores devem tirar partido para que o mesmo seja ouvido. Assim, para ela, o silêncio faz parte do conjunto de sonoridades presentes em uma encenação teatral e deve ser utilizado com função específica, integrando-se aos outros elementos auditivos com característica específica.

Da mesma forma, os hiatos na escritura clariceana dizem, às vezes, mais do que as palavras, pois sugerem, incomodam. Como afirma Olga de Sá, “está sempre à espreita da romancista a tentação do silêncio, como única expressão digna e adequada dessa outra face do ser; porque o silêncio não trai, porque o silêncio não diz de menos, porque o silêncio é, em certo sentido absoluto” (SÁ, 1979, p. 136). A essa tentação ao silêncio, Clarice se rende de forma exacerbada na tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, único texto teatral publicado pela autora em que, como analisaremos, a protagonista não tem voz durante todo o texto. Clarice também vai traduzir, na década de 1960, *A gaivota*, de Tchecov, que:

tira um tão sutil partido do jogo dos silêncios e dos ruídos, da interferência das vozes tagarelando e dos sons da natureza, que Stanislavski deve ter tomado consciência do poder sugestivo daquilo que ele chama de *paisagem auditiva*. (...) Numa carta a Tchecov, datada de 10 de setembro de 1898, Stanislavski explica que está utilizando em *A gaivota* o coaxar dos sapos “exclusivamente para dar a impressão de um silêncio completo. No teatro, o silêncio expressa-se através de sons e não pela sua ausência. Caso contrário, seria impossível dar uma ilusão de silêncio (...)” (Roubine, 1998, p. 155).

Completando suas apreciações sobre os elementos que devem compor uma encenação, Lispector não deixa de mencionar o cenário, que não deve se limitar ao decorativo. Da mesma forma que o gesto deve recuperar seu sentido, a palavra e o silêncio devem ser ouvidos, o cenário deve se somar a esse conjunto de forma harmoniosa e com uma funcionalidade específica, deixando de ser apenas um elemento figurativo para interferir, junto aos outros elementos, na multiplicação das possibilidades de sentido da imagem cênica e formar “a estrutura indizível de um drama” (LISPECTOR, p. 117), citando as palavras finais de Lispector, apoiando o Teatro de Câmera.

Na carta escrita de Paris, em janeiro de 1947, para as irmãs Elisa e Tânia Kaufmann (*Idem*, p.115-116), Clarice descreve a atribulada vida parisiense, reclama de não ter tempo e, por isso, sentir-se “outra pessoa”. Com certa angústia, desabafa: “Quem está se divertindo é uma mulher que eu não conheço, uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês”.

Clarice sobrepõe, em períodos curtos, vários divertimentos. Entre os citados, estão os almoços e jantares nos quais conhece pessoas novas como Santiago Dantas, Augusto Frederico Schmidt e o ator de cinema Victor Franceu (*sic*) e os “ótimos” teatros. Conta que foi ao musical de Madeleine Gray, que “cantou horrível”, e acrescenta: “Vimos *Electra*, de Eugene O’Neill, uma beleza”.

As frases são sucintas e nada reveladoras sobre o que considera “uma beleza” no espetáculo, mas, pelo menos, nota-se que o teatro é uma “diversão” rotineira e que o interesse pelas encenações também é grande.

Isso pode ser inferido também pelas cartas recebidas por Clarice, durante sua estada em Berna, nas quais os amigos sempre informam sobre os acontecimentos culturais no Brasil e, entre eles, as novidades do mundo teatral. Nas cartas de Bluma Wainer<sup>4</sup>, por exemplo, há referências a peças teatrais, como no trecho da carta enviada no dia 11 de agosto de 1947:

Noutro dia fui ver a *première* de *Terras dos sem fim* (*sic*) – adaptação para o teatro de Graça Mello. Não gostei. Muito longo, quadros rápidos como se fossem *snaps* de cinema, não tem a atmosfera do livro e o Ziembinski fazendo o coronel do sertão é de matar, com sua pronúncia e jeitos de Europa central. Foi muita gente, e muita gente que não se reunia no mesmo lugar há muito tempo. (...) (*Idem*, p. 149).

Não há uma resposta de Clarice para essa carta. Encontramos uma série de outras de Bluma Wainer que, em 3 de março de 1948, entre notícias sobre publicações de Carlos Drummond e sobre Ceschiatti, acrescenta informações sobre o Teatro do Estudante no Rio de Janeiro:

Pascoal Carlos Magno tem feito um grande trabalho com o Teatro do Estudante que conseguiu realizar *Hamlet* e mantê-lo em cartaz durante 6 semanas. E anuncia que voltará na próxima semana, a pedido. Agora estréia *A Castro* – peça do português, que não conheço e nem fui ver ainda. Dulcina anuncia para breve *L’aigle a deux tête* – que tal o Odilon fazendo o papel de Jean Marrais? (nome dele não é assim que escreve, mas não faz mal). Teatro há mesmo o do Estudante, Procópio e Dulcina que ainda não está funcionando, o resto, são filmes horríveis e só. Não há nada para se ver nem ouvir. (...)

Em outra carta, enviada, do Rio de Janeiro em 14 de agosto de 1951, para Eliane Gurgel Valente (LISPECTOR, p. 194), percebemos que Clarice encontra o que “ver e ouvir”, pois, junto a amigos, conta que foi assistir a uma “estranha peça de Nelson Rodrigues” e *Morte de um caixeiro viajante*, de Arthur Miller.

---

<sup>4</sup> Segundo as “Notas biográficas” contidas no livro *Correspondências/Clarice Lispector*, *op. cit.*, Bluma Chafir Wainer era “jornalista e fotógrafa. Viveu em Paris com o marido, Samuel Wainer, por alguns anos, na década de 40, quando então conheceu Clarice. Retornou para o Rio em 1948. Clarice acompanhou os últimos dias de Bluma, que morreu precocemente em 1951” (p. 319).



Deve-se certamente à singularidade e à extravagância do teatro de Nelson Rodrigues o uso do adjetivo “estranha” para caracterizar a peça do dramaturgo, possivelmente, *Valsa n. 6*<sup>5</sup>, um monólogo estrelado por Dulcinha, irmã de Nelson.

Quando Clarice assiste ao monólogo, possivelmente em 1951, *Vestido de noiva* já havia revolucionado os palcos brasileiros, em 1943, graças não só à renovação temática e concepção cênica, mas principalmente a uma linguagem nova, que alterava o panorama teatral brasileiro. Na obra de 1951, uma menina, Sônia, narra sua aventura amorosa com um médico que era casado. Entretanto, quando começa o monólogo, Sônia já fora esfaqueada por esse homem. A menina adentra a cena, toca a valsa e reconstitui suas memórias por intermédio da música e de palavras desconexas como uma figura fantasmagórica. Uma década depois de assistir ao monólogo rodrigueano, Clarice publica, em *Laços de família*, os contos “Preciosidade”, “Começos de uma fortuna” e “Mistérios em São Cristóvão”, em que jovens adolescentes vão adentrar o mundo dos adultos. Esse rito de passagem, em “Preciosidade”, é impulsionado por experiência sexual abrupta e violenta, aproximando-se das peças rodrigueanas. Podemos apontar nesses contos ecos do monólogo escrito por Nelson Rodrigues, entrevistado por Clarice, que escreverá uma crônica intitulada “Um caso para Nelson Rodrigues”, assumindo no título o diálogo com autor de *Valsa n. 6*.

Quanto ao espetáculo *Morte de um caixeiro viajante*, o ator Jaime Costa, elogiado pela espectadora Clarice – que insere sua opinião pessoal sobre a atuação do elenco: “Ele ótimo, os outros menos” (*Idem*, p. 194) –, certamente interpretou o fracassado caixeiro viajante com a mesma grandeza e a habilidade teatral com que Arthur Miller concebeu a personagem e o texto sobre o qual afirma Sábato Magaldi:

A peça mostra bem a falta de perspectiva da burguesia média na sociedade contemporânea. A polarização das classes sociais condena-a a proletarizar-se e, em última análise, é esse movimento dialético que transparece da ação de *A morte de um caixeiro viajante*. A iniciativa do vendedor ambulante cede lugar à racionalização do trabalho. Quem, diante do texto, não sente uma palavra de advertência e um enorme susto?

Em se tratando de Clarice Lispector, deve-se crer que a autora se manteria calada diante da questão, pois certamente sentiu as advertências que o texto reverbera e se assustou diante da proletarianização da

<sup>5</sup> *Valsa n. 6* é a única peça encenada de Nelson Rodrigues em 1951. MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 102.



família, do descaso advindo com a velhice e do conseqüente desespero que leva o pai ao suicídio. Se Bertolt Brecht e Arthur Miller, guardadas as devidas diferenças, apreenderam as coordenadas sociais do momento e utilizaram o teatro como forma de questionar as novas relações sociais e trabalhistas para mostrar a falta de perspectiva da burguesia média e a exploração capitalista, Clarice vai denunciar, também a seu modo, o quanto a sociedade capitalista é excludente, a conseqüente falta de perspectiva da burguesia e, principalmente, do proletariado. Clarice Lispector, assim como Arthur Miller, “teve a ciência de retratar aspectos fundamentais da aventura humana, dentro de uma clara visão do presente”, como afirma Sábado Magaldi sobre o dramaturgo, o que aqui aplicamos também à escritora.

Em 1957, morando em Washington, Clarice envia uma série de cartas para o casal Veríssimo<sup>6</sup>, com quem iniciou uma estreita amizade durante o período em que o casal morou em Washington, de 1953 a 1956.

Em 30 de março de 1957, depois de comentar um bilhete que o filho Paulo escreveu, em inglês, para Mafalda Veríssimo e a carta de Pedrinho, escrita para Érico Veríssimo, informa que assistiu “à peça em que Clarissa e Dave trabalham” e insere o seguinte comentário sobre a atuação da filha do casal Veríssimo:

Clarissa ótima, natural. Com talento. Ela também acha que está perdendo tempo com os (...). Tudo que ela podia aprender com eles, já aprendeu, e mais, ultrapassou-os. Com o estímulo constante de Dave, ela está pretendendo ingressar no Arena. Mas tem um pouco de timidez e fica adiando (LISPECTOR, p. 224).

Na intenção de manter os compadres Érico e Mafalda informados sobre a filha Clarissa ou deixar que eles tenham, como afirma a própria Clarice em carta, uma saudade tranqüila, uma série de cartas é enviada e, na do dia 17 de novembro, Clarice conta que a irmã Tânia esteve uns dias com ela, que a mesma visitou o casal Gaffe e há, novamente, um comentário sobre a carreira da atriz Clarissa: “(...) eles estão bem um com o outro. O Dave não só apóia o Teatro de Clarissa, como quer que ela continue depois que o *baby* nascer (...)” (*Idem*, p. 234).

---

<sup>6</sup> Érico e Mafalda Veríssimo são padrinhos dos filhos de Clarice, Pedro e Paulo, nascidos, respectivamente em 1948 e 1953. No ano do nascimento de Paulo, em Washington, Clarice trava amizade com o casal Veríssimo e com Alzira Vargas. No livro *Correspondências/Clarice Lispector, op. cit.*, há cópias dos bilhetes escritos pelos filhos de Clarice para os padrinhos.

As cartas recebidas por Clarice, durante sua permanência na Europa, comprovam o carinho que recebia de seu círculo de amizade:

Quanto à presença dos amigos, ela se faz pela via da correspondência. Alguns deles estavam na Europa, como é o caso do diplomata Ribeiro Couto. (...)

Outros lhe escrevem dos Estados Unidos. Lauro Escorel, por exemplo, conta-lhe, de Boston, em 20 de julho de 1946, como é sua vida na América do Norte, dá notícias de Vinicius de Moraes, que por lá passou indo em serviço diplomático para Los Angeles; fala-lhe de Guimarães Rosa, das leituras que está fazendo, e manda-lhe o artigo de Gilda de Melo e Souza sobre *O lustre*. (...)

Mas a correspondência mais assídua é com amigos do Rio, que lá continuam e cuja lembrança a escritora carrega para a Itália – entre eles, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Francisco de Assis Barbosa, Lúcio Cardoso e Fernando Sabino (*Idem*, p. 194).

Outro correspondente é Paulo Francis, diretor da revista *Senhor*, que escreve a Clarice em janeiro de 1959, informando sobre o interesse em publicar o conto “A menor mulher do mundo”<sup>7</sup>. Ele afirma:

Nahum Sirotsky, Carlos Scliar, Luiz Lobo e eu, em 1959, resolvemos “abrigar” Clarice na revista *Senhor*. (...) Ela publicou praticamente todos os seus contos em *Senhor*. Fizeram grande sucesso, dentro dos limites da circulação da revista, que nunca passou dos 25 mil, mas que atingia muito mais gente do que isso, cuja influência na imprensa brasileira dispensa comentários.<sup>8</sup>

Um pouco antes, em dezembro de 1958, Paulo Francis publica, no *Diário Carioca*, um artigo de Clarice sobre *J.B.*, uma peça do poeta Archibald Mac Leish, sucesso de crítica e de público na Broadway. Clarice assistiu ao espetáculo em Washington, anteriormente à estréia na Broadway, e envia o comentário a Paulo Francis, que resolve publicá-lo com exclusividade. Sobre o espetáculo, Clarice cita os atores responsáveis pelos principais papéis e trata da temática do espetáculo a que assiste, pleno de

---

<sup>7</sup> Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 309.

<sup>8</sup> *Apud* GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 310.

religiosidade e de reminiscências de um dramaturgo-poeta que participou como soldado durante a guerra<sup>9</sup> e coloca agora em cena o estado de ruína das cidades e de destruição de homens como J.B. O texto crítico mistura afirmações da própria autora com as de Mac Leish, que relata sobre a construção da “peça moderna dentro da antiga majestade bíblica” e das diferenças entre os dois textos. Em parágrafos referenciais, Clarice sintetiza o enredo da peça, caracterizando a personagem-título, “chamado ao jeito moderno pelas iniciais” J.B. Sabemos que a escritura de Lispector se destaca pela linguagem metafórica e está impregnada de religiosidade<sup>10</sup>, basta atentarmos para alguns títulos de seus romances: *A paixão segundo G.H.*, *A via crucis do corpo*, *A maçã no escuro* e a tragédia *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*. Olga de Sá enumera algumas afirmações a respeito da ficção clariceana, das quais destacamos a seguinte:

Clarice Lispector tem atrás de si uma linguagem secular, a dos que se situam do lado não iluminado das coisas. É a verdade sombria da literatura ocidental, que Auerbach filia à tradição bíblica do Velho testamento, em contraste com a explicação do realismo homérico. É por essa vocação bíblica que se pode falar no sentido da parábola da obra, que às vezes irrompe à superfície (SÁ, 1979, p. 64)

Essa vocação bíblica está, por exemplo, na tragédia escrita pela autora, *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, mais ou menos uma década antes do espetáculo assistido por Clarice. Essa tragédia tem, como o título evidencia, a ação dramática construída a partir da traição de uma mulher, considerada pecadora, em uma leitura contemporânea do sétimo mandamento da Lei de Deus, “não cometerás adultério”. Essa vocação bíblica estará presente no romance publicado em 1964, *A paixão segundo G.H.*

Apesar da distância temporal, *A paixão segundo G.H.* fica como o romance escrito após a crítica da peça *J.B.* Apoiando-nos nas teorias bakhtinianas, podemos identificar e analisar alguns pontos de contato entre o texto dramático e o romance clariceano que demonstram que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1995, p. 146), com a intenção de focar algumas possíveis relações que podem ser estabelecidas entre o texto

<sup>9</sup> Clarice vive no exterior por quase 16 anos. O primeiro lugar no exterior em que ela reside é Nápoles, em plena Grande Guerra Mundial, por isso trabalha como ajudante em um hospital de soldados brasileiros.

<sup>10</sup> Ricardo Iannace, em *A leitora Clarice Lispector* (São Paulo: Edusp; Fapesp, 2001), aponta as várias referências a textos bíblicos e citações bíblicas nos textos da autora.



dramático assistido e o romance escrito por Clarice. Coincidência ou não, tal como J.B., a protagonista do romance é chamada “ao jeito moderno, pelas iniciais” e tem, materialmente falando, tudo o que um homem deseja ter.

O romance, o primeiro narrado em primeira pessoa, não relata apenas o comportamento de uma mulher burguesa, G.H., que reside em um apartamento e se depara, no quarto vazio da empregada que a deixou, com uma barata, mas vai além, revelando os autoquestionamentos de alguém que está sofrendo uma transformação de seus conceitos à luz de uma experiência transcendental. O texto dramático foi construído dentro “da majestade bíblica”, o título do romance nos remete, na história dos cristãos, ao sofrimento de Jesus Cristo. O termo “paixão”, em grego *pathein*, significa “ter pa-decido”, pois se refere ao sofrimento e à morte de Cristo, mas aparece também na bíblia como desejo ou concupiscência<sup>11</sup>. A trajetória de J.B. da luxúria à pobreza pode ser comparada à de G.H., que se desloca dentro de seu apartamento luxuoso para dirigir-se à simplicidade do quarto da empregada Janair e ali se deparar com a barata.

Em um deslocamento de perdas, resta para G.H. um quarto que recebe mais a luz solar e uma barata. No quarto humilde da empregada, G.H. sente-se aliviada, “de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar os ombros” e, ao se deparar com a barata, G.H., mergulhada em um mundo de indagações subjetivas, expressa o medo de ver a verdade, “mas o meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade – um medo era o de ter uma verdade que viesse a não querer, uma verdade infamante que fizesse rastejar a ser do nível da barata. Meus primeiros contatos com a verdade sempre me difamaram” (LISPECTOR, 1997, p. 64). Tal como J.B., G.H. é conduzida e se deixa conduzir, pois está sendo levada para se ver e nas dificuldades se en-xergar. Se, na miséria, em farrapos, na perda de tudo e de todos, J.B. vê e recomeça, assim G.H. se vê na queda<sup>12</sup> e afirma: “era como se eu tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida”.

Como diz Soren Kierkegaard, “o que importa é encontrar uma verdade que seja verdade para mim, encontrar a idéia pela qual possa viver e morrer”, ou ainda como diz Cristo, “em verdade, em verdade vos digo que se alguém não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus”<sup>12</sup>. Tal como J.B. que tem,

<sup>11</sup> Termo comumente utilizado em *A Pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*.

<sup>12</sup> Assis Brasil aproxima o existencialismo de Clarice Lispector ao de Kierkegaard e não ao de Albert Camus e a queda tem, segundo o ensaísta, o mesmo sentido kierkegaardiano, “a queda é o mesmo de Kierkegaard: cair para se levantar purificado”. *Clarice Lispector: Ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969, p. 85.

<sup>12</sup> Bíblia Sagrada. Evangelho de João, capítulo 3, versículo 3.

segundo a crítica, “as melhores frases tiradas do próprio Livro de Jó”, palavras bíblicas são freqüentes no romance como “glória divina”, “perdão”, “cântico de ação de graças”, “redenção”, “deserto” e “bíblia”. Além disso, termos como luz, odiar e revelar, próximos do evangelho de João, são também freqüentes no romance e G.H. os reúne ao dizer “como odeio a luz do sol que revela tudo”. As referências à Bíblia são variadas e, depois de comer a barata, ela cuspiu e dizia: “eu cuspiu a mim mesma” (LISPECTOR, op. cit., p. 170).

Nesse momento, parece que ela aceita o que era, mas rejeita e sente nojo. É nesse instante que ela cita Apocalipse (capítulo 3, versículo 16), “porque não é frio e nem quente” (Idem, ibidem) e se diz aproximar do divino, “eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real?” (Idem, p. 171). Este é o auge da experiência de G.H., que a faz rever sua vida, tal como J.B., que “precisa soprar as brasas do coração e ver aos pouquinhos e saberemos”. As reticências finais, fechando o texto dramático, e a rubrica pedindo uma “luz que intensifica, até filtrar-se pela porta a simples clareza crua do dia, à medida que os dois trabalham”, deixam em aberto o que J.B. e Sara vão ver e saber, como os seis travessões que se unem aos seis travessões do início do texto no romance, indicando o silêncio de G.H. diante da constatação de que “a vida se me é” e na busca de compreender o que ela própria diz:

(...) o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.

-----

O comentário teatral publicado por Paulo Francis em dezembro de 1958 antecipava o início de uma nova etapa na vida de Clarice Lispector. O período entre a escritura dos romances *A maçã no escuro*, iniciada em 1951 e finalizada em 1956, e *A paixão segundo G.H.*, em 1964, é dedicado à elaboração dos contos que serão posteriormente publicados em *Alguns contos*, em 1952, e em *Laços de família*, em 1960. Em 1959, enquanto o casal J.B. reata e vai em busca do que ver e saber, Clarice retorna ao Brasil separada e com seus dois filhos, Pedro e Paulo. Devido a dificuldades financeiras, pois é impossível viver dos direitos autorais de seus livros, e apesar da pensão que recebe do ex-marido, Maury Gurgel Valente, ela amplia sua atividade como jornalista: continua escrevendo para a revista *Senhor*; mantém, em 1959, uma coluna no *Correio da Manhã*; em 1960, escreve no *Diário da Noite* e,

de 1967 a 1973, intensifica o trabalho como cronista no *Jornal do Brasil*. A crônica passa a ser a forma de Clarice ampliar os destinatários de suas correspondências.

### Referências Bibliográficas

#### Obras de Clarice Lispector

*Correspondências* (Org. Tereza Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

*Perto do coração selvagem* (1943). 15ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

*Alguns contos* (1952). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação (Cadernos de Cultura), 1952.

*Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978; São Paulo: Ática, 1984.

*A paixão segundo G.H.* (1964). Edição crítica. (Coord.: Benedito Nunes). Paris: ALLCA XX; Brasília: CNPq, 1988; *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Sabiá Limitada, s/d.

*A descoberta do mundo* (1967-73). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

*Outros Escritos*. Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

#### Outras obras

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Seméiotike*. Apud. REUTER. Introdução à análise do romance. São paulo: Martins Fontes, 1995.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu – A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; The Document Company – Xerox do Brasil, 1997.

NUNES, Aparecida M. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas outras páginas*. São Paulo: SENAC, 2006.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-139.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.



SÁ, Olga de. *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do autor*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1986, p. 132.

\_\_\_\_\_. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: FATEA, 1979.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector* (Trad.: Lúcia Peixoto Cherem). São Paulo: Limiar, 2002.

Recebido em 20 de agosto de 2007

Aceito em 21 de outubro de 2007