CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Clarice Lispector

100 ANOS

entre outras artes



Organização

André Luís Gomes
(Universidade de Brasília)

Carlos Mendes de Sousa
(Universidade do Minho)

54
Ano 31, nov. 2020
ISSN 1982-9701

UnB

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Clarice Lispector

100 ANOS

entre outras artes



Organização

André Luís Gomes
(Universidade de Brasília)

Carlos Mendes de Sousa
(Universidade do Minho)

54

Ano 31, nov. 2020
ISSN 1982-9701

Programa de Pós-Graduação em Literatura

CERRADOS 54
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
Ano 31, nov. 2020
ISSN 1982-9701

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação
Adalene Moreira Silva

Diretora do Instituto de Letras
Rozana Reigota Naves

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Claudio R. V. Braga

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Erivelto da Rocha Carvalho

Editor-Chefe
André Luís Gomes

Equipe Editorial
Claudio R. V. Braga
Pedro Mandagará

Editor Assistente
André Aires

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS 54
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
Ano 31, nov. 2020
ISSN 1982-9701

UnB

Editor-Chefe
André Luís Gomes

Editores
Claudio R. V. Braga

Editor Assistente
André Aires

Organizador deste v. 54
André Luís Gomes
Carlos Mendes de Sousa

Capa
"Somando Incompreensões" – Paulo Govêa

Ilustrações em grafite e guache
Terezinha Losada

Projeto Gráfico
Jhony Skeika (PPGEL – UEPG)

Diagramação
Jhony Skeika (PPGEL – UEPG)

Apoio
Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo
Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)
Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)
Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)
Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)
Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianóplis-SC, Brasil)
Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)
Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)
Walter Carlos Costa (UFSC, Florianóplis-SC, Brasil)
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)
Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)
Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)
Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra
François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)
Jacques Fontanille (Universitè de Limoges, Limoges, França)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CERRADOS 54
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
Ano 31, nov. 2020
ISSN 1982-9701

UnB

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte:

SOBRENOME, Nome(s). Título do artigo. **Cerrados**, Brasília, v. 54, n. 31, p. 00-00, nov. 2020.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília
– v. 54, n. 31, nov. 2020. Brasília: Póslit, 2020 –
Semestral
ISSN 1982-9701.
1. Literatura. 2. Outras Artes. 3. Clarice Lispector – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura - Póslit

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte – Brasília – DF
CEP: 70910-900
Telefone: +55 (61) 3107-7100



APRESENTAÇÃO

Este número da Revista Cerrados foi especialmente idealizado e concebido como uma forma de celebrar os 100 anos da escritora Clarice Lispector, que nasceu no dia 10 de dezembro de 1920. A nossa escolha editorial está circunscrita no campo interartes, afinal, a autora, desde o seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* (1943), compunha como quem criava cenas, esculpia ou pintava e, ao mesmo tempo, deixava-se conduzir pela prosa poética, na qual os seus escritos ganham ritmos e tons melódicos, ora descompassados, ora calmos e íntimos, mas sempre imersos em profundidades subjetivas, filosóficas e existenciais.

No campo teatral, Clarice Lispector publicou apenas uma "tragédia tipo Idade Média", "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos" (1946), que condensa várias características estilísticas da romancista, contista e cronista. No entanto, em entrevista a Affonso Romano de Santana e Marina Colasanti, a escritora conta que escreveu uma peça aos nove anos de idade, revelando essa faceta – diríamos – cênica, que não se desenvolve na produção dramatúrgica, mas que atravessa a sua criação literária; desde o primeiro romance *Perto do Coração Selvagem* (1943), cenas teatrais ou cinematográficas podem ser percebidas por um leitor mais atento e especialista.

A primeira adaptação da obra clariceana para os palcos de grande repercussão crítica e de público recebeu o título homônimo desse primeiro romance, tendo sido dirigida por Fauzi Arap (1938-2013), o qual assinou também o "roteiro" teatral – de acordo com os registros fotográficos, trata-se do único espetáculo realizado e assistido pela escritora, que, inclusive, acompanhou um dos ensaios. O exercício com a dramaturgia se revelou ainda no percurso de Clarice Lispector como tradutora, já que traduziu para o português clássicos do teatro mundial: *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen; *Sotoba Komachi* e *O tambor de Damasco*, ambas de Yukio Mishima; *The member of the wedding*, de Carson MacCullers; *Os Corruptos*, de Lillian Hellman; *A casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Por volta de 1975, Clarice também se dedicou, como assumido passatempo, à pintura. Recentemente, os livros de Clarice Lispector ganharam nova edição (Editora Rocco) em que fragmentos dessas pinturas foram utilizados nas capas dos livros, cujo projeto gráfico foi assinado por Victor Burton. A escolha dos fragmentos busca, obviamente, estabelecer relações com cada um dos livros reeditados, o que demarca o trânsito da autora com as artes plásticas no processo de criação de suas narrativas.

A música é outra expressão constante nos seus escritos, o que demonstra não somente admiração, mas conhecimento de um universo musical eclético, com o qual dialoga não apenas do ponto de vista da citação, mas da própria criação. A prosa poética clariceana ganha contornos melódicos e ainda provocam deslizamento envolvente na leitura. O movimento sinuoso de sua escrita, com altos e baixos, rapidez ou silêncios, prossegue motivando estudos, pesquisas e espetáculos musicais. A presença de textos de Clarice Lispector em shows e vinis de Maria Bethânia, por exemplo, soma-se à sonoridade das músicas e da capacidade interpretativa e performática da cantora. Sabe-se que trechos de *Água Viva* (1973) e de *A Hora da Estrela* (1977) primeiro ganharam os palcos para depois merecerem versões impressas. Para o espetáculo "A Hora da Estrela" (1984), Caetano Veloso compôs canções inspiradas na novela homônima; Cazuza e Frejat compuseram "Que o Deus

Venha" a partir de trechos de *Água viva* e, no início deste ano (2020), estreou o musical "O Canto de Macabeá", com a atriz-cantora Laila Garin e com composições de Chico César.

Sublinhamos, portanto, o percurso híbrido de uma autora inquieta e performática, que se desdobrou em dramaturga, pintora, tradutora, jornalista. Figura intuitiva e inspiradora, Clarice ganhou e ainda ganha a atenção de novos pesquisadores, encenadores, cineastas, artistas plásticos, músicos e compositores a partir de instigantes enfoques e desafiadoras releituras.

Para concluir, convidamos você, leitor/a, a celebrar o centenário de Clarice Lispector com a leitura deste dossiê, que reúne artigos, uma resenha crítica e uma entrevista com a pesquisadora e professora Nádia Battella Gotlib, que publicou, dentre outros livros de crítica e teoria literária, a biografia *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e *Clarice: fotobiografia* (2008). Agradecemos ao Prof. Dr. Marcus Mota que disponibilizou as partituras do projeto "Clariceanas", as quais podem ser apreciadas na última seção deste número. Nosso agradecimento também à artista plástica Terezinha Losada, que nos cedeu as ilustrações inspiradas na obra de Clarice Lispector para as divisões internas deste número, e ao artista plástico Paulo Govêa, que nos autorizou a utilizar a pintura "Somando Incompreensões", capa deste dossiê da Revista *Cerrados*.

André Luís Gomes
Universidade de Brasília – Brasil

Carlos Mendes de Sousa
Universidade do Minho – Portugal



(Terezinha Lousada)

Clarice Lispector

100 ANOS

entre outras artes



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 6

ARTIGOS

Entre escrita e pintura: paisagens da liberdade em Clarice Lispector
Alex Keine de Almeida Sebastião 12

Teatro e Sociedade em "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos": lições sobre o enunciado da forma
Alexandre Villibor Flory 23

13 títulos ou 13 tiros em três sopros de vida ou morte em Clarice Lispector
André Luís Gomes 36

A execração de Clarice Lispector e de seu projeto literário na mídia brasileira
Aparecida Maria Nunes 45

A hora da(s) estrela(s): 40 anos depois
Edgar Cézar Nolasco 56

Pela busca do "Bicho-fera" em "O búfalo", de Clarice Lispector, e as contribuições críticas de Evando Nascimento
Fabrício Lemos da Costa
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda 67

Clarice vai ao cinema: a recepção crítica do filme *A hora da estrela* no exterior
Gilberto Alves Araújo
Eliene Rodrigues Sousa
Raquel da Silva Lopes 78

A ficção apolíneo-dionisíaca de Clarice Lispector
Gregory Magalhães Costa 94

***Medo* em *Água viva*:** a escritura fluida e experimental de Clarice Lispector
Jhony A. Skeika 111

A música no romance *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector
Joelma Santana Siqueira 124

Entre o direito de punir e a impossível redenção, o exemplar Réquiem de Mineirinho
Luciana Barreto Machado Rezende
Edilberto Martins de Oliveira 138

O sentido originário da palavra poética em *Água viva*
Luciano da Silva Façanha
Márcia Manir Miguel Feitosa
Jefferson Maciel Moraes Gomes 151

Quando as palavras tomam posição: literatura, montagem e política em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector
Luiz Lopes 159

Poéticas esculturais em *Água viva*: aproximações entre Clarice Lispector e Lynda Benglis
Marcele Aires Franceschini 169

A potência do olhar que "toma conta do mundo" na obra clariciana
Márcia Denise da Rocha Collinge
Elisama Fernandes Araujo Braga 184

A construção da alteridade amorosa em Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector: um diálogo possível
Marcos Roberto dos Santos Amaral
João Batista Costa Gonçalves 195

Clarice em performance: uma análise da entrevista de 1977
Marcus Mota 207

Do eu ao outro: a aprendizagem amorosa de Clarice Lispector
Mayara Ribeiro Guimarães 226

A representação da conjugalidade em Clarice Lispector
Pollianna de Fátima Santos Freire 237

Clarice, a tradutora entre mil e uma noites
Rony Márcio Cardoso Ferreira 247

O novo projeto gráfico nas obras de Clarice Lispector: os textos ficcionais e as artes plásticas
Thiago Cavalcante Jeronimo
Luciana Paula Bento Luciani 259

ENTREVISTA

Entrevista com Nádia Battella Gotlib 273

RESENHA

Resenha de *Alvoroço da criação*: A arte na ficção de Clarice Lispector – Clarice e as artes visuais
Andreia Guerini
Antonia de Jesus Sales 282

PARTITURAS

Clariceana n. 1 288
Clariceana n. 2 302
Clariceana n. 3 307
Clariceana n. 4 315
Clariceana n. 5 325
Clariceana n. 6 337

ARTIGOS



(Terezinha Lousada)

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA



Entre escrita e pintura: paisagens da liberdade em Clarice Lispector

Between writing and painting: landscapes of freedom in Clarice Lispector

Alex Keine de Almeida Sebastião[*]
Universidade Federal de Minas Gerais

Recebido em: 15/05/2020
Aceito para publicação em: 30/05/2020

Resumo

Trata-se de investigar o modo como Clarice Lispector transitou entre a escrita e a pintura. A partir de fragmentos extraídos de alguns de seus livros, crônicas e entrevistas, sustenta-se a ideia de que a presença da liberdade na obra de Clarice ocorre não apenas pela via da invocação textual ou imagética, mas, em especial, através da experiência da criação.

Palavras-chave: Escrita. Pintura. Liberdade. Clarice Lispector.

Abstract

This essay aims at researching the way in which Clarice Lispector transited between writing and painting. By gathering some fragments extracted from some of her books, chronicles and interviews, we sustain the idea that the presence of freedom in Lispector's work occurs not only by means of textual or imagery invocation, but particularly through the experience of creation.

Keywords: Writing. Painting. Liberty. Clarice Lispector

[*] Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2826449520207980>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8407-5960>.
E-mail: keine74@uol.com.br

Introdução

No dia 10 de dezembro de 2020, comemora-se o centenário de nascimento de Clarice Lispector[1]. Dentre os eventos previstos para a comemoração, está o relançamento da obra completa da escritora pela editora Rocco. No mês de setembro de 2019, iniciou-se a empreitada com a nova edição de três obras: *Perto do coração selvagem* (1943), *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1948). Como esclarece o editor Pedro Vásquez, o objetivo foi inovar tanto na materialidade dos livros, com uma nova concepção estética, quanto no seu conteúdo, através da inclusão de artigos sobre a obra. No tocante à inovação visual, merece destaque o fato de que o projeto gráfico, assinado por Victor Burton, foi construído utilizando imagens das pinturas feitas por Clarice Lispector. Em depoimento ao especial "Clarice Lispector – 100 Anos", Burton observa:

> a ideia era abrir mais o público da Clarice, para um espectro maior, além do público especializado. E aí, eu me deparei com uma sugestão feita, de novo, pelo curador, que mostrou os quadros da Clarice, pintados por ela, que é uma coisa relativamente desconhecida. Relativamente: muita gente conhece, mas o grande público, certamente, não conhece. E eu fiquei fascinado porque, além de gostar dos quadros, de achar os quadros interessantes, eu vi que ali havia um mundo infinito. […] E, de novo, a relação com a Clarice escritora é absolutamente clara, intensa e correta. É ela mesma se mostrando visualmente na capa[2].

No ano de 2017, marcando os 40 anos de publicação de *A hora da estrela* (1977), bem como da morte de Clarice, foi lançada nova edição do livro, contendo imagens dos manuscritos mantidos em arquivo pelo Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro/RJ. Em 2019, foi a vez do livro *Água viva* (1973) receber nova edição, contendo imagens do datiloscrito de "Objeto gritante"[3], mantido no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

É de se observar que, nesse movimento de renovação editorial da obra de Clarice Lispector, ganham destaque tanto o elemento artístico-visual extraído dos quadros pintados por ela, quanto a materialidade do processo criativo testemunhado por seus manuscritos e datiloscritos. Há um convite ao leitor para conhecer um pouco do processo criativo de Clarice e de suas incursões na pintura. Trata-se de favorecer a leitura da obra clariceana por outras vias além daquela do texto publicado. Abre-se uma janela antes restrita a pesquisadores: que se possa experimentar a produção da autora nas diversas formas em que ela se apresenta, seja nas imagens de seus quadros, seja em seus manuscritos. Isso está em estrita sintonia com a obra de Clarice, se considerarmos que a criação se constitui ali como tema frequente e que sua escrita não perde de vista a variedade de canais que o impulso criador pode percorrer para emergir no mundo.

Entre escrita e pintura

No livro *Clarice Lispector*: pinturas, Carlos Mendes de Sousa apresenta os quadros pintados por Clarice e traça um panorama da relação da escritora com as artes visuais. Segundo ele, desde cedo, os críticos destacaram o aspecto visual, o elemento plástico da prosa de Lispector, que se vale, com frequência, do campo metafórico da pintura. Guilherme Figueiredo, por exemplo, em resenha sobre *O lustre*, fala do "temperamento visual" da escritora (s/d): "Um temperamento visual, sim, pois o seu livro está inundado de luzes, de pinceladas de cor por cima dos sentimentos, por um prazer tátil e caleidoscópico das coisas" (apud SOUSA, 2013, p. 65). Após citar um fragmento da mesma obra, Sousa observa:

[1] Até muitos anos após a morte da escritora, pairava grande dúvida sobre seu ano de nascimento. Ao declarar sua data de nascimento, Clarice costumava variar o ano. A partir da certidão de nascimento divulgada em 2007, Nádia Batella Gotlib aponta o ano de 1920 como o correto (conf. GOTLIB, 2013, p. 32). Atualmente, parece haver consenso entre os estudiosos quanto a essa datação.

[2] Fragmentos extraídos do depoimento verbal de Victor Burton ao especial 'Clarice Lispector – 100 Anos". Se a própria Clarice estaria de acordo com o propósito de ampliar seu público leitor é algo questionável. Registre-se ainda que a mesma tendência de uma leitura em chave biografista referindo-se à obra escrita da autora se reproduz aqui em relação às pinturas, quando o designer afirma: "É ela mesma se mostrando visualmente na capa".

[3] Objeto gritante foi um dos títulos dados à obra, antes de sua publicação. Há estudiosos que defendem que não se trata de uma versão anterior de *Água viva*, mas sim de obra diversa, considerando a distância que a separa da versão efetivamente publicada.

> O visualismo abre-se aqui a uma pregnante mescla e mesmo a uma interpenetração de sentidos, uma captação sinestésica do real. Visual, tátil, olfativa, auditiva: "[…] o risco úmido espalhava um cheiro frio pela distância, o som de um passarinho arranhava a superfície da penumbra sem penetrá-la". A força da imagem resulta do modo como a percepção sonora se torna visual e, reversivamente, num indistinto jogo, o som se torna luz, cor: da crista vermelha para o grito lançado e do grito no escuro como seta até o aparecimento da "manhã extasiada". Na imagem verbal repercute o som e a luz, como quadro vivo. (SOUSA, 2013, p. 67).

Olga de Sá, por sua vez, em *A escritura de Clarice Lispector* refere-se a uma espécie de talento visual e plástico que marcaria o estilo clariceano. A revelação desse talento se daria através de um uso próximo das técnicas impressionistas (utilização de comparações e repetições) e das técnicas expressionistas, na tentativa de captar o mundo das sensações (SÁ, 1979).

Se, desde os primeiros livros publicados, a obra de Clarice apresenta um componente visual, é, sem dúvida, em *Água viva*, que a presença da pintura se torna decisiva. Isso pode ser evidenciado a partir da leitura de "Objeto Gritante", que integra a gênese da obra efetivamente publicada. Várias passagens do datiloscrito foram reescritas com a substituição de "escrever" por "pintar", e de "escrita" por "pintura"[4]. Na versão publicada de *Água viva***,** já não se trata de substituição de uma prática pela outra, mas de convivência, de trânsito entre elas.

> E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio. (LISPECTOR, 1998e, p. 14)

> Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou. (LISPECTOR, 1998e, p. 34)

Chame-se atenção aqui para os efeitos de uma certa reversibilidade entre palavra e imagem. A esse propósito, cabe lembrar a crônica "Temas que morrem", em que Clarice pergunta: "Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?" (LISPECTOR, 1998b, p. 198). Há uma perspectiva em que escrever e pintar se equivalem, na medida em que se constituem como vias de vazão de um mesmo impulso vital. É o que podemos perceber neste fragmento em que o personagem Autor de *Um sopro de vida* revela: "Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música" (LISPECTOR, 1999d, p. 83).

Em outra vertente, a escrita e a pintura encontram-se distanciadas, parecendo haver mesmo oposição entre elas, como ocorre na conferência "Literatura de Vanguarda no Brasil". Em tom de desabafo, Clarice revela:

> Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. O que me descontrai, por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, "quadros" a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com forma alguma. É a coisa mais pura faço. (LISPECTOR, 2005, p. 110).

Nessa oposição, escrever aparece como um fardo, enquanto pintar é associado a uma catarse, que relaxa e excita a um só tempo. Sabe-se que Clarice Lispector tinha uma relação ambivalente com a escrita: se por um lado, escrever era algo que lhe trazia satisfação, por outro, constituía uma experiência marcada pela angústia e pela dor: uma maldição, segundo ela mesma (LISPECTOR, 1998b, p. 134). Não raro, a escritora manifestou o desejo de não mais escrever, como no fragmento acima citado, em que ela afirma: "Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida".

Em entrevista publicada na revista *Veja*, edição de 30 de julho de 1975, Clarice revela que havia cogitado parar de escrever. Questionada a esse respeito, ela afirma:

[4] A esse respeito, ver: ANDRADE. *Da escrita de si à escrita fora de si:* uma leitura de *Objeto Gritante* e *Água Viva* de Clarice Lispector.

> Realmente, há pouco tempo resolvi parar por um longo período ou, talvez, para sempre. Mas a vontade vem quando eu menos espero. Então, me surgiu a ideia de uma personagem tão forte, tão mais forte do que o meu desejo de não escrever, que comecei a trabalhar um longo conto. Ainda inacabado por preguiça. (VEJA, 1975, p. 88).

Em "Máquina escrevendo", Clarice anotou: "Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos" (LISPECTOR, 1998b, p. 347). Na crônica intitulada *Um degrau acima: o silêncio*, Clarice nos diz: "Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável[5]" (LISPECTOR, 1998b, p. 414).

O que se almeja é ora simplesmente o silêncio, afastando isso que não cessa de se escrever; ora um novo modo de escrever, em que seja possível libertar-se do jugo das palavras. Vejamos o seguinte fragmento extraído de crônica publicada no *Jornal do Brasil*:

> O que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: viveria, não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda. (LISPECTOR, 1998b, p. 285-286).

Percebe-se, nessa passagem, que a escrita é despojada de qualquer privilégio na realização da difícil tarefa de comunicar-se. Isso porque, quando se trata de buscar a "comunicação mais direta", ou uma "compreensão muda", as palavras, além de não ajudarem, atrapalham. Ainda assim, Clarice insiste em se valer das palavras, até mesmo para se queixar delas. Cumpre apontar também para o movimento de aproximação e afastamento entre viver e usar palavras, entre vida e escrita. Se por um lado, o caminho da palavra parece estar apartado da comunicação direta que se alcançaria através de "desenhar na madeira", de "alisar uma cabeça de menino" ou de "passear pelo campo", por outro, tudo isso inclui "a mesma alegria e o mesmo tormento" envolvidos na prática da escrita.

A sensação de ter muito a escrever, nem sempre vem acompanhada do movimento efetivo da escrita. Clarice nos fala sobre isso:

> Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro – mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis, as cores – e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas. (LISPECTOR, 1998b, p. 196).

Em meio à tensão que se ergue entre o grito e a mudez, o par papel-lápis equivale ao conjunto tela-pincéis-cores, na medida em que ambos lançam um desafio ao impulso criador do artista. O tema não é o principal. Ele pode ser exíguo ou pode, até mesmo, ausentar-se. O que importa é dar vazão ao "impulso puro". Observe-se, inclusive, que a falta de assunto se constitui em frequente fantasma a rondar o escritor. Clarice não se esquiva de escrever também sobre isso, numa demonstração dessa propriedade da escrita de se valer de seus próprios obstáculos para seguir adiante.

> Meu Deus do céu, não tenho nada a dizer. O som de minha máquina é macio. Que é que eu posso escrever. Como recomeçar a anotar frases? A palavra é o meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma ideia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mais sou capaz de pensar o meu sentimento. Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos. Sempre achei que o traço de um escultor é identificável por uma extrema simplicidade de linhas. Todas as palavras que digo – é por esconderem outras palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei é porque a ouso? […]. As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que o que eu digo. […] Sempre quis atingir através

[5] A crônica já integrava o livro *A legião estrangeira* (1964), com pequenas variações de redação. O título anterior se restringia a "Um degrau acima", sem o subtítulo "o silêncio".

> da palavra alguma coisa que fosse ao mesmo tempo sem moeda e que fosse e transmitisse tranquilidade ou simplesmente a verdade mais profunda existente no ser humano e nas coisas. Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto essencial. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 84-85).

Além de certa insatisfação com a escrita que parece estar fadada ao fracasso da linguagem, Clarice Lispector revela um encantamento pelas artes visuais, enquanto possibilidade de acesso ao inefável. Apartada daquela que seria sua verdadeira vocação – desenhar -, somente lhe restaria tentar pintar com palavras.

> A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linha e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas […]. Eu falaria sobre frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras? (LISPECTOR, 1998b, p. 196-198).

Ao que tudo indica, foi breve o período em que Clarice Lispector se dedicou à pintura. Das obras preservadas, a maioria data do ano de 1975. Os quadros pintados por Clarice encontram-se, em boa parte, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. São dezessete quadros em madeira de pinho-de-riga e um quadro em tela (conf. IANNACE, 2009, p. 40). Além deles, há também outras quatro pinturas: duas em madeira integrantes do acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e duas telas a óleo que foram presenteadas por Clarice aos amigos Autran Dourado e Nélida Piñon.

A respeito dessas pinturas, Ricardo Iannace observou: "o contato direto com esse material evidencia que o experimento resulta de prática amadora e despretensiosa, mas nem por isso insignificante no modo como se manufaturam formas que se distendem e se chocam em cores" (IANNACE, 2009, p. 63). Trata-se de quadros pequenos, medindo em torno de 30 x 40 cm. Ainda segundo Iannace:

> São expressões abstratas, não de todo divorciadas do figurativo. As pinceladas sugerem ausência de planos como prévia para a composição. Parecem mesmo inacabadas, ter despontado às pressas, chegando, na maior parte, a emblemar estudos dos quais só em seguida se originaria a versão definitiva. Falta demão de tinta em vários pontos da madeira, como nas margens laterais que costeiam os desenhos. (IANNACE, 2009, p. 64).

"Por que é que você escreve?"

Na década de 1970, Clarice Lispector entrevistou, para a Revista Manchete, várias pessoas de destaque em campos diversos da esfera social. No papel de entrevistadora, Clarice sempre se interessou pelo processo criativo dos artistas entrevistados, tanto escritores, quanto pintores, escultores e músicos. Ao interrogá-los sobre a criação, ela costumava fazer um breve comentário sobre a sua própria experiência.

Na entrevista com Fernando Sabino, Clarice inicia com a seguinte pergunta: "Fernando, por que é que você escreve? Eu não sei por que eu escrevo, de modo que o que você disser talvez sirva para mim". Pergunta fundamental e, talvez por isso mesmo, sem resposta. Por que o escritor escreve? Ou, antes, por que alguém escreve? A partir de sua experiência, Fernando Sabino nos oferece a seguinte resposta:

> Há muito tempo que não escrevo. A última vez foi ali por volta de 1956, 1957. Escrevia por necessidade de me exprimir. Desde então tenho me utilizado da palavra escrita como atividade profissional, por necessidade de ganhar a vida. Mas não chamo a isso de escrever, como ato de criação artística. (LISPECTOR, 1999c, p. 39).

Sabino aponta para a necessidade na origem da escrita. Ora necessidade de se exprimir, ora necessidade de ganhar a vida. A escrita que faz ganhar a vida pode ser a mesma que faz perder a arte. Há necessidade e necessidade. Nem todas são compatíveis com isso que se chama de "escrever, como ato de criação artística". Clarice, ela mesma, também foi confrontada com a pergunta: por que você escreve? Uma de suas respostas foi perguntar ao entrevistador: "Por que você bebe água?". A equiparação do ato de escrever, em sua motivação, ao ato de beber água evidencia sua característica de ato necessário ao corpo, à manutenção da vida. Trata-se de algo que se faz de modo quase automático, sem se cogitar sobre suas razões, tal como beber água quando se sente sede. Em entrevista concedida ao Suplemento Literário do *Jornal do Comércio*, foi-lhe

dirigida a seguinte questão: "Contar história é uma necessidade ou uma escolha para você?". Ao que Clarice respondeu diretamente: "Uma necessidade" (GOTLIB, 2013, p. 597).

Em outro momento, a escritora pondera: "Por que escrevo: teria antes de ir ao profundo último de meu ser. – Não. Eu não sei por que escrevo. A gente escreve como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que escreve" (LISPECTOR apud BORELI, 1981, p. 67). Acena-se aqui para um não saber[6] sobre a causa da escrita: escrever como se ama, sem saber por quê; escrever como atividade que escapa às razões, e às vezes, escapa à razão. Em entrevista ao *Correio da manhã*, em março de 1972, Clarice foi mais uma vez confrontada com a pergunta "por que escreve?". Eis o que ela respondeu:

> Engraçado, eu fiz essa mesma pergunta a Robbe-Grillet quando ele veio ao Brasil. Me respondeu: "Eu escrevo para saber porque escrevo". Minha resposta é diferente. Eu escrevo para entender melhor o mundo. E acho que escrevendo a gente entende mais um pouquinho do que não escrevendo. É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela. (LISPECTOR apud SOUSA, 2013, p. 446).

Rodrigo S.M., narrador-autor de *A hora da estrela*, também se faz a pergunta recorrente: "Por que escrevo?" (LISPECTOR, 1999a, p. 18). Dentre suas respostas, está a seguinte: "Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias" (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Ao narrar sua iniciação como leitora, Clarice afirma: "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, 2013, p. 206). Aponta-se aqui para o desejo de escrever surgindo em um leitor que quer experimentar também o outro lado do livro. Como surge esse desejo? Trata-se de uma escolha ou é mero condicionamento? A escritora pondera: "Psicologicamente parece-me que fui muito condicionada. Mas sou livre: minha liberdade é escrever. Foi escolha ao que parece" (LISPECTOR apud BORELLI, p. 44).

O título de "escritora profissional" era recusado por Clarice. Esse predicado parecia-lhe diminuir a atividade de escrever. Ela esclarece: "Profissional escreve todos os dias, porque precisa. Eu escrevo quando quero, porque me dá prazer" (LISPECTOR apud BORELLI, p. 75). A partir do contraste entre uma escrita profissional e uma escrita amadora, descompromissada, eis que um porquê se revela: "porque me dá prazer".

Clarice nos fala das agruras envolvidas na escrita, inclusive da sensação de impotência frente ao escrever. "Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo" (LISPECTOR, 1998b, p. 286). Quanto à vontade de escrever, não havia dúvidas, mas a sua realização era sem garantia. Se, por um lado, Clarice se sentia vocacionada para a escrita, ela suspeitava de seu talento. Ela explica: "Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir" (LISPECTOR, 1998b, p. 286).

Ao entrevistar a pintora Djanira da Motta e Silva, Clarice diz: "Eu quero saber tudo a seu respeito. E cabe a você selecionar o seu tudo, pois não quero invadir sua alma. Quero saber por que você pinta e quero saber por que as pessoas pintam. Quero saber o que você faria em matéria de arte se não fosse pintura" (LISPECTOR, 1999c, p. 70-71). A entrevistada responde: "A gente pinta, disse Djanira, como quem ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que pinta". Em seguida, Clarice comenta: "Eu também não sei porque escrevo". Percebe-se, aqui, a presença de uma questão de especial interesse para Clarice Lispector, aquela acerca dos motivos da criação. A interrogação pode circular entre campos artísticos diversos, como a pintura e a escrita, sem encontrar resposta, entretanto.

Também na entrevista a Iberê Camargo, a mesma questão se apresenta quando Clarice pergunta: "Iberê, por que é que você pinta?" (LISPECTOR, 1999c, p. 99). Ao que o artista responde: "Só poderia responder por que é que pinto quando tiver descoberto o que eu sou como ser." Clarice acrescenta, então:

[6] Destacando a impossibilidade de encontrar uma resposta para a pergunta, Marguerite Duras declara: "Posso dizer aquilo que quero, e não descobrirei jamais por que razão se escreve e como não se escreve" (DURAS, 1994, p. 17).

"Essa resposta bem serviria para quando eu mesma me pergunto por que escrevo. Teria antes de ir ao profundo último de meu ser".

Nota-se que essa questão acerca da motivação do ato da escrita, da atividade artística, era formulada por Clarice a seus entrevistados, por entrevistadores a Clarice, e por Clarice a si mesma. Ao interrogar o outro, Clarice busca abrir caminho para sua própria interrogação. Como destaca Carlos Mendes de Sousa:

> A observação do outro devém flagrante e obsessiva interrogação sobre si mesma e informa todas as enunciações que a escritora vai subscrever. Em espelho, reflete-se sempre a arte própria na perscrutação da arte dos outros. Deparamos com frequência com um modo de corroborar o que é dito pelo artista interrogado através da experiência própria, através do exemplo da sua arte. Enunciações corroboradoras que funcionam muitas vezes como elos. Ritornelo que volta a si. (SOUSA, 2013, p. 119).

A liberdade em ato

A palavra "liberdade" aparece na obra de Clarice Lispector desde seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, até o último, *Um sopro de vida*. Tanto na produção ficcional quanto em suas crônicas, Clarice invoca, com frequência, a liberdade: ora sob a perspectiva do sujeito lançado na existência, ora sob a perspectiva do escritor em seu processo de criação. Em que medida é da mesma liberdade que se trata? Seria possível apontar peculiaridades da liberdade que está em jogo no ato criativo? Mesmo quando o texto parece nos falar da liberdade em sentido genérico, liberdade do gênero humano, percebe-se haver ali uma relação à escrita. Em *Água viva*, por exemplo, delineia-se uma ênfase no processo de escrita do texto, no agora do seu nascimento. Quando ali se diz "liberdade", parece tratar-se de uma liberdade vivenciada durante o ato de escrever, construída nos fios do texto, como na seguinte passagem:

> E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho. As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. Antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me. (LISPECTOR, 1998e, p. 67-68).

A fortuna crítica de Clarice Lispector registra a importância da liberdade na obra da autora. Carlos Mendes de Sousa, por exemplo, ao comentar a referência a Paul Klee em um dos fragmentos de *Para não esquecer*, anotou: "o diálogo estabelecido neste fragmento não vem de uma qualquer aproximação aos aspectos pictóricos da obra de Klee, mas apresenta, a partir de um quadro do pintor, uma reflexão sobre um dado tema decisivo, aliás, na afirmação da poética clariceana: a liberdade (SOUSA, 2012, p. 349) [7]".

Ainda que haja mudanças na escrita de Clarice ao longo de seu percurso nas letras, algo da ideia de liberdade se mantém constante desde *Perto do coração selvagem* até *Um sopro de vida*, passando pelas demais obras. Trata-se da liberdade que carrega consigo a fatalidade, da liberdade de ir se seguindo, da liberdade que corre sobre trilhos invisíveis. A respeito de Joana, lemos no primeiro romance: "Mesmo na liberdade, quando escolhia alegre novas veredas, reconhecia-as depois. Ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado. Ela só veria o que já possuía dentro de si" (LISPECTOR, 1998g, p. 21).

É possível perceber uma afinidade entre a liberdade que se delineia a partir da psicanálise e aquela presente na obra de Clarice Lispector. Se a liberdade que se insinua em Freud e Lacan convive com o determinismo psíquico, a liberdade presente na obra de Clarice não exclui a fatalidade. Vale dizer, em ambos os casos a liberdade de que se trata não é absoluta: liberdade não-toda.

[7] Eis o fragmento escrito por Clarice e intitulado "Paul Klee": "Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras o apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux oiseaux jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho aguentado – só para não ser livre…" (LISPECTOR, 1998f, p. 17-18).

Em *A cidade sitiada*, Lucrécia conclui que "fora livre de inventar a notícia que esperava e no entanto de novo procurara com a sua liberdade as coisas fatais, tal o equilíbrio" (LISPECTOR, 1998a, p. 74). Já em *A maçã no escuro*, Martim, por sua vez, "compreendeu que não havia procurado a liberdade. Procurara se libertar, sim, mas apenas para ir sem empecilhos de encontro ao fatal" (LISPECTOR, 1999b, p. 324). No decurso de sua paixão, G.H. filosofa:

> O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana. (LISPECTOR, 1998c, p. 94-95).

Na última obra, *Um sopro de vida*, pode-se ler: "Minha liberdade? minha própria liberdade não é livre: corre sobre trilhos invisíveis. Nem a loucura é livre. Mas também é verdade que a liberdade sem uma diretiva seria uma borboleta voando no ar" (LISPECTOR, 1999d, p. 77). E a narradora de *Água viva* escreveu:

> A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem — já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo. (LISPECTOR, 1998e, p. 65).

Afinal, ser livre é apenas isso: seguir-se. Por outro lado, ser livre é tudo isso: seguir-se. Na crônica intitulada "Seguir a força maior", Clarice anotou: "É determinismo, sim. Mas seguindo o próprio determinismo é que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre-arbítrio" (LISPECTOR, 1998b, p. 140).

Roland Barthes também apontou para a aproximação entre liberdade e fatalidade, na seguinte passagem de seu último curso no *Collège de France*: "o Trágico é o próprio ser do Escritor Atual/Inatual, sua fatalidade e também sua liberdade […]; pois Trágico = Força ativa → O que é o Trágico? = assumir a Fatalidade de modo tão radical que dela nasce uma liberdade; pois *assumir é transformar*" (BARTHES, 2005, p. 347).

A liberdade de escrever parece se restringir ainda mais quando se trata de um escritor já consagrado. Clarice passou por isso, especialmente, após a publicação do livro *A paixão segundo G.H.* que foi aclamado pela crítica. Se a criação insiste em lançar o artista para as agruras de um eterno recomeço, o cenário se agrava após a conclusão de algo considerado como obra-prima. A encomenda de um livro pelo editor, somada ao temor de chocar o leitor, também gera constrangimentos no momento da escrita. Em meio a esse estado de coisas, a angústia pode ser de tal monta que o escritor se veja impelido a iniciar o livro com uma "Explicação", como fez Clarice em *A via crucis do corpo*. Ali, ela escreveu:

> Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta. (LISPECTOR, 1998d, p. 11-12).

Clarice Lispector afirma não recuar naquele momento, em que a inspiração destoa das eventuais expectativas do leitor. Ela pretendia se manter fiel ao impulso: "Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria" (LISPECTOR, 1998d, p. 11). Apesar de considerar a reação do leitor, Clarice afirma não se guiar por ela: "Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo" (LISPECTOR, 1998b, p. 12). Sabe-se que, por vezes, a liberdade do escritor pode se ver encurralada pela falta de dinheiro e por encomendas do mercado editorial. Também Clarice teve que se haver com essa questão.

Em *Água viva* e em *Um sopro de vida*, a ocorrência do termo liberdade é mais insistente que nos livros anteriores da escritora, ao mesmo tempo em que o ato de escrever passa a habitar o texto. Será coincidência ou não? Será que, para Clarice, escrever possuía uma relação intrínseca com a liberdade? Ela mesma nos oferece uma possível resposta: "Psicologicamente parece-me que fui muito condicionada. Mas sou livre: minha liberdade é escrever. Foi escolha ao que parece" (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 44). O fato de ter sido muito condicionada não exclui a liberdade e é, justamente, na escrita que Clarice a localiza.

Penso que a liberdade marcada pela fatalidade de que nos falam os personagens da obra clariciana é a mesma liberdade que Clarice experimentava ao escrever: uma liberdade enlaçada à pulsão da escrita, de modo que ato e *páthos* estejam presentes ali, dançando um *pas de deux*. A equivocidade possível de se escutar na expressão francesa é preciosa aqui. *Pas de deux*: passo de dois; *pas de deux*: dois, não. Se, por um lado, pode-se tomar o momento criativo como uma conjugação de ato e de *páthos*, em que o escritor escreve e também é escrito, por outro, já não cabe distinguir: o que resta é apenas o mistério da criação[8].

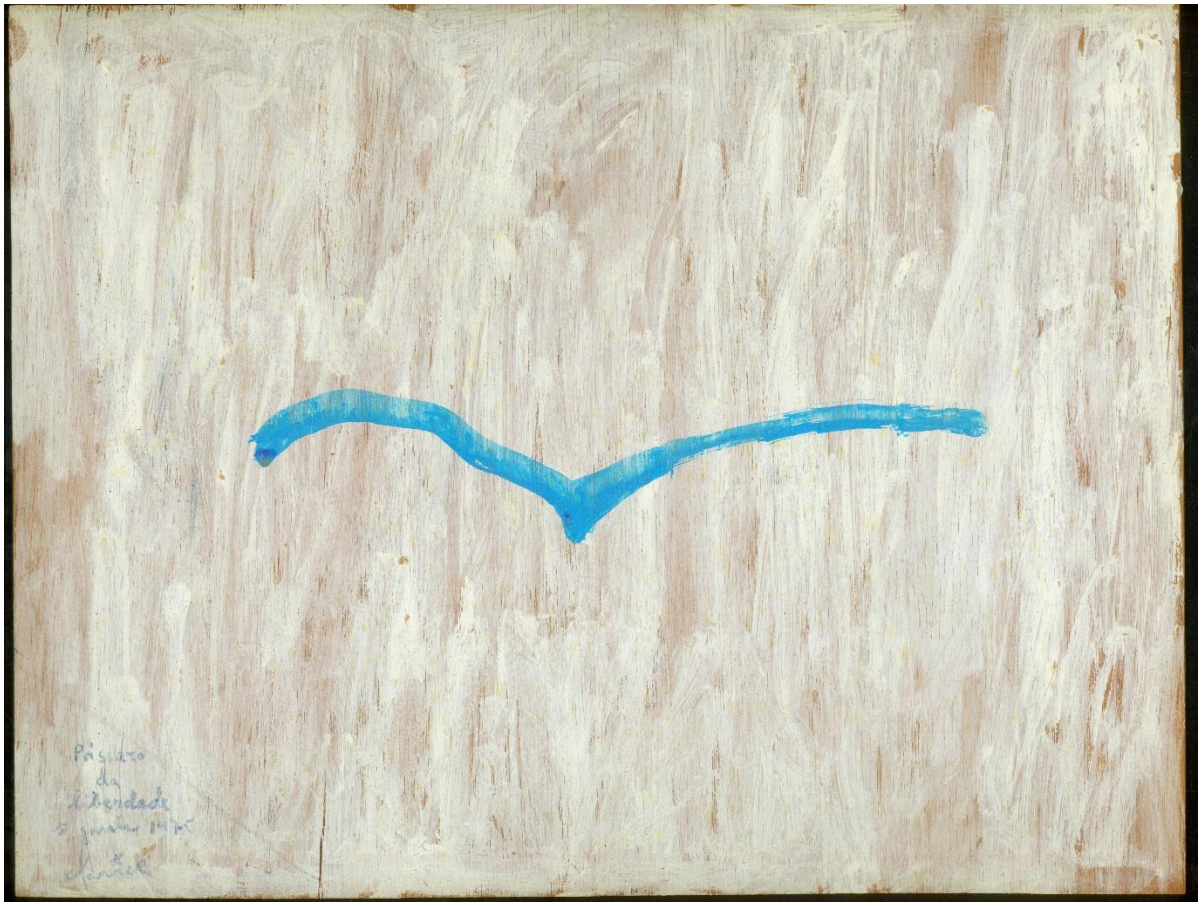
Não só na escrita, mas também na pintura de Clarice Lispector, a liberdade figura como tema privilegiado. Além do quadro intitulado *Pássaro da liberdade*, datado de 05 de junho de 1975, destaque-se que o método adotado por Clarice para pintar tinha a liberdade como fundamento. É o que também parece sugerir este fragmento do livro *Um sopro de vida*, em que a personagem Ângela declara:

> Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. (LISPECTOR, 1999d, p. 53).

Carlos Mendes de Sousa propõe "ler nas frases de Ângela um esboço de teorização em torno do modo clariceano de pintar" (SOUSA, 2013 p. 155). Interessante destacar a presença da liberdade enquanto método de criação. Liberdade que não é absoluta, note-se, dado que modulada pelas nervuras da madeira. Clarice se fazia acompanhar por essa liberdade não-toda na pintura e também na escrita, como se pode perceber quando ela declara: "Talvez o meu mistério esteja no fato de eu ser mais ou menos livre ao escrever" (LISPECTOR apud SOUSA, 2013, p. 142).

Percebe-se, assim, que a presença da liberdade na obra de Clarice Lispector não se restringe à ocorrência frequente do termo em seus livros e crônicas, abarcando o modo como a escritora se relacionava com a criação. Ao transitar entre a escrita e a pintura, Clarice experimentava a liberdade em ato.

[8] A vertente da indistinção entre ato e *páthos* poderia ser acolhida pela própria Clarice, que chegou a se pronunciar sobre outros dualismos: "Essa expressão 'forma-fundo' sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão 'corpo-alma', 'matéria-energia' etc. Sem nunca me deter muito no assunto, eu repelia quase de instinto esse modo de, como por exemplo, se ter cortado verticalmente um fio de cabelo, passar por isso a julgar que o fio de cabelo compõe-se de duas metades". (LISPECTOR, 2005, p.98). Entretanto, a tensão entre os opostos não se deixa eliminar facilmente. Como anotou Carlos Mendes de Sousa, "talvez não possam dispensar-se os sistemas de oposição, as polaridades de que necessitamos para compreender o mundo; no interior do discurso clariciano, ainda quando se pretende a abolição das categorias dicotômicas, faz-se delas uso continuado". (SOUSA, 2012, p. 128).



LISPECTOR, Clarice. **Pássaro da liberdade**. 5 mai. 1975, técnica mista sobre madeira. Fonte: Arquivo-Museu de Literature Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Referências

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água Viva de Clarice Lispector*. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2007.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance.* Vol. II. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CLARICE LISPECTOR – 100 ANOS. *Especial*. São Paulo: TV Cultura Digital. Disponível em: <https://www.YouTube.com /watch?v=fs0Rt-_vkMM&t=1634s>. Acesso em 22.dez.2019.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice. Uma vida que se conta*. 7ªed São Paulo: Edusp, 2013.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

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

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

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

LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998g.

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

LISPECTOR, Clarice. Entrevista concedida a Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro. In: SANT'ANNA, Affonso ; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013, p. 201-250.

LISPECTOR, Clarice. "Escritora mágica", entrevista concedida a Isa Cambará. In: *Revista Veja*, São Paulo, 30 de julho de 1975, p. 88.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1979.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita.* São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas.* Rio de Janeiro: Rocco, 2013.



Teatro e Sociedade em "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos": lições sobre o enunciado da forma

Theatre and Society in "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos": lessons on the enunciation of the form

Alexandre Villibor Flory[*]
Universidade Estadual de Maringá

Recebido em: 13/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

"A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos" é a única peça teatral publicada por Clarice Lispector. Escrita no final da década de 1940, ela se configura como um experimento formal produtivo e atual para se pesquisar a dialética entre arte e processo social, apropriando-se de discussões postas pelo teatro épico europeu, atualizadas para a situação brasileira. Este artigo procura se desenvolver numa perspectiva dialética, a partir da tensão produtiva identificada por Szondi (2001) entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo de uma obra artística, entre outras coisas pelo ritmo diverso da precipitação histórica na forma e no assunto.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Teatro brasileiro. Teatro épico. Teatro e sociedade.

Abstract

"A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos" is the only play published by Clarice Lispector. Written at the end of the 1940s, it is characterized as a productive formal experiment to research the dialectics between art and social process, incorporating the discussions put forward by the European epic theater and brought to the Brazilian context. This article attempts to be developed in a dialectic perspective, based on the productive tension identified by Szondi (2001) between the enunciated form and the enunciated content of an artistic work, among other things by the diverse rhythm of the historical precipitation in form and subject.

Keywords: Clarice Lispector. Brazilian theatre (drama). Epic theatre. Theatre and society.

[*] Professor Associado do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3220238265319381>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3435-458X>.
E-mail: alexandre_flory@yahoo.com.br

Introdução

A peça "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos" é a única incursão de Clarice Lispector publicada como dramaturgia. Embora publicada em 1964, na coletânea *A Legião estrangeira*, ela foi escrita entre 1946 e 1949 (BORGES, 2013, p. 111; FITZ, 2011, p. 131). Embora tenha sido caracterizada, em carta a Fernando Sabino, como um 'divertimento', sem grande valor literário, sua escrita trouxe grande prazer a ela enquanto esperava o nascimento de seu filho. (FITZ, 2011, p. 131-132) Nessa carta, Clarice escreve: "Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim." (Lispector apud BORGES, 2013, p. 112) A peça, de acordo com a autora, restava inacabada, imperfeita, mas isso não se configurava como um problema, pelo contrário, era uma de suas virtudes.

Embora seja pequena a fortuna crítica, os poucos trabalhos já indicam a força e a riqueza da obra, que instaura questões como o lugar social da mulher na sociedade patriarcal (BORGES, 2013), a crítica social contundente feita por Clarice no texto, a ambiguidade em relação à apropriação da teologia, que parece falar menos de elevação espiritual e mais de estruturas de poder consolidadas (FITZ, 2011), a importância do silêncio e da fragmentação narrativa que marcam também sua obra romancesca (ENEDINO, 2014). O eixo norteador dessa fortuna crítica, em linhas gerais, busca estabelecer relações de aproximação e distanciamento com a narrativa clariceana, tomando-a até mesmo como um ponto de inflexão em seu desenvolvimento artístico.

A crítica se atém, sobretudo, à temática tratada pela peça, seja a psicologia complexa e fragmentada do marido, do amante e do Sacerdote, ou as implicações do silêncio da pecadora, bem como a configuração do povo como coletividade e dos anjos como alegoria. São poucas as discussões que tratam da peça como um exercício formal dos mais inovadores no campo da dramaturgia, constituído por muitas camadas sobrepostas, e sua relação dialética com os temas e materiais postos em situação. Este artigo procura se desenvolver por essa perspectiva, a partir da tensão produtiva identificada por Szondi (2001) entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo de uma obra artística, entre outras coisas pelo ritmo diverso da precipitação histórica na forma e no assunto. Essa dinâmica interna da peça tem uma feição própria em sua relação com a formação social brasileira e as possibilidades que começam, paulatinamente, a se abrir no imediato pós-guerra, a partir de 1945. A guerra fria está no ar, no plano mundial, e no Brasil o fim da ditadura em 1945 é promissor em perspectivas modernizadoras e progressistas.

Sobre a recusa do drama em "A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos"

Para iniciar essa sessão, nos limitaremos a identificar algumas categorias do drama e o sentido de sua operação na peça, a partir de uma rápida exposição dos supostos conflitos principais, para percebermos a limitação dessa abordagem dramática e nos encaminhar para uma análise da peça como teatro épico. A trama, em resumo, trata da punição de uma mulher adúltera pela morte na fogueira, processo iniciado por seu marido e acompanhado por seu amante, execução essa comandada por um Sacerdote, responsável pelo ritual, e por dois guardas que protegem os acima mencionados. Além disso, há uma esfera celestial, formada pelos anjos invisíveis, que espera pelo momento de sua queda como nascimento, que, saberemos depois, será concomitante à ascensão da pecadora após queimada. Esse quadro é completado pelo povo, que acorreu à cena da tragédia da mulher para acompanhar seu desenlace, e que tenta compreender o que está em jogo. A peça se inicia pouco antes da Pecadora ser levada à fogueira, e termina logo após a consumação da severa punição.

Pelo anunciado até aqui, estaria tudo em ordem para um sentido dramático: há vários conflitos intersubjetivos previsíveis, claros e conforme a cartilha da peça bem-feita. Há conflitos potenciais entre marido e mulher, entre amante e mulher, entre marido traído e amante também traído, entre o Sacerdote representante de Deus e a mulher pecadora, entre os guardas e o povo que nem sempre permanece no lugar a ele reservado, entre a mulher e o povo, entre o povo e o poder instituído pelo Sacerdote. Embora, como diz com razão Gomes (2007), haja um clima medievalesco no quadro apresentado, com uma mulher queimada em praça pública e outras características, há traços inequívocos que remetem ao drama burguês, com sua ênfase na ação, no conflito entre indivíduos, no diálogo como motor da curva dramática, na criação de uma cena autocentrada, que se basta a si mesma, absoluta. A localização em um contexto social muito diverso do contemporâneo

facilitaria, por assim dizer, o mecanismo de isolamento de quaisquer injunções históricas, aproximando-se do símbolo de Benjamin. (1984, p. 181-207)

Os personagens são conhecidos, e seu lugar psicológico também. Imagina-se que, embora o julgamento já tenha sido realizado, nós seremos informados dos motivos da traição – fim do amor, desejo irrefreável pelo outro, carência afetiva, vingança, fraqueza moral, ânsia por liberdade? –, como também acompanharemos a descoberta da traição, a reação do marido, da mulher, do amante etc., no tocante ao passado. Em relação ao presente, imaginamos que acompanharemos seu julgamento pelos anjos e pelo Sacerdote, como os personagens irão interagir pelo diálogo, bem como qual o papel do povo. Há muita expectativa dramática, seja no que diz respeito aos conflitos entre os personagens, à elaboração dos diálogos, à ação propriamente dita.

Mas essa abordagem será negada, ponto por ponto, e seremos frustrados em cada uma destas expectativas. Não há praticamente diálogo entre os personagens, estando cada um fechado em si mesmo, em seus mundos subjetivos, com exceção da mulher e do povo – que também não têm interlocução. Para o Sacerdote, o Marido e o Amante, não há nada a fazer, apenas monologar (em presença dos demais) sobre sua própria dinâmica anímica, sua disposição psíquica, sua desestruturação como indivíduo. A mulher, pecadora, que será queimada, permanece em silêncio em sua resistência fria, e apenas sorri ante todo o espetáculo em que seu assassinato se transformou. Os Anjos estão ausentes, em esfera própria, remetendo-se à situação apenas em derivação de sua ideia fixa: cumprir rigorosamente a previsão da terrível harmonia que os fará nascer, e atestar a suposta inexorabilidade e correção de uma ordem transcendental. Cada instância actancial está isolada das demais, sem desenvolver o drama previsível, movendo-se entre temporalidades as mais diversas. Isso não impede que haja réplicas e tréplicas, mas que soam antes como imperativos e vocativos retóricos do que performativos. O povo irrompe em uma dinâmica complexa, contraditória, que instaura e exige que se leve em conta a história, e faz ver o sofrimento coletivo dos fragilizados e, mais do que isso, os processos de manutenção dessa situação. Os supostos conflitos dramáticos se reconstituem como remissão necessária para fora da diegese, para uma história que se insinua obrigatoriamente, dando expressão a uma situação social truncada e repleta de tensões sociais e estéticas. Seus personagens aparentemente alheios ao mundo retornam carregados de intenção alegórica, não mais simbólica – para Benjamin (1984), a alegoria tem sua força justamente na remissão necessária à história que, contada pelos vencedores, precisa ser revista a contrapelo. A alegoria opera com significantes que não têm significados prontos e acabados, mas que são construídos à medida que são lidos em novos contextos, e o que seria uma limitação se torna uma potência. Como diz Benjamin em uma de suas teses sobre o conceito de história, e que é muito pertinente para a análise da peça em questão:

> O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la. […] também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2005, p. 65).

A morta em questão é a mulher pecadora, e o povo ocupa o lugar do materialista histórico que deve contar sua morte, na contramão do discurso dos dominantes. Essa morte deve ser inserida na história e nos mirar no presente, para que sua suposta legitimidade não se torne em instrumento da classe dominante, projeto que irmana o Sacerdote e os Anjos, e que também serve ao Marido e ao Amante. De algum modo, o povo quer compreender a crise no plano material e sua justificação transcendental. A posição da mulher queimada e das mulheres do povo também remete a essa crítica social, que os outros personagens negam pela sua recusa em ir além de cogitações absolutamente autocentradas, de tal modo que essa perspectiva fica exposta como ideologia. Há uma crítica contundente de uma concepção pós-estruturalista que questiona qualquer totalização. A autora se vale dessa perspectivação para desconstruir a desconstrução e, por assim dizer, mostrar o interesse dos valores dominantes por trás desse foco no sujeito em crise. Essa crise que desponta é social, psicológica, coletiva, ideológica, econômica: há fome, há opressão, há espetáculo midiático. A peça traz essas questões para primeiro plano. Esse significado se constrói pela organização formal dos materiais, que não permite a irrupção do drama, nem permite que entendamos a peça como um simples passatempo: seu enunciado formal acaba por perspectivar, historicamente, o drama, expondo seus pressupostos, e faz com que o conteúdo ganhe novos sentidos. O percurso escolhido neste ensaio, para aprofundar e explorar essa arquitetura profunda, será o de acompanhar algumas passagens representativas da dramaturgia.

A pecadora queimada *contra* os anjos harmoniosos

A primeira fala do Sacerdote inclui essa passagem: "[…] esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu a sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão. […] ei-la no limiar de ser salva." Ele não está preocupado com o fato dela ser queimada viva, mas consigo mesmo, com sua suposta elevação espiritual. Perde seu tempo em cogitações sobre suas possibilidades de ascensão celestial. Preocupa-se com o seu destino, não com a purificação do povo. Ele performa justamente o desprezo completo pelo plano social e humano, e idealiza o ritual da execução como ascensão e salvação da Pecadora. Isso o faz sentir ciúmes dela. Mas não tardará em encontrar também sua expiação. "Mas ah esperança que me abrirá as portas de Teu violento céu: agora percebo que, se de mim não fizeste o facho que arderá, pelo menos fizeste aquele que ateia o fogo." Pela execução da mulher ele servirá aos desígnios de Deus, pois o violento céu cobra atitudes que ele está disposto a realizar, pecado esse que o salvará – pois não há como ser salvo sem ter caído, em suas palavras. Assim está completo o processo de legitimação, sem deixar de mostrar a perversidade, injustiça, egoísmo e arbitrariedade de sua conduta.

O fato de Clarice não especificar o tempo histórico cria uma alegoria das mais fecundas, pois justamente faz com que o salto temporal entre passado longínquo (e até mitologizado, ritualizado) e o presente mais imediato sejam justapostos, causando um desconforto pelas contradições entre a postura supostamente medieval de aceitação de espetáculos como esse, mas que, por força do processo de significação alegórico, nos obrigue a lembrar que são comuns, infelizmente, também no século XVII, já fora da Idade Média, além do açoite dos escravizados até o final do século XIX, e dos genocídios em massa que marcam o século XX e XXI. A peça fala de algo passado, com personagens e uma linguagem que não são comuns à prosa corrida do século XX, mas a alegoria tem sua força justamente em expor a hipocrisia de ideologias como a do humanismo burguês.

A julgar por Benjamin (1984), os processos de construção alegóricos têm como uma de suas tarefas a dissolução da mitologia do capitalismo na história, e a posição do Sacerdote faz remissão a isso. Sua importância é enorme para a peça pela dialética que instaura. Não é por outro motivo que ele mesmo declara, depois de pedir a graça de pecar, consciente de seu papel e aceitando-o com gozo:

> Sacerdote: […] Ah esperança, na qual vejo ainda o meu orgulho de ser eleito: em culpa bato no peito, e com alegria que eu desejaria mortificada digo: o Senhor apontou-me para pecar mais do que aquela que pecou, e afinal consumarei minha tragédia. Pois foi de minha palavra irada que Te serviste para que eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado. (LISPECTOR, 1964, p. 180)

O discurso é muito bem construído, como se fora uma revelação de seu papel na ordem das coisas, cabendo a ele o terrível pecado de aniquilar qualquer possibilidade de reavaliação histórica da barbárie e da opressão. Ele tem plena consciência de que a sua violência é pior que a da adúltera, que o seu pecado é mais grave, e o executa mesmo assim. Isso o faz porque está dentre aqueles protegidos e defensores do status quo no contexto atual. Em sendo assim, todo o intrincado quadro retórico e metafísico que elabora é mero jogo de cena para manter as coisas como são, as estruturas de poder, com seus rituais midiáticos e legitimação, é luta de morte no plano material.

A contradição é tanto interna ao Sacerdote como será exposta pelas outras vozes, seja a fome e incompreensão do povo, em franca oposição e choque à perspectiva encobridora do Sacerdote, seja a posição neutra, distante e celestial dos anjos, que o apoiam, assim como a compreensão limitada do marido e amante, ambos também preocupados unicamente consigo mesmos, fazendo da mulher e de sua imagem por eles construída um mero pretexto para seus sentimentos de vingança, de controle, domínio. E o todo será enfrentado pelo silêncio da mulher condenada, que ri – e do que, e como ela ri? Tudo depende da voz dos outros, porque ela mesma não tem voz. Ela, por assim dizer, é falada pelos outros, que projetam suas próprias fraquezas nela, sua sede de poder, sua necessidade de construção identitária. Há uma luta ferrenha entre o plano material de uma sociedade injusta, alienante, objetificadora, em que a opinião de alguns é tomada como fato, e um suposto plano transcendental, que buscaria harmonia entre os seres vivos, os mortos e os ainda não nascidos. Mas essa harmonia, por terrível que fosse, nunca é atingida, porque a peça faz disso uma impossibilidade, da harmonia um discurso ideológico e da possibilidade de mudança algo a perder de vista, haja vista a falta de consciência prática por parte dos mais frágeis de sua situação.

Em termos formais, estamos no contexto do teatro épico, que remete à história, que a lê a contrapelo, que tenta dar voz aos menos favorecidos, mostrando processos de naturalização do abuso, seja no âmbito da economia, da política, da justiça e da arte. Entra a voz dissonante do Povo: "Há dias temos fome e aqui estamos a buscar alimento." Essa frase pode ser lida em diversas acepções. Antes cumpre, no entanto, lembrar o lugar dela. Depois de duas falas longas, dos Anjos e do Sacerdote, aqueles envoltos em harmonias celestiais a partir das alturas incorpóreas, este, apesar das contradições, em busca de alguma purificação espiritual, o Povo traz para o chão material o seu interesse primeiro, direto, curto e seco: há fome no país, é preciso buscar alimento. O contraste entre "como cavar meu lugar no céu?" e "Tenho fome" não poderia ser maior, mais ostensivo, mais eloquente em desmascarar que, no Sacerdote, temos uma preocupação pelo menos mesquinha e egoísta, com seu total desprezo pela situação da mulher e do povo; não há empatia com o outro, não se apresenta traços de humanidade, nem sequer forjada.

Quem fez a justaposição, a autora, deu expressão a uma contradição básica, e devemos notar, nessa escolha nada arbitrária, as mãos de uma instância narrativa interna à peça, interessada nas tensões irresolvíveis entre essas duas esferas, a material e a incorpórea, que não são, na peça, complementares ou harmonizáveis, pelo contrário: esta última funciona como legitimadora da opressão. A preocupação com o além em um momento de crise social significa a crença em uma organização do todo que aceita as injunções como determinadas por um destino insondável, por exemplo pelas 'leis invisíveis do mercado', e não pela ação dos homens na sociedade. A justaposição traz uma ironia formal fundadora para a peça, em que não há diálogo possível, nem a tentativa de articular os discursos subjacentes às posições adotadas, indicando que o espectador/leitor tem essa função significadora.

Mas isso não é tudo: uma segunda leitura traduz a fome pela busca por conhecimento, por compreensão tanto do pecado, do crime, quanto da execução expiadora. Nesse sentido, o alimento seria uma compreensão para as dificuldades e sofrimentos da vida social do povo. Essa é uma leitura forte, porque tem respaldo em outras passagens do texto, e aponta para a impossibilidade objetiva de se compreender a complexidade da organização social, que naturaliza a barbárie e a violência, e não dá voz aos mais frágeis, aos oprimidos.

Nesse momento entram em cena a Pecadora, recebida pelo povo: "Ei-la, ei-la, ei-la", e pouco depois diz a Mulher do Povo: "Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou." O povo, coletivo, anota com nitidez sua chegada, mas devemos atentar para a fala incomum da Mulher do povo. Não esqueçamos que 'errar' significa tanto equívoco, algo negativo, como também vagar a esmo, buscar, procurar, sem saber onde quer chegar – a errante –, com sinal positivo. Essa leitura ganha força pela estrutura retórica: sem os homens e o Sacerdote, instâncias externas que julgam e criam discursivamente, por assim dizer, o pecado mortal, e do povo para sancionar, pela sua inação, a sentença, não haveria o pecado e a sua punição. Nesse sentido, a fala da Mulher do povo pode ser lida como autocrítica. A construção semântica que ela usa se parece com uma sentença didática, uma lição: a mulher a ser queimada precisou, para essa lição, de tais e tais personagens para escancarar a nossa impotência.

Só então entra o Esposo, anunciado pelo Povo. O conflito entre ele e ela nos é negado: não se sabe como ele a descobriu adúltera, se e como ela se defendeu, como ele envolveu o Sacerdote, se ela se arrependeu etc. O Marido não se reconhece, não a reconhece, não se sente à vontade diante de tantos espectadores. Quer reparar o amor, depois o ódio, então matá-la com as próprias mãos, e daí adorá-la, jamais esquecê-la. Seus motivos são internos, subjetivos, absolutamente parciais, num atomismo exacerbado e muito eloquente. Marido, Amante e Sacerdote se enredam em monólogos identitários que reforçam o caráter subalterno da mulher, valorizam os presentes que ofereceram à mulher – joias, amor, palavras de virtude – objetificando-a, questionando seu estatuto de sujeito, tratando-a como um bibelô incapaz de agir por vontade própria. Em contraponto, a mulher do povo questiona, não sem ironia: "quem é esta que pecou e mais parece receber louvor ao pecado?" A Mulher do povo, que conhece o lugar da mulher nesta sociedade, questiona o modo como ela é construída por esses discursos que a fazem passiva, mal-agradecida, que fazem com que seu comportamento seja ainda mais condenável.

No mesmo diapasão da Mulher do povo, e deixando claro sua ironia, diz o Povo: "É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa." O que significa dizer que agora ela é inteira do povo? Está evidente que há uma distância intransponível entre 'a ninguém se deu' e 'agora é toda nossa'. 'Ninguém' é a recusa veemente de se ver envolvida com o Marido, Amante e Sacerdote, a quem se contrapõe o povo, que a recebe como uma das suas mulheres. A oposição é clara e está exposta de modo cabal, eles x nós, e recusa

qualquer harmonia ilusória. Os Anjos invisíveis respondem em sua cantilena monótona: "Pois é terrível a harmonia", e recebem a réplica do povo: "Não compreendemos, não compreendemos e etc."

O Povo não entende o que seria essa terrível harmonia, que cobra um preço tão caro de alguns e não de todos. O Povo sente empatia pela Pecadora, de tal modo que a Pecadora se torna toda deles, que não compreendem essa justiça. Os Anjos invisíveis sentem a necessidade de responder: "Mesmo aquém da orla do mundo nós mal entendemos, quanto mais vós, os famintos, e vós, os saciados. Que vos baste a sentença geradora: o que tem de ser feito será feito, este é o único princípio perfeito." Essa passagem é extremamente reveladora da tensão entre os planos que estamos apresentando. Se eles, Anjos, mais próximos da Verdade e da intuição divina de uma suposta harmonia imperfeita, não conseguem ver o todo, quanto mais os caídos da terra – que são distinguidos pelos Anjos entre famintos e saciados, mas irmanados em sua incompreensão e chamados a aceitar a ordem superior. Que aceitem o que se der, porque deve bastar a todos eles a sentença geradora, com sua terrível aceitação do existente não importam as conjunturas, a agência dos homens e a história, legitimando todas as injustiças do mundo material: o que tem de ser feito será feito; não se deve discutir o devir das coisas, nem interpretar o passado, ou agir no presente.

O pressuposto também terrível: não há história, mas a paulatina revelação do já conhecido em planos transcendentais. Não há como lutar, ou mudar. Há uma suposta harmonia completa entre tudo, e o nascer e o morrer, a riqueza e a pobreza, estão dispostos em uma sintonia etérea. A fome de alguns e a opulência e o poder de outros está prefigurado e faz parte de um plano inatingível para a razão humana. Esse quadro lembra muito a filosofia do humanitismo, que Machado de Assis desenvolve em *Quincas Borba*.

Há algo de machadiano na expressão "terrível harmonia" proferida várias vezes pelos Anjos invisíveis. Não se busca intertexto velado, mas explorar a potência semântica da expressão clariceana. No humanitismo machadiano, a morte de alguém (ou de várias pessoas) não se apresenta como um problema, pois tudo está organizado de acordo com uma harmonia metafísica, ontológica. Com base na filosofia do humanitismo, tudo é permitido, todos os horrores e tragédias pessoais e coletivas são vistas como necessárias para o bem geral, como no massacre na luta pelas batatas que caberão aos vencedores, ou no desprezo pela opinião da bolha que, em última análise, somos todos nós. A terrível harmonia do humanitismo irá destruir Rubião, num ímpeto que pouco tem a ver com destino cego ou harmonia universal, e sim com a força destrutiva que marca o capitalismo em sua versão brasileira. Machado dá expressão à inserção periférica brasileira no mercado mundial; estamos às voltas com um homem, Rubião, cuja riqueza veio por herança, não por trabalho.

O humanitismo não localiza as forças históricas em sua dinâmica avassaladora. Há, por um lado, uma justificativa transcendental, e por outro uma espécie de darwinismo social que premiaria os mais adaptados e aptos a sobreviver. O ridículo dessa remissão à meritocracia no Brasil oitocentista está exposto na ironia da operação em falso desse mesmo mecanismo nos romances machadianos. Nenhuma riqueza é constituída por trabalho árduo, por lutas em um mercado livre e caracterizado pela igualdade, pela ação autônoma de sujeitos conscientes das suas possibilidades de desenvolvimento individual. Pelo contrário: o humanitismo é cantado e decantado por homens ricos e influentes, que usam e abusam dos que estão em volta, sem qualquer respeito ou consideração. Isso faz com que a universalidade e impessoalidade de uma suposta ética do humanitismo seja, de fato, encobrimento da opressão de classe, em um contexto social no qual as ideias liberais são facilmente desmascaráveis e, portanto, todo o edifício retórico que as sustentam.

De modo análogo, os Anjos invisíveis de Clarice apontam para um lugar falso, para uma harmonia celestial que de fato não existe, e são contrapostos com a fogueira humana. A Pecadora a ser queimada aceita o seu suplício porque não tem como lutar contra o poder estabelecido e que depende da efetivação de sua arbitrariedade para subsistir. Os anjos repetem essa posição várias vezes ao longo da peça. Antes já tinham dito:

> Anjos invisíveis: O mundo é grande e abençoado seja o que é. […] Viemos sofrer o que tem que ser sofrido. […] Também ignoramos a que viemos. Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção. […] A harmonia, a terrível harmonia, é o nosso único destino prévio. (LISPECTOR, 1964, p. 179)
> […] Anjos invisíveis: Incendiada pela harmonia, a sangrenta suave harmonia, que é o nosso destino prévio. (LISPECTOR, 1964, p. 182).

É muito interessante a expressão 'sangrenta suave harmonia'; suave para os Anjos, para os Guardas, para o Sacerdote, sangrenta para a mulher, ameaçadora para o povo. Além disso, a menção a um "destino

prévio" justifica pelo 'logos divino' todos os abusos cometidos e a cometer. O povo retoma: "não compreendemos, temos fome e temos fome", reiteração que potencializa a condição. Não compreender está íntima e diretamente ligado a ter fome, não são assuntos separados. Que harmonia é essa que os faz ter fome e considera que está tudo bem? Que faz a Pecadora ser queimada viva, e está tudo bem? A quem interessa isso? Que circuito de *Humanitas* faz com que tudo seja nivelado, todas as dores, angústias, faltas e sobras? Eles continuarão entoando: temos fome, temos fome, enquanto os guardas os apostrofam de fatigantes, cantando sempre a mesma entoada… Não seria de se supor que famintos estejam preocupados, em primeiro, segundo e terceiro lugar, com sua fome, tanto para acabar com ela como para entender seu lugar no mundo? O Sacerdote acode com uma chave de ouro: "Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o reino dos céus." Eles cometem o pecado de ter fome.

Sendo assim, o título da peça não remete a qualquer harmonia ou complemento entre as partes – a pecadora queimada nega a harmonia propalada pelos Anjos, há uma inquietação material que nos leva para longe da ascensão celestial dos anjos. Não há conciliação possível entre a perspectiva da plenitude harmônica e a aniquilação da mulher e dos mais frágeis na ordem burguesa, capitalista, cuja ideologia deita raízes no falso universalismo burguês. Numa palavra, o plano transcendental é formalmente ironizado pela dimensão material a que a peça remete, de tal modo que parece justificativa e legitimação da opressão social que essa ordem desigual produz. Cada um está por si, entre os homens que têm fala, e resta somente o povo que não compreende, porque não pode compreender: retomando a ligação com o humanitismo, só se conhece o chicote quando se tem o cabo nas mãos. Quem está por cima, quem tem privilégios, costuma acreditar e compreender a ordem metafísica do logos divino ou do destino implacável, mas os que sofrem se perguntam, atônitos, por significação – eles seriam os "sujeitos da história" lukacsianos, se o processo de fetiche da mercadoria não impedisse a formação de sujeitos no seio do capitalismo (MAAR, 1992, p. 171-2)

Clarice mira, evidentemente, o nível coletivo com essa metáfora da harmonia falhada. Enquanto uns veem a luz do nascimento, outros veem a luz do fogo que consome a mulher, metáfora para a luz da cidade que já queima por dentro.

O sorriso silencioso da mulher e a voz do povo

A certa altura, o sorriso da mulher provoca uma reação de todos os envolvidos:

> Povo: está sorrindo, está sorrindo e está sorrindo.
> Esposo: e seus olhos brilham úmidos como numa glória…
> Mulher do povo: Afinal que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?
> Povo: a que sorri esta mulher?
> Sacerdote: Talvez pense que, sozinha, e já estaria incendiada.
> Povo: A que sorri esta mulher.
> 1º e 2º guardas: Ao pecado
> Anjos invisíveis: À harmonia, harmonia, harmonia que não tarda. (LISPECTOR, 1964, p. 186).

A mulher que silencia sorri. Imediatamente todos os personagens, menos o Povo (e a Mulher do Povo), procuram desesperados explicações para seu sorriso; os Guardas aventam que ela sorri ao pecado; o Sacerdote alude ao seu desejo por ser incendiada, por sua suposta purificação; os Anjos, como sempre, explicam o sorriso por ela se saber próxima da harmonia. O Amante, embora diga que é um sorriso inacessível, silencioso, o vê diferente do sorriso da alcova, e o Marido sente-se abandonado por ela: "Ira impotente: ei-la sorrindo, de mim ainda mais ausente do que quando era de um outro." Nessa passagem, somente o povo não procura explicar o seu sorriso, não procura dominar a ambiguidade e polissemia a partir de sua visão de mundo. O povo está aberto a ela, procura entendê-la com interesse, sem o controle de um significado imposto.

Há uma clara identificação entre ela e o povo, nesta e noutras passagens, que de modo algum permite que vejamos um povo sedento de sangue e que tenha decidido pela sua morte na fogueira. Quem o fez foram o Sacerdote, o Amante, o Marido e os Guardas, e os Anjos em sua ânsia pela realização da harmonia etérea, mas não o Povo. Essa luta de morte pelo sentido e pelo poder, que se dá também por meio da palavra que legitima e se quer universal e neutra, tem como polo oposto o povo e a mulher, que, de algum modo, sobretudo discursivamente (pelo silêncio desta e pela interrogação aberta e fecunda que marca o povo), não se deixam levar pelas vozes dominantes. Não se trata de pecado religioso, ou de crime contra a honra, ou de um destino

inexorável que deságua numa terrível harmonia, mas de opressão materialista, de negação da voz e da vez. Os poderosos criam e dão expressão à história de acordo com seu lugar social e aniquilam os fracos, as minorias, os dependentes.

A dialética poderosa da peça faz com que desconfiemos dessa história que nos é contada, que a vejamos como resultado de processos de naturalização da barbárie, de uma paz social conseguida pela violência simbólica e sistêmica, na acepção de Zizek (2014). Daí se compreende a fala da Mulher do povo, em tudo tão diversa dos campos semânticos em que os poderosos operam: "Afinal que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?" O presente da devoração física desta mulher faz ver as injustiças passadas, e tenta recolher os cacos deste passado, fazer-lhe jus. Não é à toa que essa frase, tão significativa, venha pela boca da **Mulher do povo**. É uma representante daquelas que são subjugadas pelo patriarcalismo secular, tão arraigado que nem precisa ser postulado pela voz dos poderosos, dos que fazem o jogo do universalismo burguês, e que envolve o Sacerdote, o Esposo, o Amante, os Guardas e os Anjos invisíveis. O futuro desta mulher, ser queimada, e a situação performativa em que estamos inseridos, faz as vezes de avaliação crítica do presente e do passado; a situação exige a revisitação da história.

É muito eloquente que esse nível de discussão, a história em sua materialidade candente, venha ao palco apenas agora; afinal de contas, a concepção de história que estava sendo defendida pelos demais é a das escrituras, da organização do pensamento divino, não causal nem material, e que tem na "terrível harmonia" a negação da agência humana. Essa história sagrada não precisa ser estudada, precisa ser aceita e crida, pela fé. Contra ela, uma escrita da história secular, da opressão secular.

A mulher a ser queimada, bem como a Mulher do povo, remetem à Mãe da peça *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933-1942. Esta Mãe simples e popular, colocada no púlpito da câmara dos deputados para entoar uma fala decorada a favor do governo, se assusta com a tensão do lugar (estão presentes, além dos deputados, os trabalhadores sem emprego, e o povo simples, com os quais ela se identifica). Com dois filhos pequenos a tiracolo e outro no colo, a Mãe põe-se a falar sobre o sofrimento de toda uma vida. Diz o texto de Mário:

> Então a Mãe se viu perdida. Numa espécie de delírio que a toma, se evapora todo o discurso decorado. Sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada, apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que movem-lhe a boca, são do martírio secular. (ANDRADE, 2004, p. 196)

Não são da Mulher do povo as palavras que afirmam ser a mulher queimada sua própria história, é o martírio secular que fala por ela, para fazer a analogia. O mesmo vale para a mulher que ri em silêncio, da qual só sabemos indiretamente, por várias mediações.

A autopiedade do Marido, a dor do Amante, o sabor da guerra dos Guardas, a purificação do Sacerdote pelo pecado que irá perpetrar, a necessidade de colocar em movimento a roda da terrível harmonia dos Anjos: cada um a seu modo ávidos por sangue, todos estes já se preparam para o ritual tétrico. Nesse momento, mais uma vez, será o Povo quem interromperá o decurso há muito esperado do espetáculo incendiário. Diz o povo, no sentido de uma narração da história a contrapelo: "Que fale a que vai morrer."

Novamente, nada nos fazia esperar por essa fratura no devir preconizado pelos donos do poder. Dar voz a quem não tem nem deve ter voz? A quem interessa ouvir a mulher à beira da morte? A que tipo de rebelião e revolta essa mulher poderia insuflar esse povo faminto, três vezes faminto, de comida, de conhecimento e de justiça? Como se pode cogitar que ela fale? A repulsa a isso é veemente, e sua vibração nos faz ver, por pouco que seja, o receio e, portanto, a fraqueza dos poderosos. Por assim dizer, pelas frestas veremos como as coisas não precisariam ser assim, eles entregam sua fraqueza pela veemência da negação peremptória. A resposta direta do Sacerdote é muito clara nesse sentido: "Deixai-a. Temo desta mulher que é nossa uma palavra que seja dela." Ou seja, a mulher em silêncio, aceitando a morte, servindo ao ritual de manutenção do *status quo,* é deles, fala o que eles querem falar, ocupa o lugar que eles previram. Mas, se ela falar, ela irá falar de outro lugar – provavelmente do martírio secular –, e pode ser que encontre ouvidos prontos a escutá-la.

Essa subversão discursiva é muito preocupante, e por isso o Sacerdote a teme, sem subterfúgios. Nem tudo vai bem, a fome grassa, a injustiça já não se encobre, a opressão se torna palpável. O ritual já era, por assim dizer, um momento de reafirmação necessário, uma retomada de uma aura de outros tempos, e que agora é duramente confrontado. O povo insiste: "Que fale a que vai morrer." O amante replica: "Deixai-a.

Não vedes que estás tão sozinha." O povo retorque: "Que fale, que fale e que fale." Três vezes: definitivo, retumbante, incisivo. Os anjos contra-atacam: "Que não fale… que não fale… já mal precisamos dela…" O Povo, por seu turno, sem baixar o tom e a energia: "Que fale, que fale e etc." O Sacerdote, de novo querendo fazer valer o seu discurso: "Tomai-lhe a morte como palavra." Ou seja, palavra dele, jogo dele, ideologia dele. O povo sustenta posição: "Não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos." Três vezes não. Nisso os Guardas se aproximam e afastam o Povo, para que o fogo que arde a pecadora não os atinja e, com isso, tome conta da cidade. O fogo já foi aceso e o Povo se aproxima perigosamente da mulher; o povo se mexe, se inquieta, questiona. O temor que o fogo tome conta da cidade é, claramente, menos literal do que metafórico: o fogo da revolta deve ser apagado. E o Povo, que entendeu essa segunda acepção, diz: "Esse fogo já era nosso, e a cidade inteira queima." Não se trata apenas da mulher pecadora queimada, embora isso já fosse muito; em jogo está todo um sistema social que está em crise, desmoronando, ardendo em fogo.

Todo esse percurso que acompanhamos de perto só foi possível por conta do silêncio da Pecadora. O silêncio da queimada e extremamente eloquente, é como um grito negado, abafado. Podemos dizer, quanto a isso, que Clarice é mestre na criação de silêncios significativos, marcados por grande tensão e esteticamente produtivos. No teatro (e na dramaturgia), o fato da personagem ocupe fisicamente o centro do palco potencializa o efeito do silêncio. A personagem está lá, e sua presença física garante que ela imponha alguma significação. Caso ela falasse, não importa o quê, ela se colocaria no nível dos demais e cumpriria, por assim dizer, uma expectativa geral – seja dos demais personagens, seja do público. Ao se calar, permitindo-se apenas rir, ela rompe com o esperado mas não sai do centro das atenções, criando uma contradição cênica que não pode ser esquecida no momento da leitura – por sinal, essa é uma das diferenças conceituais entre um texto narrativo e uma dramaturgia, pois neste caso é necessário que materializemos a situação construída para o palco, para alguns metros quadrados sobre os quais o mundo se desvela diante de nós. É muito diferente da situação narrativa, que pode se recolher ao âmbito de uma psicologia, ou se perder na exposição de uma situação que remete mimeticamente à realidade. Sendo assim, o silêncio da personagem é um dos núcleos irradiadores da tensão coletiva, social e história que estruturam e dão sentido à peça.

O silêncio sorridente da mulher é respondido pelos demais, que o veem até como ataque. A recusa de falar assume um caráter, por assim dizer, de resistência ativa – subvertendo uma ação a que, normalmente, atribuiríamos uma noção de passividade. Vale a pena lembrar, também, que o Povo passa por processos de silenciamento ao longo da peça. Enquanto os demais personagens, sobretudo o Sacerdote e os Anjos, discorrem longamente a partir de sua visão de mundo e análise da situação dada, o povo se limita a perguntar, questionar, pedir a voz da Pecadora, estabelecer rápidas interrupções no discurso dos demais. Podemos, sem receio, identificar aqui um processo de silenciamento formal, também decisivo para a peça. Afinal de contas, há uma espécie de *continuum* idealizado que ouvimos pelas falas do Sacerdote e dos Anjos que precisa ser rompido, fraturado, para que outra ordem de considerações seja estabelecida. É o "não" da dialética que impede a leitura do devir como continuidade monótona, que provoca a interrupção de um fluxo e estabelecendo um refluxo crítico, que instaura a antítese. Esses 'momentos reflexivos' ascendem ao estatuto da forma por ocorrerem sistematicamente na peça. O povo interrompe o fluxo em direção à "harmonia" com sua 1) fome, 2) incompreensão, 3) com sua demanda de voz para a Pecadora, 4) com a remissão à história, 5) com o anúncio do fogo metafórico que toma a cidade, até o 6) pedido de perdão aos que são fatais porque acreditam na fatalidade. Não são todas as interrupções, mas essas são muito significativas.

Enfim a terrível harmonia: a repentina e inesperada iluminação do povo

Nesse momento, há uma inflexão decisiva. Quando ela se incendeia, os guardas anunciam o primeiro clarão (do fogo dela, mas também da iluminação divina) e dão vivas ao Rei. O povo diz: "Marcada pela salamandra". Os Guardas e os Anjos secundam-no, agora em sintonia. Considerado animal impuro pela Bíblia e marcada como 'moradora do fogo', essa passagem indica o momento em que o Povo deixa de lado as questões que até agora o moviam, de cunho materialista, e passa a fazer coro às demais vozes, que até há pouco contestava. A mudança de rumo é abrupta e sem qualquer preparação diegética, tão repentina que não pode passar despercebida. A dissonância e ambiguidade se tornam, de um instante a outro, sem uma motivação causal clara, seja social ou psicológica, em uma única e assustadora voz. A revelação epifânica, no caso, não se dá pela tomada de consciência reveladora, mas talvez pelo seu negativo, pelo rebaixamento de uma intuição

contra a opressão que se apaga na medida em que o fogo aumenta. O Povo, afinal de contas, embora se insurgisse contra as demais vozes, não compreendia o que assistia, nem o seu espaço e papel na situação dada. O Povo queria ouvi-la, o Povo via nela a materialização da história dos oprimidos, sobretudo da mulher, o Povo sabe que a situação social é tensa e os conflitos sociais na cidade já queimam em silêncio, em surdina. Mas isso não impede que sua empatia com a Pecadora se torne, de uma hora para outra, em distância e júbilo acusador. É uma espécie, portanto, de epifania negativa, pois a identificação agora se dá com a execução da pena.

Nesse momento, os guardas vociferam vivas ao Rei, e o povo responde positivamente: "Pois então hurra, hurra e hurra". Os Anjos invisíveis, na iminência de nascer como queda em quiasma com a queda da Pecadora, que se reverte em ascensão libertadora, gozam a terrível harmonia há muito esperada simplesmente assim: "Ah…". Curto e direto, essa manifestação da plenitude exala o odor da harmonia conquistada a fórceps, pela violência simbólica da linguagem e pela violência física do incêndio e das ameaças. Esse gozo tem pouco ou nada de espiritual, contudo, posto que explicita a performatividade social esperada pelo ritual coordenado pelos poderosos de plantão. Se quem o vive, internamente à diegese, não tem consciência desse processo, ele é muito claro para os leitores, pois a mudança brusca não tem justificativa. No entanto, claro também está a tensão irresolvida e que arde como lava internamente. Mas, para o momento, é o que basta, e o Povo diz: "Que bela cor de trigo tem a carne queimada." Em seguida, o bordão que marca o Povo, com significativo incremento: "Não compreendemos, não compreendemos e temos fome de carne assada." A falta de compreensão já é velha conhecida, também a fome, que perpassa todo o texto, mas a fome de carne assada remete diretamente à Pecadora queimada. Esse trecho é polissêmico: pode se referir tanto à devoração antropofágica, que faria com que ela integrasse de vez o corpo social; pode ser adesão do povo ao ritual de punição/purificação da Pecadora; pode ser também uma retomada da fome, pura e simplesmente. O Povo não se comporta, na peça, como um monolito com interesses e posições claras, oscilando entre os polos estabelecidos, pois sua fome de compreensão tem como referência última a crise no plano social e material.

Clarice consegue tanto realizar uma exposição clara de psicologias convulsas como, também, mostrar a fundamentação de classe desse processo, o caráter opressor e legitimador da universalização dessa construção subjetiva, que se configura formalmente pela pecadora silenciosa e irônica e pelo modo como se configura e se apresenta o povo, mesmo que sua ação seja contraditória. Deste modo, estamos no contexto do teatro épico-dialético de alta tensão, pois não se trata de mostrar um determinismo cego que leva à opressão social, mas os processos de naturalização e legalização da opressão, que são históricos e mutáveis. Que fale de reis, guardas, sacerdotes e mulheres queimadas na fogueira, remetendo ao universo simbólico medieval, a intenção alegórica clara de seus personagens remete à operação ideológica do capitalismo.

A crise da burguesia, que gerou formas de superação do drama que, no pós-guerra, devem muito a autores como Samuel Beckett, ganha aqui uma configuração própria, em que os agentes são autocentrados como figuras pós-modernas frágeis, desestruturadas, desconstruídas (por um lado), e também alienadas, objetificadas, sem possibilidade de compreensão do todo (por outro lado), num jogo formativo bastante singular e, poderíamos dizer, próprio do Brasil. Por um lado, a perspectiva pós-moderna de questionamento do sujeito burguês, da crise que se pauta na falsidade da promessa burguesa do indivíduo livre e autônomo – crise pós-burguesa, por assim dizer, que está à vontade entre a elite que conhece as injunções externas e se pauta por elas, e transplanta a fórceps para o Brasil suas limitações agora explícitas a olho nu.

Por outro lado, a crise do indivíduo que nunca chegou a ser, e que deita raízes na não-formação de um mercado de trabalho e congêneres que são obrigatórios para a formação do sujeito burguês. Estamos falando de uma formação pré-burguesa, por assim dizer, que virou moderna e atual quando o primeiro processo se tornou conhecido e descrito. O Povo, na peça, muda muito rápido de posição, quase sem mediação. Passa de uma atitude combativa para a aceitação e o júbilo pela morte, de tal maneira que não permite que se entreveja um trabalhador com algum grau de consciência e racionalidade em seu comportamento. Essa passagem imediata de uma posição a outra não foi construída com realismo psicológico ou social, sendo sua arbitrariedade um elemento que deve ser considerado fundador pela autora, de quem essa falta de coerência não passaria despercebida. Ela foi, portanto, concebida deste modo, aludindo para uma formação muito distante da razão burguesa, e que deita raízes em planos profundos de nossa formação social escravocrata e pautada pelo compadrio, pelos favores e por aquilo que Pasta (2011) chamou de formação supressiva, que se forma pela anulação da posição do outro, pela falta de integridade e de coerência, pela volubilidade e capricho,

questões que foram estudadas em profundidade por Schwarz (2000) em seus ensaios e livros sobre Machado de Assis. A volubilidade do povo, por assim dizer, instaura um quadro que remete à formação social brasileira. A peça fala do Brasil, de nossas misérias e de nossas aporias e contradições, e para fazê-lo lança mão de uma expressão estética inovadora, curta, quase cirúrgica, de grande alcance e potencial crítico, didático e epistemológico. Vemos tanto a precipitação da formação social capitalista quanto, também, sua versão brasileira, que tem características próprias.

Considerações finais

Essa ambiguidade constitutiva é muito importante para o andamento da peça, pois é um de seus temas decisivos, embora o processo de seu ocultamento seja, também, assunto importante. A expressão dessa ambiguidade se dá, sobretudo, pela estrutura formal da peça, num jogo de forças históricos e épicos subjacentes à discussão sobre purificações espirituais e harmonias celestiais. Como se viu, não há propriamente conflito dramático, na acepção do termo, pois o conflito dramático se dá entre indivíduos relativamente bem desenvolvidos e resolvidos. Na peça em questão, não se questiona a justiça da decisão implementada, nem se apresenta a dinâmica que nos trouxe até aqui. Durante a cena que nos é apresentada, também falta desenvolvimento dramático. O povo questiona, abala as estruturas, sente-se incomodado com o quadro geral, mas não chega a agir. Também o marido, o amante, o Sacerdote, os anjos e os guardas nada fazem para trazer ação à cena; não há um pedido para que ela seja solta, ou o processo interrompido, ou qualquer coisa assim. A própria pecadora não usa da voz, nem o tenta – ela não chega a ser reprimida no intuito de fazer qualquer coisa. Em suma, todas as questões remetem ou à história da opressão, da crise – que não é discutida abertamente, mas está incrustada na forma – ou à harmonia conseguida por processos de ascensão e queda, ou a mergulhos psicológicos nos personagens amante, marido e Sacerdote, cujas identidades são desconstruídas e rarefeitas com base na apropriação que cada um faz de sua relação com a mulher.

Ou seja, a peça nunca se prende ao nível inter-humano, abordando antes o nível social e material coletivo, do povo, ou o nível escatológico, do logos divino, dos anjos, ou a crise do indivíduo fechado em si mesmo. Olha-se para fora ou para dentro do indivíduo, mas não para a relação entre os indivíduos, de tal modo que as questões centrais são expressas pela forma. Não estão em primeiro plano a ação, nem o diálogo, nem o conflito inter-humano, mas uma situação repleta de tensões numa dialética incessante sem solução no plano da própria peça, posto que os problemas remetem à história, e não se dobram a compensações simbólicas. Se o mergulho subjetivo atende à demanda da expressão da crise do romance, no teatro a dimensão social e coletiva assume primeiro plano nessa ruptura com o drama tradicional. O movimento se dá no interior dessa situação em forma de mônada que, com Benjamin, pode ser ativada como mônada-de-conhecimento, marcada pela dialética em suspensão, sem superação à vista, embora as forças em jogo não indiquem um quadro estático, pelo contrário: o imobilismo guarda a força da explosão social anunciada, que é o fogo que arde na cidade toda, do qual temos apenas indícios, vemos pequenas labaredas.

O final é de uma harmonia reveladora. Após a morte da Pecadora, os Anjos nascem, e ainda como Anjos nascidos entoam: "Bom dia, bom dia e bom dia. E já não compreendemos, não compreendemos e não compreendemos." Estamos em meio ao júbilo das transformações, que o Sacerdote chama de "confusão melodiosa". Os Anjos nascidos, gozando a exuberância de nascer, aludem à falta de compreensão como descoberta da vida, do milagre da vida, ainda como parte da terrível harmonia, de ciclos que se autoalimentam. Pouco depois, o povo novamente assume a voz e diz: "Não compreendemos e não compreendemos." É lícito dizer que eles reconfiguram, semanticamente, sua não-compreensão, porque a voz deles não remete ao ciclo do destino inexorável da vida, mas diz respeito à fome, à crise material, aos desmandos do poder. Ao final, a Criança com sono, mais os Anjos nascidos, perguntam: "Mãe, que foi que aconteceu?" Ao que **Mulheres do povo**, no plural, respondem: "Meus filhos, foi assim: etc, etc e etc." Cabe a essas mulheres do povo contar a história do que aconteceu. Como elas a contarão, não podemos saber, mas o impulso narrativo, que instaura o passado como espaço de ressignificação, está nas mãos dessas mulheres do povo, mulheres pobres, sofridas.

E, no final, um tal **Personagem do povo** se distancia e, com uma consciência que é da peça, mas não dos próprios personagens, traz o fecho que perspectiva e reflui sobre toda a peça: "Perdoai-os, eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais." O leitor, o tempo histórico, deve perdoar que os personagens aqui foram fatais, aceitaram executar a mulher como se isso fosse parte de um destino inflexível, de um arranjo que está

além de nossa compreensão e de nossa capacidade de intervenção. Mas, como esse personagem diz, distanciado de si mesmo e chamado, portanto, de **Personagem do povo**, deve-se perdoar isso, mas não concordar com isso, lição final de uma peça tão complexa quanto curta, e que termina não com a voz intradiegética, de alguém de dentro da história, mas de uma instância de fora dela, o Personagem, e não qualquer um, mas do povo.

A peça mostra como a decisão de matá-la, em princípio pacífica dada a conjuntura política e jurídica dada, quase uma questão do destino, torna-se expressão de abuso histórico contra as mulheres que, não tendo voz social, coletiva, se materializam no silêncio da pecadora. Deste modo, o silêncio da Pecadora é menos individual, expressão de uma subjetividade única e irrepetível, e mais a expressão típica da opressão feminina, do abuso dos homens e, no limite, até mesmo do descaso do céu, haja vista a ideia fixa dos Anjos de nascerem. Aqui fala, então, a situação coletiva, social, histórica das opressões das minorias, dos pobres, das mulheres, dos desvalidos, que não podem, talvez nem o conseguissem na retórica dos poderosos, expor o lugar de onde falariam. A harmonia anunciada pelo Sacerdote e pelos Anjos ao final não se sustenta, mesmo com algum apoio do povo, porque ela, a Pecadora, não participou do festim diabólico dessa paz forçada. Para corroborar essa leitura, do lado materialista da disputa pelo sentido, estão o Povo, as Mulheres do povo, o Personagem do povo. Sua atitude gestual decisiva é não compreender o que está em jogo. Além disso, o Povo tem fome, é seu segundo *gestus*. São atitudes sociais, são a expressão da situação histórica mais ampla em que estamos envolvidos.

Mas essa submissão não é plena, ela guarda o processo forçado de sua efetivação, ela semeou o germe da rebeldia e da insatisfação, da resistência, que logo mais surge no ímpeto narrativo das mulheres do povo, que se põe a **mostrar que contam** (etc., etc. e etc.) a história ao filho que dormia e aos anjos, agora também nascidos e que tudo desconhecem. A adesão do povo ao assassinato, embora efetiva, não é completa nem apaziguadora, mas dialética, pautada por contradições que não tardarão a irromper novamente. Assim sendo, esse plano épico-dialético impõe a história como categoria central da peça, bem como a opressão e seu encobrimento por meio da violência tanto física (guardas) como, sobretudo, simbólica. O questionamento da forma do drama tradicional não poderia ser mais profundo – vai tanto do mergulho psicológico à determinação histórica, mas que não se configura como determinismo irreversível porque, como visto, ele pode ser combatido, confrontado, questionado, convulsionado – e a crise social é um dos ingredientes decisivos desta equação irregular. O percurso de nossa análise tentou acompanhar os desvãos e as fraturas que são constitutivas da peça, com suas armadilhas dialéticas e suas contradições sub-reptícias, num importante capítulo de nossa criação formal e da mediação entre arte e sociedade.

Referências

ANDRADE, Mário de. Café. In: TONI, Flávia C. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada.* Tese para livre-docência. IEB-USP, São Paulo, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin – aviso de incêndio.* Uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. Tradução das teses de Jeanne M. Gagnebin e Marcos L. Müller.

BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Luciana. O pecado dos pecados – crime e punição em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, de Clarice Lispector. *Revista Aletria*, v. 23, n. 1, jan./abr. 2013, p. 111-22.

CAMPOS, Juscilândia. Marcas do trágico em A pecadora queimada e os anjos harmoniosos, de Clarice Lispector. *Revista Inventário*, 12ª ed., jan.-jun. 2013, p. 1-11.

CARVALHO, Alessandra. Identidade e representação feminina em A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. *Revista Ribanceira*, n. 18, jul./set. 2019, p. 29-40.

ENEDINO, Wagner C. Uma dramaturgia de Clarice Lispector: silêncio, traição e morte em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. Revista Antares*, v. 6, n. 11, jan./jun. 2014, p. 196-210.

FITZ, Earl E. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga. Trad. Eneida Nalini. Brasília. *Revista Cerrados*, v.20, nº31, 2011, p. 131-149. Publicado originalmente em 1997.

GOMES, André L. *Clarice em cena:* as relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora UnB; Finatec, 2007.

LISPECTOR, Clarice. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. *In:* Idem. *A legião estrangeira*: contos e crônicas. Editora do autor, 1964, p. 179-191.

MAAR, Wolfgang L. Lukács, Adorno e o problema da formação. *Lua Nova:* Revista de Cultura e Política. São Paulo, nº 27, dez. 1992, p. 171-200.

PASTA, José A. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro.* Tese de livre-docência. FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo:* Machado de Assis. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel S. Pereira. São Paulo, Boitempo, 2014.



13 títulos ou 13 tiros em três sopros de vida ou morte em Clarice Lispector

13 titles or 13 shots in three blows of life or death in Clarice Lispector

André Luís Gomes[*]
Universidade de Brasília

Recebido em: 17/05/2020
Aceito para publicação em: 30/05/2020

Resumo

Clarice Lispector concedeu ao jornalista Júlio Lerner uma entrevista para a televisão em 1977 em que a escritora revela ter finalizado uma novela com 13 (treze) títulos e menciona, entre seus escritos prediletos, a crônica "Mineirinho", que fora assassinado com 13 (treze) tiros. A partir dessa coincidência numérica, que considero uma "proponência" latente para as comparações entre as duas obras, busco, neste ensaio, pensar se os 13 títulos de *A Hora da Estrela* poderiam substituir os da crônica. Com esse intuito, utilizei como diretriz e fundamentação teórica Benedito Nunes, especificamente, o artigo "O jogo de identidade" em que o crítico literário defende que três histórias se conjugam na história narrada por Rodrigo S. M. Meu objetivo é analisar como essa conjugação já se efetuava na crônica publicada em 1962 e, a partir dessa análise, provocar, utilizando teorias teatrais, reflexões para juntos pensarmos outras possíveis histórias no contexto atual brasileiro.

Palavras-chave: Clarice Lispector; *A Hora da Estrela*; Mineirinho; Benedito Nunes; proponência.

Abstract

Clarice Lispector granted to the journalist Júlio Lerner a television interview in 1977 in which the writer reveals that she had finished a novel with 13 (thirteen) titles and mentions, among her favorite writings, the chronicle "Mineirinho", who was murdered with 13 (thirteen) shots. Based on this numerical coincidente, which I consider a latent "proponence" for the comparisons between the two works. I try, in this essay, to think about whether the 13 titles of *A Hora da Estrela* could replace the chronicle´s title. To this end, I used as a guideline and theoretical foundation Benedito Nunes, specifically, the article "The identity game" in which the literary critic argues that three stories come together in the story narrated by Rodrigo S. M. My objective is to analyse how this combination was already effected in the chronicle published in 1962 and, from this analysis, to provoque reflections so that together we can think about other possible stories in the current Brazilian context.

Keywords: Clarice Lispector. Brazilian theatre (drama). Epic theatre. Theatre and society.

[*] Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT) da Universidade de Brasília. Pós-Doutorado na Université Rennes 2 (2013 -2014) e na Universidade do Minho (2019 – 2020).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9178145717917135>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0950-497X>.
E-mail: andrelg.unb@gmail.com

> Mas a máquina escreve em mim. E eu não tenho segredos, senão os mortais. Apenas aqueles que me bastam para me fazer ser uma criatura com meus olhos e um dia morrer.
> (Clarice Lispector – Ao correr da máquina).
>
> Uma das fantasias é assim: eu estaria lendo e, de súbito, a uma frase lida, com lágrimas nos olhos diria eu em êxtase de dor e de enfim libertação: "Mas é que não sabia que se pode tudo, meu Deus!
> (Clarice Lispector – O livro desconhecido).

Mineirinho e Macabeazinha: retratos, gargalhadas e planos

Eis o fim e o princípio: 13 títulos;13 tiros[1]. Clarice Lispector, em entrevista a Júlio Lerner[2], recusa-se, demonstrando certo incômodo a revelar tanto o nome da protagonista quanto o da novela que havia finalizado. Questionada, responde evasiva: "Não quero dizer. É segredo" e, demonstrando certa impaciência, é taxativa: "13 nomes, 13 títulos". Naquele mesmo ano, 1977, seria publicado a obra *A hora da Estrela* e saberíamos que Macabéa é a protagonista, uma alagoana, segundo o narrador, "incompetente para a vida" e que "tinha olhar de quem tem uma asa ferida." (LISPECTOR: 2002, p. 39)[3]

Quinze anos antes, em junho de 1962, a autora publicou a crônica "Mineirinho" na Revista Senhor[4], citada na mesma entrevista como um dos seus trabalhos prediletos: "Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, um criminoso chamado Mineirinho, que morreu com treze balas quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge e que tinha uma namorada"[5].

Além do número treze[6], a temática de fundo profundamente social, motivou estudos e comparações[7] entre as duas obras: Yudith Rosenbaum, por exemplo, escreveu o minucioso ensaio "A ética na literatura: leitura de "Mineirinho, de Clarice Lispector", no qual desentranha a estrutura narrativa da crônica/conto, recorrendo a acontecimentos factuais, inversões e liturgias, ao jogo matemático e, por fim, estabelece associações entre "Mineirinho" e *A hora da estrela*.

Mineirinho, alcunha do assaltante José Miranda Rosa, procurado pela polícia depois de fugir do Manicômio Judiciário, foi assassinado com 13 tiros e o corpo jogado à margem da estrada Grajaú-Jacarepaguá, na cidade do Rio de Janeiro. Entre algumas reportagens jornalísticas da época, cabe destacar o seguinte trecho: "dezenas de pessoas pobres compareceram ao local onde foi encontrado o cadáver de Mineirinho". Em uma cadência estarrecedora, Clarice traduz, de forma metafórica, a descrição que lê nas reportagens sobre os treze

[1] Realizei o projeto "A Hora da Estrela: 13 títulos em 13 minutos", no qual trechos da novela relacionados a cada um dos treze títulos foram gravados em vídeo como parte das atividades do estágio de Pós-Doutorado que realizo na Universidade do Minho, sob a supervisão do Prof. Dr. Carlos Mendes de Souza e com o apoio da FAP-DF. Os vídeos estão disponíveis nas redes sociais, Instagram e Facebook, além de no YouTube. @clariceemcena Disponível em: <https://www.YouTube.com/channel/UCToPnBi7AuhsipUZhj4J2jQ?view_as=subscriber>. Acesso em: 12 mai. 2020.

[2] Clarice Lispector concedeu a entrevista ao jornalista Júlio Lerner paro "Panorama Especial" da TV Cultura, veiculada, como ela havia solicitado, após a sua morte no dia 28/12/1977. Entrevista disponível no YouTube: https://www.YouTube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU Acesso em: 01 mai. 2020.

[3] A partir dessa citação, usarei H.E. quando mencionar a referida edição.

[4] A crônica foi publicada na Revista *Senhor* em 1962; depois, em 1964, na segunda parte, "Fundo de Gaveta", do livro de contos *A Legião Estrangeira* e alguns textos dessa segunda parte foram publicados, em 1978, no livro *Para não esquecer*, que usarei como referência neste ensaio. A partir daí a crônica foi, às vezes, considerada um conto e incluída no recém-publicado *Todos os contos*, lançado em 2016 e organizado por Benjamim Moser.

[5] Resposta à pergunta de Júlio Lerner: "Entre seus diversos trabalhos existe um filho predileto. Qual aquele que você vê com maior carinho até hoje?"

[6] No texto de "Explicação" do livro de contos *A via crucis do corpo*, Clarice esclarece se tratar de "um livro de treze histórias. Mas poderia ser de quatorze. Eu não quero" e registra que alguns contos foram escritos no dia 13 de maio: "Hoje,13 de maio, segunda feira, dia da libertação dos escravos, portanto da minha também, escrevi "Danúbio Azul", "A língua do P" e "Praça Mauá".

[7] O ensaio "A ética na literatura: leitura de "Mineirinho, de Clarice Lispector" foi publicado na Revista *Estudos Avançados*, em 2010. Outros estudos estão elencados nas referências bibliográficas.

tiros e, como se tivesse presenciado o fato, sintetiza em uma linguagem com denso teor conotativo como eles a atingiram:

> Esta é a lei. Mas se há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de deus, no décimo segundo chamo meu irmão. o décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 1999, p. 124)[8].

Enquanto Mineirinho fugira certo de que não voltaria para cumprir a sua pena de 104 anos, Macabéa saíra desorientada com as boas previsões da cartomante, Madama Carlota, mas acaba atropelada. Daí deriva o seu momento de glória, quando curiosos se aproximam e direcionam a atenção para o corpo atropelado por um Mercedes amarelo:

> Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico, o Mercedes Amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhado relincho. […] Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência. (H. E, p. 87-88)

Em ambos os textos, Clarice, sempre em jogo metafórico, já apontava o seu modo de pensar e de sentir a realidade, analisando-a, por meio da literatura, de forma crítica e provocativa. No trecho destacado de "Mineirinho" evidencia-se que o exagero e a indignação da autora ao ler sobre os 13 tiros são retomados na medida em que descreve o atropelamento de Macabéa seja no uso do substantivo "explosão", ou através das adjetivações: "*enorme* Mercedes", "sussurro *veloz*", bem como, ironicamente, no *"guloso"* do Destino (grifos meus).

O cavalo em "gargalhado relincho" metaforiza ainda –não só para o contexto da época, mas também para o atual – uma insensata e insensível elite político-econômica que comemora ou despreza a morte de tantos Mineirinhos e Macabéas. Afinal, no primeiro caso vale o fetiche punitivista – "Bandido bom é bandido morto" – e, na segunda situação, a triste constatação de que "morte de pobre não é notícia". Em "Mineirinho", a cozinheira, certamente contaminada como muitos tanto pela contumaz fetichização quanto pela esperada constatação, responde ao questionamento da patroa-narradora: "O que eu sinto não serve para se dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu" (MI, p. 124).

No desfecho do romance, o narrador-personagem Rodrigo S.M. posterga a morte de sua protagonista, oscilando entre matá-la ou não – "Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer" (p. 90) –, para, ironicamente afirmar aliviado: "Pronto, passou. Morta os sinos badalavam mas em som que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam" (H. E., p. 93).

Diante das duas mortes, focando a de Macabéa para pensar a de Mineirinho, vi-em provocado a especular quais dos 13 títulos do romance poderiam, ou não, substituir o da crônica. Os 13 (treze) títulos aparecerem nas edições da novela sempre na seguinte ordem e seguidos da conjunção alternativa "ou" de forma reiterativa: *A culpa é minha* ou *A hora da estrela* ou *Ela que se arranje* ou *O direito ao grito* ou *Quanto ao futuro* ou *Lamento de um Blue* ou *Ela não sabe gritar* ***ou*** *Um assovio no vento escuro* ou *Eu não posso fazer nada* ou *Registro dos fatos antecedentes* ou *História Lacrimogênica de Cordel ou Saída discreta pela porta dos fundos.*

Rompendo a ordem em que eles aparecem, podemos reuni-los de acordo com as três histórias identificadas por Benedito Nunes:

> Três histórias se conjugam, num regime de transação constante, em *A Hora da Estrela.* A *primeira* conta a ida de uma moça nordestina que o narrador Rodrigo S.M. surpreendeu no meio da multidão. […] A **segunda história** é a desse narrador interposto, Rodrigo S.M, que reflete a sua vida na vida da personagem acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação dramática de que participam. Mas esta situação que os envolve, ligando o narrador à sua criatura, como

[8] Nas próximas citações da crônica, usarei MI.

> resultante do enredamento pela narrativa em curso, das oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação, constitui uma ***terceira história*** – a história da própria narrativa. (NUNES, 1995, p. 161 -162, grifos meus).

Esse desdobramento do romance em três histórias, tão sagazmente percebido pelo crítico e filósofo, pode ser utilizado como uma chave na configuração do "Mineirinho", para, assim, refletirmos juntos o quanto dessa crônica reverbera em *A Hora da Estrela.*

Reverberações: primeira, segunda e terceira histórias em "Mineirinho"

A **primeira história** "com começo, meio *e gran finale"* (H. E., p. 17) constitui uma tentativa agônica do narrador, atravessada por uma espécie de culpa, de nos dar a conhecer a trágica trajetória de Macabéa, moça alagoana, que vive em uma cidade toda voltada contra ela. O pronome feminino aparece em dois dos títulos: *Ela que se arranje* e *Ela não sabe gritar*. Ao longo da narrativa, esses dois títulos aparecem mais explicitamente nos seguintes trechos:

> Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser. E Glória caiu na gargalhada:
> - Logo ela, Maca? Vê se te manca! […] Penalizava-se com Macabéa mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola? E Glória pensava: não tenho nada a ver com ela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:
> - Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.
> Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. (H. E., p. 70).

O narrador confessa-se surpreso ao constatar que Macabéa "se conectava com o retrato de Greta Garbo" (p. 69), mas queria mesmo era ser Marilyn Monroe. E, ao admitir esse desejo à Glória, "contente consigo mesma", a colega de trabalho responde com uma boa gargalhada e humilhante desdém, considerando o inusitado do sonhado. A aparência e a gargalhada de Glória passam a tomar a atenção do narrador a desorganizá-lo, tanto é que, após a gargalhada, restam o silêncio e a apagamento de Macabéa, pois o narrador, recorrendo a uma linguagem cinematográfica, age como se operasse uma câmera, fechando o plano em Glória e descrevendo os atributos físicos "da safadinha esperta", a qual se "dava grande valor" e "sabia que tinha o sestro molengole de mulata e um traseiro alegre" (H. E., p. 70)

Rodrigo S.M. usa o artifício cinematográfico da redução do *zoom*, do hiato, do desvio, do foco em primeiro plano, como aquele que não quer captar e deixar entrever a reação de Macabéa. A nós, como leitores/espectadores, cabe depreender os sentimentos da alagoana. Depois de descrever os dotes físicos daquela que tem o "buço forte que ela oxigenava", o narrador usa a conjunção adversativa "mas" para nos contar que a colega do escritório "pôs-se a olhar e a olhar e a olhar Macabéa" (p. 70), fazendo-lhe duas perguntas com "um soque levemente português":

> - Oh mulher, não tens cara?
> - Tenho sim. É porque sou "achatada de nariz, sou alagoana".
> - Diga-me uma coisa: você pensa no teu futuro? (H. E., p. 78).

A segunda pergunta fica sem resposta e, novamente, o narrador se dirige ao leitor e afirma: "Muito bem. Voltemos a Olímpico" e, novamente, o plano se fecha para captar aquele que "canta de galo" e durão mastiga "em plena polpa a fruta do diabo".

É através desses retratos, gargalhada, olhar interativo e desvios e fechamento de planos, que somos impulsionados a pensar a condição periférica de Macabéa e a nos defrontar com o comportamento de superioridade daqueles que "se acham" como Glória e Olímpico de Jesus, com o desprezo do "Senhor Raimundo Silveira", que acreditava que a alagoana "nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável" (p. 32) e com a hesitação de Rodrigo S. M., que assume o papel de " válvula de escape para a vida massacrante da média burguesia" (p. 34), por se sentir "marginalizado" e acreditar que a "classe alta o tem como mostro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim." (H. E., p. 21)

O retrato de Greta Garbo e a revelação do desejo de Macabéa provocaram reações e ações em Glória e no narrador-autor Rodrigo S. M. Junto ao Mineirinho, em um dos bolsos de sua calça, segundo as notícias,

estava um retrato de São Jorge, e esse detalhe torna-se eloquente, sendo também desencadeador de significações na crônica:

> Tudo isso, sim, pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender. Porque quem entende desorganiza. Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo — uma coisa que entende. Essa coisa que fica muda diante do homem sem o gorro e sem os sapatos, e para tê-los ele roubou e matou; e fica muda diante do São Jorge de ouro e diamantes. (MI, p. 126).

A narradora-autora de "Mineirinho" expõe a sua desorganização, "porque quem entende desorganiza". E o retrato de São Jorge, como um fardo e, ao mesmo tempo, um alívio, ao invés de desviar coloca o peso do questionamento sobre nós, sendo, ao mesmo tempo, uma saída, uma válvula de escape. A mudez diante do retrato de São Jorge retirado do bolso da calça de Mineirinho difere da gargalhada. E não há como olhar e olhar sem ser atingido. No entanto, há como desviar ou, pelo menos, encontrar, através do próprio santo, outro caminho como falsa salvação: "[…] o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranquila e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer" (MI, p. 126).

Se, em *A Hora da Estrela***,** identificamos uma **segunda história** na medida em que o "narrador interposto" Rodrigo S.M. "reflete a sua vida na da personagem" (161), em "Mineirinho" o espelhamento de identificações ressoa em cada um dos tiros até que "o décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro".

A ligação entre o narrador e a criatura (Clarice/Mineirinho ou Rodrigo S.M.; na verdade, Clarice Lispector/Macabéa) é tumultuada e descontínua e pode ser pensada a partir dos seguintes títulos ,que reúno aqui em três conjuntos[9]: 1) *A culpa é minha ou O Direito ao grito ou Eu não posso fazer nada***;** 2) *Uma sensação de perda ou Quanto ao futuro;* 3) *Saída discreta pela porta dos fundos ou A Hora da estrela.* Cito abaixo um trecho da novela para exemplificar cada um desses conjuntos[10]:

> (Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)" (H.E., p. 42)

> História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, "Quanto ao futuro", que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (H. E, p. 15).

> Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. (H. E, p. 32).

O jogo de identificação entre Rodrigo S. M., como afirma Nunes (1995), oscila entre não ter culpa e ser culpado, entre sentir-se onipotente e, ao mesmo tempo, absolutamente nada diante da simplicidade complexa de Macabéa e dos fatos que narra. Da mesma forma, a cronista revela a mesma angústia dilacerante e a expressa através de espelhamentos, autoquestionamentos e culpabilidades: "Porque sei que ele é o meu erro. […] Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva" (MI, p. 124 -125).

O processo de identificação de Clarice com Mineirinho já se evidencia na frase de abertura da crônica na qual manifesta uma incômoda dor depois de ler sobre a morte de "um facínora". A frase de abertura da crônica – "- É, suponho que é em mim, como um dos representantes do nós" –, já emaranha o leitor no inexato entendimento do que sente ao experienciar, via leitura, um fato trágico.

Raymond Williams afirma ser possível chegar-se "à tragédia por vários caminhos", entre eles, por meio de uma experiência imediata, ou um conjunto de obras literárias. E, logo em seguida, o crítico inglês nos revela:

[9] Optei por usar "conjunto", termo matemático próprio da Teoria dos Conjuntos, considerando a relação de pertinência literário-analítica.

[10] Cito apenas um exemplo para cada um dos conjuntos de títulos a fim de não exceder o número de páginas e atender às normas estabelecidas pelo periódico.

> Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão entre homens e, mesmo entre pai e filho, uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social determinado e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. […]. (WILLAMS, 2002, p. 29 - 30).

É a leitura como experiência trágica que faz com o que a narradora-autora trafegue entre o delimitado do fato ocorrido, ou seja, entre o espaço que lhe resta entre um ponto final e outro, pois não há futuro para Mineirinho. A partir da constatação trágica do ocorrido, a narradora procura dividir com o leitor e com a cozinheira e, novamente, com os leitores (nós) o horror que a comprime, por isso o imperativo de escrever. Em outra crônica, Clarice explica porque continua escrevendo:

> Escrevendo, tenho observações por assim dizer *passivas* tão interiores que se *escrevem* ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mim, me sinto fatal a despeito de mim. (LISPECTOR: 1999, p. 319)

Da – e na – fatalidade da escrita, emerge a **terceira história**, a história da própria narrativa que pode estar avultada nos títulos: *Assovio no vento escuro, Lamento de um blue, Registro dos fatos antecedentes* e *História Lacrimogênica de cordel.*

> Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora não aguente bem ouvir um assovio no escuro, e passos. (H. E., p. 20)

> Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão… os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe havia morrido os pais de febres ruins do sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. (H. E., p. 31)

> A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi (Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade.) (H. E., p. 431).

Ao invés de um assovio, temos treze tiros que desestabilizam a cronista, a qual busca um plausível entendimento dos modos de pensar a morte de "Mineirinho" e a repercussão desse assassinato no outro e em si própria. Ela procura, ao longo da crônica (*procurando, procurando, procurando*, como G.H.), entender como a morte de um facínora a afeta e o quanto ela é afetada pelo modo como as pessoas recebem a notícia e como se livram (ou podem se livrar) do peso do crime cometido.

Vale retomar o parágrafo da crônica em que temos a contagem descritiva dos treze tiros e sublinhar que, em uma graduação agônica, ela "ouve o primeiro e o segundo tiro com segurança", depois sente-se desassossegada, na sequência, desavergonhada, depois sente horror, fica trêmula, depois clama em nome de Deus e chama pelo irmão e, finalmente, sente-se, ela própria, alvejada, assassinada porque, como afirma, "eu sou o outro. Porque quero ser o outro". É, portanto, em meio e na sequência dos tiros que vai do estrondo ao silêncio.

Da sua casa, a cronista lamenta e se sente impotente e melancólica como em uma chamada sem resposta, por perceber ser "tarde demais", pois se passaram "vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu" e o que ela, como nós, poderia fazer já não terá consequências, afinal ele fora fuzilado. E são os "fatos antecedentes" que a desorganiza, ao concluir que se tratava de "uma violência inocente – não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta" (MI, p. 125).

E a narradora-autora suplica por justiça, pois reconhece que Mineirinho era "uma coisa pura e cheia de desamparo" e que gostou "feito doido de uma mulher" e que poderia compor uma história com versos ritmados cheios de aventuras amorosas, desilusão e morte no final, mas na simplicidade de uma vida popular e sublime.

A voz da narradora roga gradualmente por justiça, tanto que a palavra "justiça" é repetida nove vezes ao longo da crônica. Essa repetição não é somente incisiva, mas ganha contornos e adjetivações variadas na intensidade e na opacidade do que se apresenta de modos distintos: "justiça que se vinga", "a justiça que vela o meu sono", "justiça que tivesse dado chance", "justiça prévia", "justiça estupidificada", "justiça um pouco

mais doida", "justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo", "justiça que se olhasse a si própria", "justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos".

A **terceira história** em "Mineirinho" – "a história da própria narrativa" ou "as peripécias da narração" (NUNES, p. 162) – constrói-se do impulso que leva a leitora-Clarice a escrever a crônica. A necessidade perturbadora de escrever advém, creio, não só do fato em si, mas da experiência trágica que ela vivenciara ao ler como Mineiro fora fuzilado. E, na inquietação de quem lê, procura respostas e tenta entender o porquê de tantos tiros, conjecturando como aquele acontecimento foi lido e sentido por outras pessoas, a começar pela cozinheira. Mas, no rol de possíveis pessoas e modos de responder aos acontecimentos, ou dele escapar, foram estas as alternativas elencadas:

a) aqueles que gargalham ou desviam o foco como se nada pudessem fazer;
b) os que querem de alguma forma se sentir aliviados e se apegam "salvos" ao retrato de São Jorge;
c) aqueles que clamam por justiça não a partir do fato em si, mas do que o desencadeou;
d) os que precisam, como a cronista, escrever: "Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranquila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato" (MI, p. 126).
e) por fim, aqueles, como Clarice, para os quais não há saída ou alívio possível, pois sabem que é preciso encarar de frente e se comprometer enquanto ser social no contexto em que vivem: "O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno." (MI, p. 127)

Entre essas possíveis posturas, o leitor é convocado a escolher a sua alternativa e a entrar em outro jogo (ou sopro!).

Proponências: outros "eus" cênico jogo

Entre esses tantos *eus* e *outros*, infiltremo-nos no "Jogo de Identidade", constatado por Benedito Nunes na obra de Clarice Lispector, no qual:

> […] o ponto de vista introspectivo, dominante inclusive nos contos de nossa escritora, ofereceria o conduto para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral, e da posição do próprio narrador, em sua relação com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com seus personagens […] (1995, p. 161)

Nos desdobramentos de identidades, escritora, narrador(a), personagem e leitores se conjugam em sobreposição, em uma espécie de palimpsesto-caleidoscópico-narrativo, mas também em uma via teatral propícia a trazer esse jogo para o centro do palco. Nesse sentido, destaco um autoquestionamento e uma confissão de Rodrigo S. M.:

> Suspendendo pois, a sua máscara pública de ficcionista acreditada ao identificar-se com S.M. – *na verdade Clarice Lispector* - e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa – a quem se acha colado o autor interposto -, Clarice faz-se igualmente personagem. (NUNES, 1995, p. 164)

> Pois como eu disse a palavra tem que parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator, porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto. (H.E., p. 25)

Como cronista, a máscara da ficcionista está suspensa e ela se identifica com o "facínora", que fora brutalmente assassinado – "O décimo terceiro tiro me assassina — porque *eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro*" (grifos meus).

No âmbito desse jogo, isto é, nesses desdobramentos todos, eu diria que a Clarice-personagem-narradora nos provoca a construir outras histórias, pelo menos, uma quarta e até uma quinta (para lembrarmos o título da crônica "A Quinta História"), afinal ela se faz personagem entre nós, espectadores-leitores, entre outros que não aparecem explicitamente como a cozinheira, ou estão tangencialmente mencionados ou potencialmente presentes: os assassinos (policiais), o pai, a mulher por quem ele fora apaixonado, bem como aqueles responsáveis pela aplicação da lei e da justiça.

Ao se defrontar com os partícipes "no palco" da quarta ou da quinta história, leitores-espectadores são impulsionados a entrar em cena ao ouvir o sinal-tiro construído no interior e através da crônica, como propõe Bakhtin:

> […] desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico -comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa […]. (BAKHTIN, 2007, p. 194).

A partir da ativação dessa "compreensão responsiva", proponho que entremos em um jogo cênico, no qual leitores atuam como atores/atrizes e se colocam na "esquerda baixa ou alta", ou "na direita baixa alta" do palco ao lado das personagens Clarice e a cozinheira. Para evidenciarmos o efeito teatral dessa proposição, transmuto em cena o diálogo entre elas:

> (Escritório de Clarice. Ela lê jornais. Entra a cozinheira)
> CLARICE: O que você pensa sobre a morte de Mineirinho que foi assassinado com 13 tiros?
> COZINHEIRA: (silenciosa e em conflito).
> CLARICE: O que você pensa sobre o assunto?
> COZINHEIRA: "O que eu sinto não serve para se dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? (pausa) Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu"
> CLARICE: Mais do que muita gente que não matou" (dirige-se à plateia) Por quê?

Ao transcriar o diálogo entre Clarice e a cozinheira em cena teatral[11], pretendo evidenciar as histórias, motivadas, acredito, graças ao que chamo de "proponência textual", pois Clarice dispõe, como outros grandes escritores, da notável capacidade de provocar e propor (re)leituras. Na crônica, ela fecha as aspas da última intervenção em discurso direto da cozinheira, coloca um ponto final e, em seguida, lança a pergunta: "Por quê?". Como não há uma resposta imediata, ficamos como "sonsos essenciais", desorganizados em busca dessa chave, ou conjecturando explicações.

Assim Clarice não somente deixa a "obra aberta", como conceituou Umberto Eco (2005), mas também alcança o que chamo de caráter proponente da crônica e da novela, que nos permite multiplicar, nos "limites da interpretação", as histórias (cada leitor/espectador teria a sua?), impelindo-nos a analisar comparativamente as narrativas, considerando-se não apenas o número de títulos e de tiros, mas também a temática abordada e a personagem "cozinheira", que reaparece em *A hora da estrela: "*O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir em três páginas que escrevi e que 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 me valem os vivos" (HE, p. 71).

Cozinheiras, criadas, empregadas são constantes no jogo cênico-literário no qual a autora atua muitas vezes como narradora-personagem, buscando entendê-las ou, por meio delas, entender-se. Essas tentativas são agônicas e perpassam a escrita clariceana em recorrente retomada, pulverizando diálogos intertextuais, a exemplo, entre outras, de Janair, a rainha africana de *A paixão segundo G.H.;* de Jandira, a cozinheira vidente; de Eremita, da crônica "Como uma corça", além da crônica "Por detrás da devoção" (1999, p. 49), em que Clarice nos conta que assistiu à encenação da peça *As criadas*, de Jean Genet, saindo completamente "atordoada" do teatro.

Essa relação da autora com o teatro, bem como a teatralidade de suas narrativas –afinal ela faz questão de afirmar que não se prende a nenhum gênero literário –,levou-me a transcriar o diálogo entre a cozinheira e a própria Clarice visando a especular acerca do leitor ou "*especto-leito*r" e, no espaço cênico, podemos avistá-lo sentado passivamente na plateia de um palco italiano, comovido "stalislavskiamente"[12] com a cena a que assiste, ou de arena, "brechtianamente" perturbado.

[11] Na minha pesquisa de doutorado, publicada em 2007, intitulada "Clarice em cena: as relações de Clarice Lispector e o Teatro", comento a adaptação teatral dirigida por Fauzi Arap - "Perto do coração Selvagem" - que incluiu no "roteiro" a crônica "Mineirinho". No programa do espetáculo, reproduzido no livro, consta que a crônica foi interpretada por José Wilker.

[12] Refiro-me aqui ao sistema Stnislavski e a seu método de interpretação naturalista, que pode ser compreendido nos livros *Preparação do Ato* e *Construção da personagem*.

Aproprio-me aqui dos métodos e teorias teatrais mais difundidas e conhecidas, ancoradas em Stalislavski e Brecht, e ouso reconhecer que Clarice, no conto e na crônica, confunde-se com o sujeito-narrador, aproxima-se do sujeito-leitor ou do sujeito-espectador pelo adensamento da provocação, por meio dos questionamentos, afinal de contas, a cronista, como Rodrigo S.M., sabe que tipo de leitor lhe interessa: "E também porque se houver algum leitor para esta história quero que ele se embebeda da jovem assim como um pano encharcado." (H.E., p. 43)

E é nessa condição de "encharcamento" que se situa o leitor. Não devemos esquecer-nos de que a cronista se deixou encharcar quando leu as notícias de jornal e fora atingida. Assim a sua escritura é também esse pano encharcado, igualmente torcido pelas palavras, embora o pano seja demasiadamente pesado.

Nesse sentido, ressoa a pergunta de Rodrigo S.M. nos parágrafos finais da novela: "– Qual é o peso da luz?". Talvez esse peso seja o da água, que se acumula em pano antes leve. E, sem dúvida, a escritura de Clarice Lispector exige força, pois "conserva a força fatal e trágica de uma *hybis"* (NUNES 1995, 54). Finalizo no esforço de torcer esse pano pesado, rogando ajuda e fôlego para mais histórias e alguns sopros de vida.

Referências

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, U. *Os limites da Interpretação.* 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

_____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. "Mineirinho" em *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1999.

_____. "A Quinta História". In: *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Edautor, 1964.

_____. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Relógio D`Águas Editores, 2002.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem.* 2. ed. São Paulo: Editora Ática. 1995.

Mineirinho morreu com oração e recorte no bôlso. *Diário Carioca*: jornal eletrônico da Biblioteca Nacional Digital, Rio de Janeiro, ed. 10468 (1), p. 10, maio 1962. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=Jos%C3%A9%20Miranda%20Rosa&pasta=ano%20196>. Acesso em 10 maio 2016.

ROSENBAUM, Yudith. "A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. Revista Estudos Avançados.

STANISLAVSKI, Constantin. A Criação de um Papel. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A Preparação do Ator*. 30. ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

YOKOYAMA, Adriana e TAVARES, Enéias Farias. "A intrínseca relação entre texto e imagem em "Mineirinho", de Clarice Lispector. Terra Roxa e Outras terras. – Revista de estudos literários. Volume 32 (dez. 2016) Londrina: Universidade Estadual de Londrina (UEL). Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/26404>. Acesso em: 08 mai. 2020.

WILLIAM, Rayond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



A execração de Clarice Lispector e de seu projeto literário na mídia brasileira

The execration of Clarice Lispector and her literary project in the Brazilian media

Aparecida Maria Nunes[*]
Universidade Federal de Alfenas

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

Quando da publicação de *A via crucis do corpo* em 1974, a crítica jornalística não poupou a escritora Clarice Lispector, até então consagrada pelo texto hermético e intimista. *Veja* e *Jornal do Brasil*, dois importantes veículos da imprensa brasileira, condenaram a escritora por abandonar a linguagem e a temática que a projetaram, cedendo às orientações do editor Álvaro Pacheco, da Artenova. O fato é que, mesmo diante das circunstâncias em que a obra foi idealizada, por encomenda e em alguns dias, versando sobre sexo, é possível observar um plano metalinguístico ou projeto literário clariceano, conforme estudos de Benedito Nunes e Vilma Arêas.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *A via crucis do corpo*. Contos sobre sexo. Imprensa brasileira. Mercado editorial.

Abstract

When *A via crucis do corpo* was published in 1974, journalistic criticism did not spare the writer Clarice Lispector, until then consecrated by the hermetic and intimate text. *Veja* and *Jornal do Brasil*, two important vehicles of the Brazilian press, condemned the writer for abandoning the language and the theme that designed her, yielding to the guidelines of the editor Álvaro Pacheco, from Artenova. The fact is that, even in the face of the circumstances in which the work was conceived, on demand and in a few days, writing about sex, it is possible to observe a metalinguistic plan or Claricean literary project, according to studies by Benedito Nunes and Vilma Arêas.

Keywords: Clarice Lispector. Soulstorm: Stories by Clarice Lispector. Tales about sex. Brazilian press. Editorial market.

[*] Professora Associada de Literatura Brasileira do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em História Ibérica da Universidade Federal de Alfenas – Unifal-MG. Pós-doutora em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0364555396799465>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8104-2568>.
E-mail: cydamaria@gmail.com

A charge de Henfil e a encomenda de Pacheco

O pedido de desculpas de Henfil veio tarde. Mas o episódio serve para contextualizar a atmosfera em que estava mergulhada Clarice Lispector por ocasião da escrita e do lançamento de *A via crucis do corpo*, em 1974. Em plena ditadura militar, o cartunista Henfil publica em *O Pasquim* a seção "Cemitério dos mortos-vivos" e enterra Clarice Lispector na edição de 22 a 28 de fevereiro de 1972. A tira é protagonizada pela personagem Cabôco Mamadô que sepultava, com sete palmos de desacato e indignação, as pessoas que colaboravam com o regime de exceção. Uma forma de denúncia e execração pública de personalidades e intelectuais da vida brasileira que o desenhista julgava serem coniventes com o cenário da repressão política. Era uma das fases mais criativas da carreira de Henfil.

O cartunista, em sintonia com a linha editorial do tabloide, expunha sua perplexidade diante daqueles que apoiavam o regime do general Emílio Garrastazu Médice ou que se mantinham neutros politicamente. Os critérios para a "pena de morte" não foram explicitados por Henfil, que apenas bradava "caráter não dá cupim". E a seu modo, enterrou, entre muitos, o sociólogo Gilberto Freyre; os cantores Elis Regina e Wilson Simonal; os escritores Rachel de Queiroz, Josué Montello e Carlos Drummond de Andrade; o técnico de futebol Zagalo; os atores Jece Valadão e Bibi Ferreira; os jornalistas David Nasser, Adolpho Bloch e Samuel Wainer; os apresentadores de TV Hebe Camargo e Flávio Cavalcanti; o dramaturgo e cronista Nelson Rodrigues e o fotógrafo Jean Manzon. No entanto, por ocasião do enterro da escritora Clarice Lispector, os protestos foram muitos. Diziam que Henfil tinha se excedido, embora houvesse a prerrogativa de que Clarice fosse considerada alienada por aqueles que lutavam contra a ditadura[1].

Quando do mencionado enterro de Clarice Lispector em *O Pasquim*, alguns aspectos são relevantes para compor o perfil da ficcionista daquele tempo. Na charge, o Cabôco Mamadô se mostra surpreso ao se deparar com a sepultura da escritora, chegando a comentar no primeiro quadro: "Ara viva! Clarisse Lispector morta-viva!". No segundo quadro, após o Cabôco dizer que Henfil "não tá livrando a cara nem dos intelectuais do centro", a morta-viva retruca que está chocada, traumatizada "com tanta agressividade contra esta pura e ingênua poeta". E a tira então termina com Clarice Lispector reencarnando como Pôncio Pilatos, lavando as mãos em uma redoma de vidro emoldurada por pássaros e flores, de costas para o local onde Jesus Cristo está sendo pregado na cruz. Henfil, após ser duramente criticado pela crueza da charge, tentou se justificar em depoimento a *O Jornal*, edição de 20 de julho de 1973, mas ainda considerando a escritora alienada por se colocar dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe: "Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma."[2]

Sobre o ocorrido, Clarice se limita a dizer que, se "topasse com o Henfil, a única coisa que eu lhe diria é: ouça, quando você escrever a meu respeito, é Clarice com 'c', não com dois 's', está bem?" Muitos anos depois, Henfil confessa ao jornalista Tárik de Souza que não percebeu o peso da mão e que ficou machucado por cada uma das pessoas que feriu: "Então, eu depois fiquei chateado de ter agredido o Carlos Drummond de Andrade. Eu fiquei feridíssimo porque eu agredi Clarice Lispector e Elis Regina!".

Provavelmente Henfil e outras pessoas não leram bem Clarice Lispector. Tampouco a conheciam para julgamentos tão rápidos. Mas a cobrança vinha. Queriam Clarice Lispector engajada. Na rua. No corpo a corpo, contra a repressão militar. Porque, como alertou Silviano Santiago, o texto ficcional é considerado "apolítico" pelos contemporâneos[3].

> Na literatura brasileira, Clarice é a primeira a transferir para a linguagem o lugar central ocupado autoritariamente pela *realidade histórica*. "Minha ação é a das palavras", anota. Só pela linguagem e através dela é que o indivíduo pode escapar de outra miséria, a da política nacional e internacional, a fim de que possa realçar no texto momentos privilegiados do dia-a-dia que utopicamente desenham o futuro promissor da raça humana. No sentido estreitíssimo da expressão, a prosa de Clarice pode ser dada como antipolítica. Se para o leitor comum a linguagem ficcional de Clarice é áspera e esotérica, ela o é porque dirigida contra a linguagem fácil do instrumentalismo político.

[1] Sobre Henfil e "Cemitério dos mortos-vivos", consultar o depoimento do cartunista a Tárik de Souza.
[2] Sobre o episódio entre Henfil e Clarice Lispector, conferir Dênis de Moraes, p. 129-133.
[3] Silviano Santiago em "A política em Clarice Lispector". Foi mantida a grafia original.

Mas o "problema social" sempre foi objeto das preocupações clariceanas. A mítica construída em torno dela, de mulher misteriosa e hermética, afeita a questões da metafísica, é que foi a responsável por tais equívocos. Basta lembrar alguns episódios da vida de Clarice para que se perceba o quanto arbitrário foi o enterro no "Cemitério dos mortos-vivos" e do assédio para que se posicionasse naqueles anos de repressão. O silêncio tinha metáfora, pois. Clarice não compactuava com ideais ultraconservadores. Subvertia-os sempre que podia. Foi assim na Passeata dos Cem Mil, na quarta-feira de 26 de junho de 1968, ao lado da atriz Glauce Rocha, do cartunista Ziraldo, do cantor Milton Nascimento, do psicanalista Hélio Pellegrino, do desenhista Carlos Scliar e do arquiteto Oscar Niemeyer, notadamente comunista. Foi também ao ser entrevistada para o *Livro de cabeceira da mulher*, quando a repórter lhe perguntou se era de esquerda, episódio da crônica "A entrevista alegre", publicada no *Jornal do Brasil*, o *JB*, em 30 de dezembro de 1967.[4] Em resposta, a autora de *A paixão segundo G.H.* disse que desejaria para o Brasil um regime socialista. Não copiado da Inglaterra, mas um adaptado aos moldes brasileiros. E como esquecer a menina Clarice nos mocambos dos mangues do Recife, indignada com a pobreza e a falta de amparo do nordestino, que a fez optar pelo curso de Direito? E ainda da revolta que sentiu por ocasião da morte de Mineirinho, eternizado em crônica que escreveu para a revista *Senhor*, em junho de 1962?[5]

No início da década de 1970, Clarice Lispector ainda está escrevendo suas crônicas para o *Jornal do Brasil*, atividade iniciada em 1968. No Caderno B do jornal, aos sábados, a ficcionista se populariza e diversifica seu público leitor, desconstruindo, de certo modo, o estigma de mulher misteriosa e hermética e de escritora afeita apenas a questões da metafísica. A crítica também passa a conhecer uma Clarice menos centrada que trata com intimidade e bom humor as histórias de um cotidiano com empregadas domésticas, motoristas de táxi, gente comum. Paralelamente a esse trabalho de publicar crônicas, ela termina *Objeto gritante*, em 1972. E antes mesmo de o livro ser encaminhado para algum editor, a autora, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1976, conta que preferiu aguardar momento adequado para publicá-lo. Temia uma reação negativa, porque a obra "não tinha história, não tinha trama". Era um trabalho novo e estranho, confessou. O texto, então, vai sendo apurado, até que o editor Álvaro Pacheco resolve publicar em 1973, com o título de *Água viva*[6].

Mas o ano de 1974, em plena ditadura militar, já começa de forma traumática. Em 02 de janeiro, Clarice recebe um envelope com suas crônicas ainda inéditas e uma carta seca do *Jornal do Brasil* a dispensando. Devido à forma como é notificada, o acontecimento causa enorme revolta em Clarice. Ela move uma ação judicial. Mas perde, porque não fora contratada como jornalista. Era apenas colaboradora fixa, fato esse que não lhe garantia direitos trabalhistas. Alberto Dines, o editor na época, em entrevista que me concedeu em julho de 1987, conta que é difícil precisar exatamente o motivo da dispensa de Clarice. Mas se lembra de haver naquele momento um movimento antissemita no *Jornal do Brasil*, que resulta na exoneração do próprio Dines e de todas as pessoas ligadas a ele.

Foram sete anos de *JB*. A partir daí, Clarice deixa de produzir textos para a imprensa temporariamente e se dedica à feitura de livros. Lança três obras em 1974: a coletânea de contos *Onde estivestes de noite*, o infantil *A vida íntima de Laura* e o polêmico *A via crucis do corpo*.

Pela primeira vez em 30 anos bem completos de carreira literária, ela agora escreve sob encomenda. A pedido de seu editor Álvaro Pacheco, que a convence "a escrever o que quisesse", Clarice aceita enveredar para a escrita de histórias sobre sexo. Pacheco, no telefonema, fornece três ideias, que, segundo ele, aconteceram de fato: uma inglesa que disse ter dormido com um ser extraterrestre; uma mineira que pensava estar grávida do Espírito Santo; e o argentino que morava com duas mulheres. E diante das sugestões do editor já é possível delinear aspectos constitutivos do livro: o *nonsense*, o grotesco, o burlesco, o insólito, o fantástico, a comédia, a sátira, a paródia, o *kitsch* e por aí vai. Também a autora, nessas histórias "pornográficas", retomará e discutirá temas prediletos, como a solidão e a exclusão social, os estereótipos e a velhice, a morte e o prazer, a hipocrisia e a incomunicabilidade, a miséria econômica e a afetiva.

Em virtude desse projeto de livro, dada também a urgência da entrega do pedido, Clarice que já deveria ter em si o substrato do que seria *A hora da estrela*, a ser lançado em 1977, planeja um diálogo entre forma e

[4] Consultar *A descoberta do mundo*, p. 68-72.

[5] Conferir Aparecida Maria Nunes, sobre a crônica publicada em *Senhor*, quando do assassinato de Mineirinho, e sobre as relações entre poder e justiça no texto clariciano. Em *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas*, p. 73-79.

[6] Sobre a feitura de *Água viva*, ler Aparecida Maria Nunes, livro mencionado na nota 5, p. 94-95.

conteúdo. A linguagem será crua, como a própria vida. De uma simplicidade tal que dói e expõe as feridas e as mazelas da sociedade. Uma concepção ousada. Por isso, não seria surpresa para a escritora as críticas que viriam. "Vão me jogar pedras", profetiza, tal qual na história da prostituta bíblica. Tanto que ela se defende de antemão com um prefácio intitulado "Explicação", que constitui simbolicamente a 14ª Estação da Via Sacra, onde Jesus é sepultado. Nesse texto de abertura, Clarice Lispector conta que a conversa com o editor da Artenova foi na sexta-feira e que no sábado já estava escrevendo as histórias "de assunto perigoso". No domingo de manhã, três contos estão prontos: "Miss Algrave", "O corpo" e "Via crucis". Espantoso o ritmo de produção, levando-se em conta o modo como ela escrevia, em fragmentos que seriam estruturados, ditados pela inspiração. No domingo, Dia das Mães, ainda finaliza as crônicas "O homem que apareceu" e "Por enquanto". Na segunda-feira, 13 de maio, dia comemorativo à libertação dos escravos, mencionado por Clarice em "Explicação", denota informação também importante, não sem razão, pois afirma que será a libertação dela, Clarice. E assim são escritos "Danúbio Azul", "A língua do 'p'" e "Praça Mauá". "Ruído de passos" é elaborado dias depois, segundo conta, "numa fazenda, no escuro da grande noite".

Os contos que foram feitos por encomenda são citados em "Explicação", mas o volume ainda traz outros textos, como "Ele me bebeu", "Antes da ponte Rio-Niterói", "Melhor do que arder" e "Mas vai chover", que completam a Via Dolorosa. Não é de se estranhar essas inclusões, porque é comum Clarice republicar textos seus, inclusive com alterações. Por exemplo, "Antes da ponte Rio-Niterói" foi publicado pela primeira vez na coluna de crônicas que ela escreveu para o *Jornal do Brasil*, em 03 de fevereiro de 1973, como "Um caso para Nélson Rodrigues". Depois, a história integrou o livro *Onde estivestes de noite*, lançado em 1974, com o nome "Um caso complicado", para figurar em *A via crucis do corpo*, também de 1974, com o título final de "Antes da ponte Rio-Niterói". Essa narrativa não foi à toa incluída no volume encomendado por Álvaro Pacheco. Quando publicada como crônica no *JB*, provavelmente como um exercício de criação, a narrativa, por si só, já anunciava a proposta dos contos de *A via crucis do corpo*, pelo teor e pela forma concisa de contar histórias tórridas que não negligenciam "detalhes cruéis" para denunciar a sordidez da sociedade contemporânea, como as que escreveram o dramaturgo de *Vestido de noiva* e o contista Dalton Trevisan, citados por Clarice na referida crônica.

As críticas e o livro que não deveria ter sido escrito

Da obra de Clarice Lispector, *A via crucis do corpo* é uma das menos estudadas e comentadas. Injustiçado desde o seu lançamento, o livro parece ainda desafiar a crítica e os leitores. Mas Clarice sempre desestabilizou qualquer tentativa de enquadramento seja pela temática, seja pela técnica literária. Basta lembrar os comentários de um Álvaro Lins, por exemplo, no artigo "A experiência incompleta", de quando a ficcionista surgiu com *Perto do coração selvagem*, em 1943:

> Ao que estou informado, a autora é ainda muito jovem, uma quase adolescente. É uma circunstância que torna ainda mais excepcional a experiência de ficção tentada no seu livro, e não devemos por isso falar dele com os cuidados que usamos para os principiantes. Coube-lhe, vamos repetir, o papel de escrever o nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf. E, pela novidade, este livro provoca desde logo uma surpresa perturbadora. A surpresa das coisas que são realmente novas e originais. (1963, p. 186-193).

Por sua vez, Antonio Candido preferiu escrever sua crítica sobre o trabalho da jovem estreante com a linguagem, apontando desde então uma ruptura nos modelos de produção e recepção. Para Candido, no romance inaugural de Clarice Lispector, os "vocábulos são obrigados a perder o seu sentido coerente para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho" (1970, p. 129).

Clarice Lispector, então, desde sua estreia na literatura brasileira, parece exigir da crítica constante renovação nos parâmetros de julgamento e apreciação, incluindo a questão de gênero literário. Nesse contexto, vale reproduzir aqui o comentário de Lúcio Cardoso, publicado em artigo no *Diário Carioca*:

> Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isto? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente em

> que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do "métier", que dá a *Perto do Coração Selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste. (12 mar. 1944, p. 3).

Portanto, desde *Perto do coração selvagem*, o trabalho literário de Clarice Lispector agrega em si o ato de ser para o leitor uma "surpresa perturbadora", pelo que traz de novo e original, e ainda pela "impressão de coisa estranha e agreste" ao apresentar espontaneidade e vivacidade à estrutura do discurso. Ou seja, a obra clariciana é sempre impactante, desmedida e subversiva no sentido de romper com a ordem estabelecida, com o cânone.

Nas três décadas que separam o lançamento de *Perto do coração selvagem* e *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector não perdeu sua habilidade de instaurar o susto, inclusive para si mesma. Ela confessa, em *Para não esquecer*: "Cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado. É por isso que toda minha palavra tem um coração onde circula sangue." (1978, p. 16) E dessa maneira, como observa Vilma Arêas, "*A via crucis do corpo*, com todos os inconvenientes da pressa e da trivialidade intencional, é um sopro vivificador" (2005, p. 53). Para Arêas, as narrativas que compõem a obra não são românticas,

> tampouco realistas ou naturalistas em senso estrito. Pornográficas, conforme denunciaram sem cessar? Só alusivamente, quando se observa a alienação impondo atitudes mecânicas – pessoas alheadas e sem memória, manipuladas sexualmente pelos *outros*, quase habitando um lugar determinado socialmente, de classe baixa. (2005, p. 55)

Distante da metafísica, também instigante, de *A paixão segundo G.H.*, as histórias de *A via crucis do corpo* dialogam com o leitor e são escritas sem floreios, buscando pinçar no cotidiano (ou nos *faits divers*) as misérias humanas, provavelmente herança da experiência como cronista do *JB*. Entre a publicação de *A paixão segundo G.H.* e *A via crucis do corpo*, há um espaçamento temporal de dez anos. Portanto, é de se esperar que o texto e as preocupações da Clarice Lispector de 1974 fossem outros. É possível ainda perceber que no decorrer desse período Clarice já estava à procura de outra estética de linguagem para escrever suas histórias. *Água viva* (1973), por exemplo, que exigiu muito da crítica jornalística e literária, constitui texto de difícil classificação, a ponto de a autora chegar a comentar: "gênero não me pega mais".[7] Além do mais, fatores externos à obra, contribuíram (e ainda contribuem) para o considerado fracasso editorial do livro de contos: a dificuldade econômica em que se encontrava Clarice Lispector com a dispensa de seu trabalho de cronista no *JB*, as pressões de amigos e do setor cultural para que se posicionasse politicamente, a cobrança por textos mais realistas e menos metafísicos, o cenário de exceção política da época. Aliás, é esse cenário que vai condicionar a recepção da crítica jornalística diante do lançamento de *A via crucis do corpo*, com julgamentos arbitrários que ressoam até hoje.

O título categórico e cruelmente afirmativo que a revista *Veja* estampou – "Lixo, sim" – para a crítica de Bruna Becherucci, na edição de 31 de julho de 1974, não esconde o viés de censura moralizante que o regime pretendia implantar. Pautada na questão de que o leitor se sentiu ferido no bom gosto, e não no pudor, diante da "série de imagens de aberrante sexualidade e de misérias psicológicas", Becherucci acusará Lispector de ter abandonado a introspecção e de ter experenciado outra abordagem estética para suas narrativas. Exercendo controle sobre temas e linguagem, em nítido cerceamento à liberdade de criação, Becherucci condena a obra ao fracasso:

> Histórias como a da virgem vitoriana violentada por um habitante de Saturno, como as duas mulheres que amam o mesmo homem, ou como a da octogenária perseguida pelo desejo físico, nem chegam, como talvez pretendam, à proposição surrealista e mágica, sempre aceitável, de humor negro, ficam, é preciso dizê-lo, entre os restos e os detritos destinados ao higiênico e doméstico saco de plástico como algo que não serve. Uma única vez a escritora lembrou-se de ser Clarice Lispector: quando, em "Por enquanto" e "Dia após Dia", falou de si mesma, do dia das mães, dos filhos e de suas emoções pessoais.

Becherucci salva do volume de contos justamente os textos que, na verdade, não são contos, mas crônicas, as quais apresentam tom intimista e elementos autobiográficos daquele momento de elaboração do livro encomendado por Álvaro Pacheco. Mas as outras histórias e a linguagem que escolheu para narrar esses

[7] Clarice Lispector, em *Água Viva*, 1994, p. 17.

contos já estavam de certa forma nas preocupações da escritora há tempos, mesmo que pesasse o fator "literatura sob encomenda" para a realização de *A via crucis do corpo*. Ou, talvez, desde sempre. Basta lembrar que no texto "Literatura de vanguarda no Brasil"[8], escrito originalmente para sua participação, em 1963, no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, na Universidade do Texas, em Austin, (Estados Unidos), e depois sempre relido em eventos para os quais Clarice Lispector era convidada a falar, como ocorreu em Cali, na Colômbia, e nas cidades brasileiras de Vitória, Belo Horizonte, Campos, Belém e Brasília (em junho de 1974), a escritora pondera sobre uma expressão que nunca tivera muito sentido para ela, quanto "corpo e alma" ou "matéria e energia", pela questão da divisão: "fundo e forma". Então, para Clarice Lispector,

> "Pensar" a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem 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 uma 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. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende "variar", mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e linguagem, pois, qualquer aprofundamento é penoso; ferem-se, mas reagem vivos."

Então, para Clarice Lispector, "forma e fundo" não se dissociam e tal maneira de ver desenha o projeto literário da autora[9]. Por isso os argumentos para explicar o fracasso de *A via crucis do corpo* se tornam incongruentes se apontam o período conturbado, a fase de trabalho ou os contos sob encomenda. Porque sua literatura, confessa ela nesse ensaio, não é uma catarse. O crítico Benedito Nunes soube entender esse processo, revelando a existência de um plano metalinguístico da ficção clariciana que, por sua vez, contempla *A via crucis do corpo*, o que anula também os argumentos da crítica veiculada em *Veja*, principalmente em relação ao leitor se sentir ferido no bom gosto. Benedito Nunes identifica esse plano metalinguístico não somente em diversas obras de Clarice Lispector, como ainda nos variados gêneros a que ela se dedicou:

> Esse plano persiste até mesmo na crônica, entre nós um gênero misto, adaptado à comunicação jornalística, misturando o comentário aos faits divers à invenção ficcional, e que interessou Clarice Lispector, atraída pela qualidade estética inferior desse "patinho feio" da literatura. Mas suas crônicas não se desligaram de seu trabalho de ficcionista. Muitas se converteram em fragmentos de textos maiores. Sensível à variedade de estilos, a contista e romancista verteu o seu senso parodístico imitando a notícia de impacto e o sensacionalismo do jornal ao escrever em torno de um tema único – o sexo – as 13 histórias de A Via Crucis do Corpo (1974), que substituem, pelo atrativo do escabroso, a sedução da experiência e o fascínio da linguagem, subsistentes em algumas das histórias de Onde estivestes de noite? (1974), e que contêm em alta dose os contos de Felicidade Clandestina (1971) e o romance Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (1969). (1988, p. XXX)

Novamente o jornalismo se mistura à literatura em Clarice Lispector neste drama da linguagem, mal compreendido quase ao final da carreira como escritora que sempre se reinventa e faz leituras contundentes de sua época. Porque *A via crucis do corpo* é também um livro político. Mas é preciso saber ler as nuances da crítica, não tão velada, que a ficcionista insere nestes contos, em estética à feição de notícia de impacto e do sensacionalismo jornalístico. Daí, talvez, a rejeição e a execração da obra, porque desnuda a sociedade hipócrita.

Em 1974, "exatamente no governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), no momento em que se iniciava uma fase de abrandamento da censura, *Veja* foi severamente cerceada, no sentido de ter um censor que lia todas as edições antes de seu envio para publicação", conforme Alzira Alves de Abreu. É importante essa informação, porque existiam condicionantes para a liberação de textos e manutenção de certos valores morais que se cultuavam (ou se pretendiam cultuar) na sociedade vigente, que talvez elucidem os argumentos de Becherucci para sua apreciação de *A via crucis do corpo*, obra que reduziu a uma "série de imagens de aberrante sexualidade e de misérias psicológicas". Mas o caso *Veja* não foi o único. No *Jornal do Brasil*, para o qual Clarice Lispector colaborou por sete anos (de 1967 a 1973), com suas crônicas no Caderno B, a crítica

[8] Texto consultado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, espólio Clarice Lispector.

[9] A ideia de um projeto literário clariciano é defendida por Vilma Arêas e Arnaldo Franco Júnior.

não foi menos impiedosa. Em "A via crucis de Clarice", publicado na edição de 17 de agosto de 1974, Emanuel de Moraes, baseado nos conceitos do que entendia por "conto", considera que as narrativas de *A via crucis do corpo* não passavam de histórias inominadas, que foram escritas com o tamanho da fonte grande "para fazer o volume de um livro". A má qualidade dos contos, segundo Moraes, deveu-se ao trabalho por encomenda e que, para Clarice Lispector ficar se defendendo com um prefácio no tom de explicação, era melhor não ter publicado os contos. E, assim, acabou por condenar a obra sem vacilo: "é dos livros que não deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições".

Mas outros críticos, no período de lançamento de *A via crucis do corpo*, entenderam, diversamente de Becherucci e Moraes, a proposta clariciana. É o caso do jornalista e tradutor Torrieli Guimarães em "Bilhete a Clarice Lispector", publicado na *Folha de S. Paulo*, em agosto de 1974. Para Guimarães, pela primeira vez a autora de *A paixão segundo G.H.* "viu em preto e branco o pobre animal humano refocilando no lixo de suas próprias criações incapazes de vencer seus impulsos mesquinhos, e por isso mesmo amesquinhando a figura divina que Deus arrancou do barro". Era um desafio que a autora precisava aceitar e vencer. E Hélio Pólvora, jornalista e escritor, que, ao contrário de Moraes, entende que é precisamente no conto que Clarice Lispector se renova em relação à sua obra, sendo sempre contundente. A crítica de Pólvora publicada dias antes da de Moraes, ou seja, na edição de 13 de agosto de 1974, do *Jornal do Brasil*, e que levou por título "A arte de mexer no Lixo", acentua que Clarice Lispector não fez literatura pornográfica. Um dos méritos da ficcionista, segundo o crítico, está na habilidade de ela "sobrevoar superfícies aparentemente plácidas e, de súbito, bicar; trazer de um rápido mergulho verdades estonteantes, que ferem com a instantaneidade cruel do relâmpago" e que o lixo não pertence somente a quem escreve. "É consequência de nossa geral precariedade".

A leitura de corpos femininos

Obedecendo ao tema geral proposto pelo editor, sexualidade, as treze histórias giram em torno de mulheres. No entanto, não mais as donas de casa, mergulhadas em seus afazeres da vida conjugal e da família, com suas epifanias libertadoras, como em *Laços de família* (1960); mas mulheres agora lendo seus corpos e descobrindo desejos recalcados ou ignorados por submissão a condutas morais e/ou religiosas.

Em **"Miss Algrave"**, a personagem Ruth Algrave vivia em Londres, "onde os fantasmas existem nos becos escuros",[10] morando sozinha em uma cobertura de Soho. Era datilógrafa (lembremos Macabéa, de *A hora da estrela*), solteira, filha de pastor protestante. Virgem, era atormentada pela ideia de pecado. "Era ruiva, usava os cabelos enrolados na nuca em coque severo." Tinha sardas também. Muitas. Era mulher bonita, porém "nunca ninguém havia tocado nos seus seios". Também escrevia cartas moralistas de protesto para o *Time*, que as publicava. "Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã." E foi justamente em um sábado de maio, "deitada na cama com a sua solidão", que um ser de Saturno entrou pela janela e veio para amá-la. Chamava-se Ixtlan e se comunicava em sânscrito. Ele a desvirginou e ela se apaixonou. No jogo erótico, "Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobria seu corpo era da mais sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura coagulada." E seu "contato era frio como o de uma lagartixa". Ixtlan voltaria na próxima lua cheia. Mas Ruth Algrave, que após o encontro com o amado de Saturno não foi mais trabalhar como datilógrafa e que passou a comer carne sangrenta, não aguentou esperar pela lua cheia. Foi até o *Picadilly Circle* e passou a levar homens para o quarto. O conto também aborda questões delicadas como a prostituição nas metrópoles, a indústria cultural, o jogo de valores e o misticismo. Afinal, Ixtlan é nome cunhado pelo escritor Carlos Castañeda, cujos livros relatam suas experiências com o bruxo Don Juan Matus, da tribo mexicana Yaquis. Castañeda, na década de 1970, foi *best-seller* várias vezes. Tido como representante da contracultura, Castañeda teve seu auge em 1973, quando revê a obra *Viagem a Ixtlan*.

"O corpo", que foi roteiro de filme homônimo (1991), dirigido por José Antônio de Barros Garcia e estrelado por Antônio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez e Carla Camurati, conta a história de Xavier, homem de 47 anos, truculento e sanguíneo, que, ao ver *O último tango em Paris*, excitou-se terrivelmente, por considerar que era filme de sexo, e levou Carmem, de 39 anos, e Beatriz, de 50 anos, para

[10] A partir deste ponto, os fragmentos entre aspas duplas são dos contos de *A via crucis do corpo*.

a cama naquela mesma noite. "Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado." Xavier era bígamo. E ainda mantinha, às escondidas, relações "com uma prostituta ótima". Até o dia em que Xavier chegou do trabalho com marcas de batom na camisa. E confessou a traição. Também não cumpriu a promessa de não procurar mais a prostituta. E aí veio a vingança. Em noite "cheia de estrelas que as olhavam faiscantes e tranquilas", Carmem e Beatriz assassinaram a facões Xavier que dormia aos roncos. O corpo foi enterrado no jardim. O secretário de Xavier estranhou o sumiço do patrão. A polícia foi então convocada para apurar o caso. O corpo de Xavier foi descoberto. "Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos". O caso estava portanto solucionado, até que um dos policiais disse: "o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação". E as duas mulheres que agora eram lésbicas foram para Montevidéu, conforme recomendou o outro policial.

Em **"Via crucis"**, a protagonista Maria das Dores estava no terceiro mês de gravidez quando procurou uma ginecologista, mesmo sendo virgem e casada. Na volta para casa, comprou um casaquinho azul para o bebê. Sabia que seria menino e só poderia lhe dar um nome: Jesus. Mas depois, pensando bem, resolveu mudar o nome da criança para que não sofresse a sina da crucificação. Seria Emmanuel. E daria à luz num estábulo. E assim foi. Emmanuel nasceu. E não se soube "se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam", conclui a narradora.

"O Homem que apareceu" não é bem um conto, aproxima-se da crônica, com elementos autobiográficos, e traz acontecimentos ocorridos em torno daquele Dia das Mães. No sábado, a narradora foi até o botequim do português Manuel para comprar Coca-Cola e cigarros. Lá encontrou um homem bêbado que a conheceu da Cultura Inglesa e a chamou pelo nome. Pediu para que não tivesse medo dele e a ajudou a levar as compras até o apartamento dela. Apresentou-se como Cláudio Brito e ela o convidou a entrar. Cláudio brincou com o cachorro e bebeu café. Conversaram, até ele afirmar: "a você só importa a literatura." Ao que a narradora respondeu: "Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar." Ele falou do filho de cinco anos, disse que é aposentado como alcoólatra e doente mental, que tinha participado da guerra do Vietnã e que fora marinheiro por dois anos. Chorou também e leu um poema seu. "Era simplesmente uma beleza. Misturava palavrões com as maiores delicadezas. Oh Cláudio – tinha eu vontade de gritar – nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira". E a história continuou para falar de impotência, a impotência de não saber como ajudar. No domingo, 12 de maio, a narradora/personagem/Clarice se perguntou: "Como é que posso ser mãe para este homem?"

"Ele me bebeu" conta a história de Aurélia Nascimento e de seu maquiador Serjoca, ambos interessados pelo industrial de metalurgia Affonso Carvalho. Em determinado momento, Aurélia percebeu que Serjoca estava lhe tirando o rosto, anulando seus traços. "Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso." Com medo de que Serjoca lhe tirasse o corpo e a individualidade, foi ao espelho e não se reconheceu. Deu bofetadas no rosto para acordar. Até que no espelho viu "um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to".

"Por enquanto" também apresenta elementos da crônica e informações autobiográficas. Trata do Dia das Mães daquele 12 de maio e do almoço com o filho. Depois, sozinha em casa, pensou a narradora: "Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi." E reclamou da dor nos dedos de tanto bater a máquina. "Com a ponta dos dedos não se brinca. É pela ponta dos dedos que se recebem os fluidos." Pensou ainda em convidar Chico Buarque, Tom Jobim e Caetano Veloso. Queria alegria, pois a melancolia a matava aos poucos. "Quando a gente começa a se perguntar: para quê? então as coisas não vão bem. E eu estou me perguntando para quê. Mas bem sei que é apenas 'por enquanto'. São vinte para as sete. E para que é que são vinte para as sete?"

A crônica **"Dia após dia"**, que na apresentação Clarice Lispector a nomeia de "Danúbio Azul", é escrita na segunda-feira 13 de maio. Era dia de feira livre e, ao ligar o rádio de pilha, escutou "Danúbio Azul" e ficou radiante. Foi até o botequim de seu Manoel (Clarice mudou a grafia do nome) e perguntou pelo homem que acolheu no sábado (o Cláudio Brito de "O homem que apareceu"). Seu Manoel disse que o rapaz sofria de neurose de guerra e bebia em toda a parte. Ao retornar, a narradora recebeu um telefonema advertindo-a a pensar bem antes de escrever um livro pornográfico. "Se este livro for publicado com 'mala suerte' estou perdida. Mas a gente está perdida de qualquer jeito. Não há escapatória. Todos nós sofremos de neurose de guerra." Divagou sobre vários assuntos. E retornou à feitura de *A via crucis do corpo*: "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."

"Ruído de passos" mereceu dois curtas-metragens, com o mesmo título do conto. O primeiro, com direção de Denise Gonçalves, tem no elenco a bailarina francesa Renée Gumiel, que recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Gramado, em 1996. A nova versão, em 2014, tem a direção e o roteiro de Claudia Marafeli, com a interpretação da atriz Miriam Mehler vivendo a personagem Cândida Raposo. São produções que pensam o universo sensível das personagens femininas idosas clariceanas que não perderam o elã pela vida e sentem ainda desejos sexuais. Uma discussão que no tempo e no Brasil em que Clarice Lispector escreveu tais histórias não encontrou ressonância. Dona Cândida Raposo, viúva de 81 anos, sofria da "vertigem de viver". Estava em conflito íntimo, porque ainda tinha libido. E, por isso, teve "enfim a grande coragem de ir a um ginecologista". O desejo então é chamado de "a coisa", tal o pudor e o estranhamento, como se fosse anormal o desejo de prazer. E ela descobriu na masturbação "um remédio", tendo em vista que o ginecologista lhe havia dito que "não passa nunca" e é "até morrer". "Ruído de passos" então antecipa discussões em torno de solidão e libido na velhice. Um tabu para a época e faz, lucidamente, uma leitura pungente e poética da sexualidade feminina que os curtas-metragens souberam tão bem retratar.

"Antes da ponte Rio-Niterói" não foi escrito originariamente para *A via crucis do corpo*, como já comentado aqui. O conto começa com um "Pois é" sintomático. Narra a história de um homem, que "tinha na frente um dentinho de ouro" e cheirava a alho, amante da mulher do médico que tratava da filha deste. E havia um código para a relação: "a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar." Relata ainda o episódio da filha Jandira que, com gangrena na perna, teve de amputar, e perdeu o noivo, Bastos, porque "aleijada ele não queria". Esse noivo morava, há tempos, com uma mulher e, um dia, esta mulher ficou com ciúmes. Enquanto "Bastos dormia despejou água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido dele". O conto é costurado por algumas observações da narradora que ligam os episódios. Para, então, finalizar com a náusea: "O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá nojo de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta".

"Praça Mauá" tem como cenário o cabaré Erótica. Luísa, que tem o nome de guerra Carla, é a dançarina. Mulher casada com Joaquim, gostava de comprar blue-jeans, colares, pulseiras e anéis. Celsinho, a travesti, vinda de família nobre, de "tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios. O nome de guerra de Celsinho era Moleirão". Um homem a quem Moleirão estava cobiçando pediu para dançar com Carla. E a travesti, enciumada, golpeou Carla em sua feminilidade, dizendo que ela não sabia ao menos estalar um ovo. Ela sabia.

A professora de inglês Maria Aparecida, a Cidinha, estava em um vagão de trem indo para o Rio de Janeiro, para em seguida tomar um avião para Nova Iorque, a fim de aperfeiçoar-se nos Estados Unidos. O vagão estava vazio, somente com uma velhinha que dormia. Em determinada estação, entraram dois homens. Eles começaram a conversar entre si na língua do "p", que ela entendia desde criança. Combinaram "que iam currá-la no túnel". Cidinha pensou e decidiu se fingir de prostituta, pois não deveriam gostar de vagabundas. "Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais" e deixou os seios meio à mostra. Apareceu o bilheteiro que viu tudo e contou ao maquinista que resolveu entregá-la à polícia na primeira estação. Cidinha desceu do trem forçada por um soldado, enquanto uma jovem entrava no comboio, sem antes olhar com desprezo para Cidinha. Dias depois, Cidinha lê no jornal *O Dia* a manchete: "Moça currada e assassinada no trem". Mas o conto a **"A Língua do 'p'"** também é a história de uma moça que descobre um desejo reprimido: "quando os dois haviam falado em currá-la, tinha tido vontade de ser currada".

"Melhor do que arder" é a história da Madre Clara que ardia de desejos sexuais, mesmo tentando sufocar a libido com mortificações. No confessionário, ao dizer que não aguentava mais, recebeu o conselho: "É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder". Então, Clara abandonou o convento e se casou com o português dono do botequim onde fora comprar uma garrafa de água Caxambu.

Maria Angélica de Andrade, de sessenta anos, comprou o amor do jovem Alexandre, de dezenove anos, em **"Mas vai chover"**. Até o dia em que o rapaz lhe pediu um milhão de cruzeiros em troca de sexo. Maria Angélica que vendesse o apartamento e o Mercedes. E saiu batendo a porta do apartamento.

A via crucis do corpo é, portanto, um livro de treze histórias sobre sexo em uma sociedade patriarcal e misógina, lançado em período conturbado da História brasileira. O mercado editorial nacional, por aquele

momento, encontrava-se em crescimento e investia na literatura de mercado, apesar da elevação do preço do papel pela crise do petróleo em 1973. Portanto, não foi sem sentido o pedido de Álvaro Pacheco para que Clarice Lispector escrevesse histórias com base nos *faits divers* sugeridos. Pacheco tinha senso editorial e é importante contextualizar, mesmo que rapidamente, que a editora Artenova, fundada em 1962, inicialmente com publicações técnicas e em literaturas policial e erótica, começou a se destacar, em 1969, com a expansão de seu parque gráfico na cidade do Rio de Janeiro e com o lançamento de autores inéditos ou pouco conhecidos no Brasil, como Anthony Burgess, Saul Bellow, J. R. R. Tolkien, Sylvia Plath, Carl Jung, Rollo May e Jean Piaget, entre outros. Além dos nacionais Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro e Clarice Lispector.

Clarice, com a feitura de *A via crucis do corpo*, sabia do terreno onde pisava e tentou se defender no texto "Explicação", dizendo que gostaria de ter assinado como Cláudio Lemos, a velha artimanha do pseudônimo que usou para escrever as suas colunas femininas em jornal e que é pensada sempre quando realiza projeto radical de escrita, como acontecerá logo em seguida com a figura do narrador Rodrigo S. M., de *A hora da estrela*, em sua busca de nova forma de contar uma história. Ou então já escrachando no texto de abertura que este é um mundo-cão e que o livro seria considerado um lixo, ao que Becherucci na *Veja* confirmou. Ruth Algrave, Carmem e Beatriz, Maria das Dores, Aurélia Nascimento e Cândida Raposo, Jandira, Luísa e Maria Aparecida, Clara, Maria Angélica de Andrade e a própria Clarice Lispector que também se fez personagem denunciam a condição dolorosa em que a mulher está inserida na sociedade, em sintonia com o nome do volume que reuniu as histórias, que não poderia ter sido outro, embora com outras abordagens justificáveis em sua obra: *A via crucis do corpo*. O corpo feminino não pelo que tem de erótico ou pornográfico. Mas em sua via dolorosa. Por isso, o Brasil de 1974 não estava preparado para ler Clarice Lispector.

Referências

ABREU, Alzira Alves de. Os anjos e os demônios da revista Veja. Um discurso contra a censura. Texto apresentado no *VII Encontro Regional de História ANPUH*, Rio de Janeiro, 07 a 11 de outubro de 1996.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BECHERUCCI, Bruna. Lixo, sim. *Veja*, São Paulo, 31 jul. 1974.

CANDIDO, Antonio. No Raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 125-131.

CARDOSO, Lúcio. Perto do coração selvagem. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1944, p. 03.

CASTAÑEDA, Carlos. *Viagem a Ixtlan*. São Paulo: Record, 1972.

GUIMARÃES, Torrieli. Bilhete a Clarice Lispector. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, agosto de 1974.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *Literatura de Vanguarda no Brasil*. Arquivo Clarice Lispector. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

MORAES, Dênis. *O Rebelde do Traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MORAES, Emanoel de. A via crucis de Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1974.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas.* São Paulo: Editora Senac/São Paulo, 2006.

NUNES, Benedito (coordenador). *Clarice Lispector: A paixão segundo G.H., edição crítica*. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção Arquivos, v. 13.

_____. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

PÓLVORA, Hélio. Da arte de mexer no lixo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1974, p. 2. Caderno B.

SANTIAGO, Silviano. *A política em Clarice Lispector*. 31 de outubro de 2014. Disponível em <https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector>. Acesso em 18 set. 2019.

SOUZA, Tarik de. *Como se faz humor político*. Depoimento a Tarik de Souza. Petrópolis: Vozes, 1984.



A hora da(s) estrela(s):
40 anos depois

The time of the star(s):
40 years later

Edgar Cézar Nolasco[*]
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Recebido em: 06/05/2020
Aceito para publicação em: 20/05/2020

Resumo

O artigo propõe fazer uma comparação de ordem biográfico-cultural entre a protagonista Macabéa, de *A hora da estrela*, e a vida de sua autora, Clarice Lispector. Visando cumprir o objetivado, o artigo centra-se, sobretudo, na trajetória da protagonista como forma de contornar, por conseguinte, a trajetória de vida da escritora Clarice Lispector, para concluir que o livro contempla a biografia ficcional da escritora.

Palavras-chave: *A hora da estrela*. Clarice Lispector. Crítica biográfica. Realidade brasileira; Cultura.

Abstract

The article proposes to make a biographical-cultural comparison between the protagonist Macabéa, from *A hora da estrela*, and the life of her author Clarice Lispector. Aiming the objective, the article focuses, above all, on the protagonist's trajectory as a way to circumvent, therefore, the life trajectory of the writer Clarice Lispector, to conclude, that the book contemplates the fictional biography of the writer.

Keywords: *The hour of the star*. Clarice Lispector. Biographical criticism. Brazilian reality. Culture.

[*] Professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação – (Mestrado e Doutorado) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente está desenvolvendo estágio de Pós-Doutorado no PACC na UFRJ. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1992), mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997) e doutorado em Literatura Comparada também pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7443635104960914>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8180-585X>.
E-mail: ecnolasco@uol.com.br

> Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguir saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (LISPECTOR, 1984, p. 605-606).

> Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. (LISPECTOR, 1984, p. 151).

A hora da verdade ou o Brasil que não deu certo

> Devemos falar de uma nova Clarice Lispector, "exterior e explícita", o coração selvagem comprometido nordestinamente com o projeto brasileiro? (PORTELA, 1984, p. 09).

O ano de 2020 é emblemático quando se trata da vida e da obra da escritora naturalizada brasileira Clarice Lispector (1920-1977), e por vários motivos. Aqui vou me deter apenas no fato de que neste ano ela estaria fazendo uma centúria de vida. Mas não se pode deixar de somar a isso o fato de que foi em 1977, ano de sua morte, que veio a público aquele que seria seu livro mais significativo, pelo menos no tocante ao circunscrito à realidade brasileira. Antes, porém, de me deter aqui no que vou tratar especificamente que é numa possível relação biográfica entre a *persona* de Macabéa e a *persona* da escritora Clarice Lispector, quero pontuar algumas questões de base que as considero relevantes na discussão que proponho.

A primeira diz respeito à presença do *bios* no estofo da gênese de criação da escritora, independentemente de sua produção ter ou não uma preocupação com a presença do biográfico para sua construção. Aliás, sobre isso, já defendi a exaustão tal ideia no livro *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector (2014). Ali, entre outros traços, ou *restos* bioficcionais, defendi a ideia de que mesmo quando Clarice não assumia, por exemplo, a presença de sua judeidade em sua escrita, a mesma se inscrevia por um ato de denegação. Sobre essa questão, inclusive, e talvez por se tratar de uma questão de fundo cultural e biográfico, passando pela língua portuguesa, o biógrafo norte-americano Benjamin Moser, em sua biografia sobre a escritora, não entendeu devidamente e acabou por fazer uma crítica no mínimo equivocada. Mas já que estou no campo do *bios*, não posso me esquivar de dizer que considero o livro *A hora da estrela* (1977), entre todos os demais, aquele livro que pode ser considerado como a biografia ficcional da intelectual. Quer me parecer que, por Clarice não ter a quem mais prestar conta de nada, presta conta de sua condição de escritora, de mulher e de brasileira naquele momento histórico conturbado do país. No livro, o que mais comprovaria essa presença/inscrição do *bios* da escritora talvez seja um dado pouco ignorado (e esquecido) por boa parte da crítica clariciana. Refiro à assinatura/rubrica da escritora como um dos 14 (catorze) subtítulos do livro *A hora da estrela*, e não apenas 13 (treze) como tão comumente a crítica se equivoca. Na direção que toma a leitura aqui proposta, o nome da escritora entre o rol dos subtítulos pode ser entendido como um dos quatorze possíveis títulos para o livro.

A segunda questão tem a ver diretamente com o que estou dizendo aqui, mas se refere diretamente à Edição de *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos (2017). Nessa edição simplesmente primorosa, e por vários motivos, também esquecem que a assinatura/rubrica da escritora é um dos quatorze subtítulos e simplesmente ele não aparece na ordem editorial em que deveria estar e permanecer. Aproveitando que estou tratando dos subtítulos como portas de entrada para não apenas uma leitura da presença do *bios* da escritora, como também acerca de questões específicas da crua e nua realidade brasileira tratadas de forma direta pela intelectual brasileira, lembro também que a referida Edição de Luxo ignorou que o subtítulo ".Quanto ao futuro." é antecedido e precedido por ponto final. A autora registra isso dentro da narrativa do livro. E como se não bastasse, entre os manuscritos estampados na Edição, lemos de próprio punho da escritora o que depois encontraríamos na narrativa do livro: "História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos, a começar por um dos títulos, ".Quanto ao futuro.", que é precedido por um ponto final e seguido

de outro ponto final" (LISPECTOR, 1984, p. 19).[1] A expressão ".quanto ao futuro." corresponde, na verdade, às últimas palavras pronunciadas por Macabéa na hora da morte. Ironicamente seu criador e autor se pergunta se *ela teria tido saudade do futuro* (LISPECTOR, 1984, p. 97). Ironicamente porque só se ela tivesse mesmo saudade do que estava por vir, ou seja, do que não tivera em vida. Aliás, o que mesmo que a famélica Macabéa tivera, senão a ignorância, o descaso, a exclusão sumária em uma sociedade toda feita contra ela? Em breve parêntese, e lembrando que não se passaram quarenta anos em vão desde a publicação de *A hora da estrela*, imagino a pobre mulher mulata Macabéa vivendo neste Brasil de 2020 e não posso me esquivar de perguntar: sobreviveria ela à COVID-19? Provavelmente não. Provavelmente não sobreviveria à atual realidade política brasileira, pois não sobreviveria ao descaso, à arrogância e prepotência que grassa nos discursos de boa parte da política brasileira. Haja vista a resposta dada hoje, dia 29 de abril de 2020 (terça-feira), pelo atual presidente do país Jair Messias Bolsonaro: "E daí? Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre" (*On-line*, 29/04/2020). Mais de quarenta anos se passaram da morte de Macabéa e neste exato momento histórico e político do país ela morre novamente, e continua a morrer, em nome de uma política da exclusão que resiste e persiste no país especificamente com os mais pobres do país, que continuam sendo a maioria da população brasileira. Clarice, a *la* sua criatura, talvez não resistisse também a tanta ignorância e fome que só tem redesenhado a realidade do país desde o ano de sua morte em 1977, mas, com certeza, enquanto escritora e intelectual mulher ("… mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher." (LISPECTOR, 1984, p. 95) protestaria veementemente contra essa realidade política falocêntrica atual. Nesse contexto, tanto Macabéa quanto Clarice mostram a exaustão que o Brasil pode ser lido como *um país que não deu certo*, como parece endossar todos aqueles que partilham, neste contexto brasileiro de 29 de abril de 2020, de uma política do descaso e da exclusão e do cinismo.

Enquanto a verdade e a realidade brasileiras são ignoradas por uma política da ignorância atual que a todo custo e há muito tempo insiste que o país deu certo para todos, o projeto estético e político posto em execução pela intelectual Clarice Lispector em seu último livro, *A hora da estrela*, dialoga diretamente com o lado esquecido e sombrio do país cujos indivíduos mais pobres (Macabéa a exemplo) continuam sem direito à saúde, a saneamento, a trabalho, à educação e sequer à moradia. Sem metáfora, porque quero pensar que mais do que metaforizar, Clarice desmetaforiza a verdade em *A hora da estrela*, a imagem do corpo de Macabéa caído *ali na calçada e com a cara voltada para a sarjeta* não tem como não lembrar de todos os corpos que se amontoam dentro de uma realidade (política) pública brasileira que mais parece uma ficção surreal. É especificamente neste sentido que quero pontuar o que me incomodou na bela edição comemorativa ao quadragésimo aniversário de *A hora da estrela*: se, por um lado, temos todo um trabalho editorial digno da publicação, somado a isso os manuscritos originais e notas de trabalho de Clarice Lispector, por outro lado, entendo que os seis ensaios sobre o livro não tratam, diretamente, da relação entre a realidade e a política brasileiras nestes últimos quarenta anos e a proposta política e social do livro em si. Com a passagem destes últimos quarenta anos, temos acesso a teorias e epistemologias outras, que não aquelas assentadas no projeto moderno e, por conseguinte, toda uma discussão conceitual se erigiu das bordas dos centros hegemônicos. Assim como a epistemologia moderna, advinda do sistema de pensamento ocidental moderno, temos também as epistemologias do Sul (SANTOS), a epistemologia fronteiriça (MIGNOLO, ANZALDÚA), entre outras. Com isso, ou por isso mesmo, passamos a ter conceitos como o de "experivivência" ao invés de "experiência" (BENJAMIN),"corpo-política (MIGNOLO) ao invés de "biopolítica" (FOUCAULT), enfim, toda uma leitura, por exemplo, de base descolonial que, hoje, nos ajudaria a fazer uma leitura teórica e crítica que se aproximaria muito mais da proposta social e política defendida pela intelectual Clarice Lispector. Soma-se a isso, e pensando especificamente em *A hora da estrela*, toda uma teorização acerca do corpo que simplesmente não foi devidamente contemplada pela teoria metafórica moderna. Mas essa discussão já daria um outro texto.

A travessia cultural de Macabéa/Clarice

> E houve tudo o mais que não sei, e que é o caldo de cultura de qualquer história. (Clarice Lispector, 1964, p. 172).

[1] Esclareço que minha edição de *A hora da estrela* traz todas essas recomendações aparentemente superficiais: (LISPECTOR. C. *A hora da estrela*. 7. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

A travessia retirante de Macabéa espelha, de forma especular, tanto a travessia bíblica dos Macabeus[2], quanto a travessia pessoal da própria escritora Clarice Lispector. Reconheço, entretanto, que, apesar de tratá-las aqui de forma separadas, a travessia biográfica da escritora já se encontra, historicamente falando, dentro da travessia dos judeus/macabeus. Ao valer-me da crítica biográfica, minha leitura distancia-se de outras leituras críticas aqui mencionadas, pois entendo que mesmo a aproximação da história de Macabéa com a dos Macabeus já se dá atravessada pela história de vida da escritora. Logo, ler aquelas implica ler esta, mesmo que metaforicamente.

Antes de tudo, devo dizer que a relação do judaísmo e da literatura de Clarice se apresenta mais como uma problemática de recepção crítica. Diferentemente do que postulam alguns estudiosos sobre o assunto, sobretudo quando forçam e amarram tal relação, penso mesmo que se pode até ler sua literatura sob tal rubrica étnica, mas é sempre bom lembrar que a própria Clarice parece deixar-nos claro que essa não é a condição para compreender sua obra:

> Eu sou judia você sabe. 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? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto. (LISPECTOR, 1988, p. 207).

Entretanto, e ao mesmo tempo, que contradição: *eu sou judia, eu sou brasileira*, tão ao estilo clariceano, é, na verdade, mais do que uma negação; é, pois, uma denegação – estratégia recorrente da qual Clarice se vale por toda sua vida literária sobretudo para tirar proveito para a criação. Exemplo dessa denegação dá-se em suas relações com seus possíveis amigos literários com os quais dialoga esquecendo-se sempre de mencionar o nome da obra lida ou até mesmo o do autor "amigo". Bem ao gosto de Clarice, entrevê-se na passagem citada um jogo, um mascaramento, um fingimento pensado, estudado mesmo, e durante toda a vida até ali (a entrevista é concedida um ano antes de sua morte, em 1976), assim como teve o cuidado de fabricar várias histórias envoltas com a sua personalidade que contribuíram para sua *persona* literária.

Nelson Vieira, no texto "Uma mulher de espírito", depois de constatar que poucos críticos consideravam importante a relação da herança judaica da escritora com sua ficção e que a própria Clarice evitava trazer a público seus antecedentes judaicos, diz que "sua insistência clamorosa em ser brasileira, em pertencer à cultura e à literatura brasileira, indica que decidiu em sã consciência minimizar sua etnicidade" (VIEIRA, p. 18). Sem querer discordar do crítico, vemos aí que ele confiou demais na encenação da escritora, sobretudo quando afirma que ela decidiu em sã consciência minimizar sua etnicidade, porque, na verdade, não é nada em sã consciência. Antes, isto sim, vemos encenar-se aí mais um daqueles fingimentos tão ao gosto da escritora, armadilhas de representação da qual ela mesma se viu fisgada. "Esclarecimentos, explicação de uma vez por todas" (LISPECTOR, 1984, p. 498-499) é título de uma crônica em que ela procura explicar, tornar público – na tentativa de esclarecer todas as dúvidas sobre sua pessoalidade – as características que nela poderiam soar como estrangeiras. Explicações como as esclarecidas na crônica só contribuíram ainda mais para descentrar a imagem fabricada que se criou em torno da figura da escritora. Assim, todo esse mundo que se encena em torno de Clarice leva-nos a constatar que ela mesma, de forma ardilosa e pensada, tratou de construí-lo, mesmo quando teve *de negar* o que mais afirmava. Ou seja, não se cansou de dizer que *não se considerava escritora, que não escrevia literatura*, que era "feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual". (LISPECTOR, 1984, p. 151-153). Constatações como essas contribuem para desmascarar a denegação que Clarice faz em torno, por exemplo, de sua judeidade e de suas possíveis amizades literárias.

Nelson Viera diz, de forma que nos interessa, que, "ao abordar Lispector e sua obra de um ponto de vista judaico, reafirmo minha crença de que vida e literatura, autor e texto ligam-se culturalmente – de que juntos contribuem para uma visão de mundo" (VIEIRA, 1998, p. 18) É esse campo minado entre a vida e a ficção, ou seja, atravessado por ambas, simultaneamente e metaforicamente, que defendo aqui, sem entender que precisaria estar atrelado a "um ponto de vista judaico". Vieira radicaliza e diz que "o apagamento da herança étnica de Lispector criou uma espécie de cegueira cultural e crítica que obscurece a singularidade de sua ficção" (VIEIRA, 1998, p. 18-19). Antes entendo que quando se levam em conta traços culturais,

[2] Ver *BIBLIA SAGRADA*. p. 855-511: Macabeus (livro I e II).

biográficos do sujeito escritor, ou seja, quando se toma vida e ficção nas mesmas proporções, pode-se fazer uma leitura crítica melhor culturalmente falando.

Agora se deve tomar cuidado ao trabalhar com tal relação para não incorrer em aproximações equivocadas e forçadas, como esta do próprio Vieira: "em *Um sopro de vida,* a narradora Ângela é a própria Lispector, ponto particularmente claro por referências a outros escritos da autora e a seus detalhes biográficos" (VIEIRA,1998, p. 21).

Berta Waldman, em importante leitura sobre o livro *A hora da estrela,* estabelece relação entre Macabéa e o judaísmo, mas por nenhum momento sequer alude à metáfora primordial da condição de estar em diáspora, estar em trânsito, nascer em trânsito, transitar entre países e estados brasileiros, a condição de sentir-se "estrangeiro" – que marca do começo ao fim a vida pessoal e cultural da escritora. Apesar de dizer que "a família Lispector transitará de Maceió a Recife e daí ao Rio de Janeiro, demarcando, desde o início, uma experiência de deslocamento e nomadismo que pautará a vida e a obra da escritora" (WALDMAN, 2003, p. 93-104) e de seu texto ter por título "O estrangeiro em Clarice Lispector", Waldman desconsidera o traço biográfico que rasura a história e o texto de *A hora da estrela* que é, a nosso ver, porta de entrada para uma leitura, por exemplo, sobre a questão cultural proposta pelo livro. Waldman lembra-nos que "há uma pista no nome da protagonista e também em seu nomadismo que permite estabelecer uma relação entre ela e o judaísmo" (WALDMAN, 2003, p. 96).

Pensamos, entre parêntese, que tal relação se amplia, se revaloriza e recebe uma ressignificação quando aí entrevemos a própria vida da escritora. A constatação de que Macabéa alude ao *Livro dos Macabeus*, bem como seu nomadismo são, na verdade, signos vicários da condição em trânsito que marcou a vida da própria escritora. Assim, é como se a história de Macabéa estivesse colada, "montada nos ombros" de Clarice, como se uma delas passasse para a outra margem pela travessia única, como se fosse uma a continuidade da outra – semelhantemente ao velho da historieta enxertada dentro de *A hora da estrela* que, passada a travessia nos ombros do moço, disse-lhe que era "tão bom estar aqui montado como estou que nunca mais vou sair de você" (LISPECTOR, 1984, p. 28).

Clarice Lispector, em crônica sobre suas viagens, narra a primeira que "foi com menos de dois anos de idade, da Alemanha (Hamburgo) a Maceió [Recife, diz ela]. […] Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall" (LISPECTOR, 1988, p. 545). Como se vê, nasce em trânsito, na Ucrânia, e chega a Maceió, mudando-se depois para Recife, onde vive e se cria, indo só mais tarde para o Rio de Janeiro, que, nas suas palavras, "era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira carioca" (LISPECTOR, 1988, p. 498-499). Ucraniana, brasileira, nordestina, carioca, judia e Macabéa – eis um retrato de Clarice Lispector.

Também vai ser nessa *cidade grande e cosmopolita* que a retirante Macabéa, tendo deixado o Nordeste para trás, vai se encontrar, ou ser encontrada, e ter suas fracas aventuras contadas "numa cidade toda feita contra ela" (LISPECTOR, 1984, p. 21). Metaforicamente falando, podemos dizer que Macabéa, enquanto figura que alude à dispersão do povo judeu (família Lispector judia), dá continuidade (acompanhando sua criadora) à travessia de Clarice de Maceió/Recife ao Rio de Janeiro. Resta-nos observar aí, nessa trajetória, que, devido à sua estada em Alagoas e sobretudo em Recife, Clarice deixa o nordeste impregnada, travestida de uma Macabéa alagoana.

Perguntada quando foi buscar dentro dela mesma a história de Macabéa, Clarice sentenciou:

> – Eu morei no Recife; eu morei no Nordeste; eu me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro, tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá e peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia[3].

Da passagem, sobressaem duas questões que podem ser pensadas: uma que era público que Clarice ia regularmente à feira de nordestinos em São Cristóvão; a outra, é que sua fala, na entrevista, pode estar filtrada pelo que escrevera na novela, uma vez que tinha acabado de escrevê-la quando concedeu a entrevista. Tais questões, atravessadas por traços biográficos, ficam mais evidentes quando se compara, por exemplo, o que dissera a escritora com o que escrevera o autor Rodrigo S. M.: "é que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me

[3] CLARICE LISPECTOR. (vídeo) Programa "Panorama Especial" [transcrição livre].

criei no Nordeste". (LISPECTOR, 1984, p. 18) Ou: "se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro" (LISPECTOR, 1984, p. 66).

Segundo Nádia Gotlib, "ali mesmo na feira sentou-se num banco e escreveu umas quatro ou cinco páginas sobre sua personagem" (GOTLIB, 1995, p. 473). Fecha essa aparente curiosidade o fato de que foi também na mesma feira que Olímpico foi comprar pimenta – malagueta para impressionar sua namorada Glória.

Percebemos que ocorre aí uma "dramaturgia da subjetividade", na feliz expressão de Lúcia Helena, porque a biografia da escritora aparece sobrepondo-se e tecendo ao mesmo tempo as biografias dos outros dois nordestinos – o escritor-autor Rodrigo S.M. e a personagem-protagonista Macabéa. Se pelo lado histórico – biográfico - cultural podemos dizer, sempre metaforicamente, que Clarice é muito mais Macabéa; pelo lado biográfico-literário ela é muito mais Rodrigo S.M. No tocante à representação, máscaras, fingimentos e a denegação que envolvem a vida e a ficção da escritora chegam ao seu máximo no livro *A hora da estrela*, uma vez que aí qualquer resquício de corpo do "eu" autoral é rasurado até o limite.

A ponto de que basta pensarmos que, em algum lugar da ficção, ali poderia estar um traço de pessoalidade da escritora sem máscara, sem fingimento, para que uma nervura em filigrana de subjetividade se tinja manchando toda a cena ficcional.

Quero voltar agora a um comentário que Clarice faz sobre sua primeira viagem, quando diz que "devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall". Tal imagem, retrato impressionista feito por ela mesma, é sugestivo e significativo, sobretudo quando se pode contrapô-lo às fotografias da família Lispector, assim como ao retrato ficcional de Macabéa feito pela própria escritora. Se em tal comparação de Clarice, "há um tom amargurado, seco, na referência que faz ao 'quadro' de Lasar Segall, de que se vê personagem" (GOTLIB, 1995, p. 129), conforme constata Nádia Gotlib; na verdade, não é bem isso o que mais nos chama a atenção. O olhar de soslaio, perdido, sem diretiva e triste das figuras imigrantes de Segall encontra ressonância perfeita no olhar desprendido da fotografia da família Lispector de imigrantes e judeus.

Teresa Cristina M. Ferreira, ao comentar sobre "quem sabe a última foto antes da família embarcar para o Brasil", observa "que não há nem mesmo o esboço de um sorriso; as três meninas reproduzem os olhares sisudos dos pais" (FERREIRA, 1999, p. 27). É possivelmente sobre essa foto da família que Clarice faz o referido comentário. Nela, a futura escritora tem não mais que um ano de idade e ainda se chama Haia, que em hebraico significa "vida". A pequena infante só vai receber o nome Clarice no Brasil. Mas é sugestivo lembrar que a matéria (vida) que mais vai faltar à heroína Macabéa é a que, talvez não por acaso, é tingida ao final pela morte abrupta que atinge, inclusive no mesmo ano (1977), sua própria mentora (LISPECTOR,1984, p. 95).

Nádia Gotlib, por sua vez, ao comentar sobre uma outra foto da família Lispector, diz que

> sente-se a força pungente do olhar da mãe, que certamente é o mais conturbado do conjunto. […] O sofrimento que lhe causou a doença marcaria profundamente todas as pessoas da família. O seu olhar forte parece, por esse motivo, ligar-se ao de Clarice, que também olha para a câmara imersa numa intranqüilidade, porém mal definida. Em mistério. A sugerir ambigüidades: mergulhada em distância e, ao mesmo tempo, com certa perturbação. (GOTLIB, 1999, p. 67).

Também nessa foto, semelhante à anterior, só que agora noutras condições, o olhar é para longe, sem diretiva, de soslaio, circunspecto. Todas as cinco figuras parecem sofrer de uma tristeza crônica, mesmo encontrando-se agora a família instalada no Brasil (Recife), talvez porque, de forma inconsciente, se lembrem da fotografia anterior que teve seu lugar reservado no passaporte da família em diáspora. Nessa foto tirada em terras nordestinas, a menina Clarice aparece um "tanto perdida, espremida pelos braços fortes da mãe", talvez já antecipando, de forma alusiva, um retrato 3x4 em preto - e - branco da jovem com ferrugem Macabéa tirado *na cidade toda feita contra ela*, o Rio de Janeiro.

Lembramos que o autor Rodrigo S.M., antes de começar de fato a nos contar a história de sua personagem, diz que é preciso tirar vários retratos da alagoana (Ver p. 47). Desses retratos, destacamos aquele que dialoga diretamente com o retrato de Macabéa feito por Clarice na entrevista. Enquanto Rodrigo S.M. diz "que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste" (LISPECTOR,1984, p. 18) , Clarice reitera: "eu morei no

Nordeste; e "uma vez eu fui lá e peguei o *ar meio perdido* do nordestino no Rio de Janeiro".[4] Repetimos tais passagens tão-somente para contrapor e dizer que o *ar de perdição*, de fracasso, de ruína, de abandono e de desolação que os dois veem na nordestina Macabéa é o mesmo – considerando o tanto que as fotografias estão atravessadas por nosso olhar – que encontramos nas referidas fotos dos retirantes judeus da família Lispector. Cabe-nos complementar que assim como as fotografias podem estar atravessadas pelo olhar da recepção,[5]*também o sentimento de estar perdido* da alagoana Macabéa no Rio de Janeiro está comprometido historicamente pelo olhar dos retirantes nordestinos Rodrigo S. M. e Clarice Lispector.

Os vários retratos de Macabéa oferecidos por seu autor complementam-se com os comentários do próprio namorado Olímpico, como: "a cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda – […] vê se muda de 'expressão'". (LISPECTOR, 1984, p. 61). Já a expressão de Rodrigo de que Macabéa tinha uma "cara um pouco inexpressiva demais". (LISPECTOR, 1984, p. 69) pode ser contraposta a uma fotografia que pode ser da própria Clarice e que foi por ela comentada dentro da ficção *A paixão segundo G.H.* Ao comentar tal fotografia, diz G.H./ C.L. que, "ao olhar de relance o rosto fotografado, viu naquele rosto inexpressivo que o mundo também a olhava de volta inexpressivo. E conclui dizendo ver na sorridente fotografia mal-assombrada um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo e que todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa" (LISPECTOR, 1979, p. 21). Diríamos que o inexpressivo desses rostos não é tão insignificante assim, porque nos diz das circunstâncias pessoais e culturais de cada uma delas e da própria sociedade. Até mesmo o silêncio aí é expressivo, significativo, por nos dizer da travessia cultural das retirantes. E aqui lembro-me de uma descrição da escritora feita por sua amiga e também escritora Nélida Pinõn:

> Um rosto russo e melancólico, desafiante e misericordioso. Neste rosto de Clarice convergiam aquelas peregrinas etnias que venceram séculos, cruzaram Oriente e Europa, até que ancorassem no litoral brasileiro, onde veio ela afinal tecer ao mesmo tempo o ninho de sua pátria e o império de sua linguagem. (PINÕN apud VIEIRA, 1998, p. 31).

Fechando o parêntese, diríamos que culturas nacionais e estrangeiras, traços biográficos, diálogos com obras da humanidade e com as *Escrituras Sagradas*, crenças, cultura de massa e história de Cordel, estrelas de cinema hollywoodiano, cultura midiática etc., fazem o caldo cultural que se amalgama em *A hora da estrela*. Sobre isso, retomo Berta Waldman, que confirma que "o sincretismo, ponto de cruzamento de crenças, tradições e culturas, típico de um país multiétnico e multicultural como é o Brasil, fica flagrante no universo clariciano" (WALDMAN, 2003, p 102).

É sabido que os Macabeus continuaram fiéis à Lei de Moisés. Também Macabéa confiou cegamente nas palavras da cartomante: "Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina". (LISPECTOR, 1984, p. 90) E Clarice, perguntaríamos, confiou na palavra? Bem, vejamos o que ela mesma disse sobre o assunto:

> Depois eu fui a uma cartomante e imaginei: ela me disse várias coisas boas que iam me acontecer – e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me pegasse e eu morresse depois de ter ouvido essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história[6].

Diríamos, por último, que Clarice blefa, com relação à história de Macabéa, e é traída pela palavra. Blefa sobre a história de Macabéa porque, apesar de reconhecer que *desde Moisés sabe-se que a palavra é divina* e de dizer que a *cartomante lhe decretara sentença de vida* (LISPECTOR,1984, p. 90) opta pela morte. Ou seja, aí já se iniciara sua traição pela palavra, quando *transfere* para a criatura Macabéa o que imaginara que poderia acontecer consigo mesma – *seria muito engraçado morrer depois de ouvir todas aquelas coisas boas.* Parece, na verdade, que Clarice não escuta sua própria palavra que (in)conscientemente lhe prescrevia o "gran finale" abrupto de sua verdadeira morte.[7]

[4] Cf. Entrevista mencionada (Grifo meu).
[5] Vale a pena conferir BARTHES: *A câmara clara*.
[6] CLARICE LISPECTOR (vídeo). Programa "Panorama Especial" [transcrição livre].
[7] Cf. NOLASCO. *Restos de ficção:* a criação biográfica – literária de Clarice Lispector, principalmente o cap. II, onde defendemos a idéia de que a gênese da ficção clariciana já se dá atravessada pelo traço biográfico-cultural.

Clarice (e) Espectros

> A vida de um homem, única assim como sua morte, sempre será mais do que um paradigma e outra coisa que não um símbolo. E é isto mesmo que um nome próprio sempre deveria nomear. (DERRIDA, 1994, p. 07).

O título desta parte alude ao livro derridaiano *Espectros de Marx* (1994), mas é escusado dizer que em se tratando de Clarice Lispector ela desvela, desde o nome, a herança anagramática de espectros (Lispector). Por se tratar aqui de espectros, presto uma homenagem aqui a todos os espectros clariceanos criados por ela e que sobrevivem mesmo passados cem anos do nascimento da escritora (1920-2020).

Daí talvez *ser* um consenso da crítica brasileira de que só se possa falar de Clarice no plural. Quer seja por meio de sua vida, ou melhor, seus modos de viver, quer seja por meio de sua obra, ou modos de escrever, o que encontramos sempre é uma imagem, uma *persona* que se descentra para dentro, dispersando seus restos e passos corporais e escriturais. Isso corrobora, por sua vez, a não-pertinência de se afirmar que o projeto intelectual da escritora visou uma totalidade narrativa única, ou até mesmo uma única Obra. Talvez seja exatamente o contrário: a cada novo livro, a escritora operasse uma desconstrução da base estrutural anterior, o que, por sua vez, acabou espelhando a construção de um projeto não menos espectral e em abismo. Nessa empreitada lúcida e crítica, pode-se dizer que a última intelectual Clarice Lispector, ou seja, a Clarice de depois de 64, foi implacável até com a Clarice Lispector modernista e "quase" romântica da fase inicial (1943). (É nesse sentido, muito particular, que às vezes quero pensar que a crítica clariciana não conseguiu acompanhar devidamente os desdobramentos críticos e políticos que a própria intelectual impunha à sua obra como um todo).

Mil e uma Clarices se insinuam nas frestas da vida e da ficção. Simplificando todas suas *personae*, diríamos que não se pode negar que a Clarice mãe, mulher e intelectual ajuda-nos a compreender o retrato esgarçado, heterogêneo e multíplice que a ficção encena a cada novo papel-texto, e vice-versa. Os aportes teóricos da crítica biográfico-cultural nesse sentido são esclarecedores. Mas reconheço que podemos somar-se a eles os voltados para a crítica de base descolonial ou fronteiriça. Nesse sentido, as duas epígrafes que abrem este trabalho ilustram de forma direta uma visada descolonial implícita no projeto da intelectual.

Talvez seja por conta desse modo, desse jeito espectral, ou melhor, "espiritual" de Clarice se portar para ela mesma, para o outro, logo para a sociedade inteira (sua obra tornada pública reforça e endossa tal gesto), que se pode dizer hoje, sem grandes exageros, que *um espectro ronda a literatura brasileira nestes últimos cem anos — o espectro de Clarice Lispector*.

Nem é preciso ser clariciano, basta gostar da literatura brasileira, ou simplesmente de literatura, para entender que a intelectual Clarice Lispector escavou um lugar abissal na tradição literária brasileira, relegando aos pósteros uma herança inegável. Se espectro não for assexuado, diríamos que o fato de Clarice ser mulher contribuiu para que a marca de tal herança se inscrevesse na história de nossa cultura intelectual, posto que na outra ponta tínhamos ninguém menos que um Machado de Assis. Espectralmente feminina, Clarice nos fez ver que *alguma coisa estava fora dos eixos* na tradição literária brasileira, ou seja, até então o falocentrismo desta. Salvo raríssimas exceções, ela enquanto escritora foi a mais contundente, mesmo que ainda travestida de uma timidez feminina; o que pouco importou, porque seu arrojo intelectual era ousado. Reconheço criticamente que Clarice Lispector não ocupa necessariamente esse lugar no qual estou querendo pô-la, nem muito menos seus espectros, que são muitos. Mas ao mesmo tempo inscreve-se aí a possibilidade de se pensar em o *meu espectro dela* e, por extensão, o da própria crítica. Sem esquecer que tal espectro está atravessado pela presença de um outro, o de Derrida, entre outros.

Sempre na esteira de Derrida, diríamos que os espectros de Clarice são também os dela própria, aqueles com os quais ela teve que conviver, que lidar, aqueles que a habitaram em vida, que apareceram e a fizeram ocupar-se deles. Nesse sentido, sua escrita pode ser tomada como um grande fantasma (aliás, fantasmática por excelência) desafiador, tanto quanto sua própria vida diaspórica, clandestina e nômade, na origem e depois, sempre, mesmo que ela tenha se voltado por razões de princípios e de coração para o lugar chamado Brasil. Sua escrita é desafiadora para a autora e para seu leitor em vários sentidos. Enquanto escrita fantasmática, ela trai a escritora naquilo onde ela mais procura denegar, fazendo com que uma imagem espectral da autora se esboce num desenho, ou traço sutil na escritura. Derrida afirma que o espectro *é a freqüência de uma certa*

visibilidade do invisível. Daí querermos inferir, tendo por base a relação entre a crítica e a obra clariciana, que tal imagem espectral não passe de uma criação imaginária da própria crítica que a vê projetada na tela não menos imaginária do texto clariciano. No caso específico de Clarice, sua tela-texto parece trazer sempre no fundo *uma estrutura de aparecimento-desaparecimento*, de algo interdito que se diz nas entrelinhas da escritura. A prática pensada de denegação da qual a autora se vale para sua criação reforça tal questão. A forma como escolhe, elege e propõe dialogar com seus amigos literários, no decorrer de sua produção intelectual, também só reforça a constatação.

Já que, para Derrida, a herança é um texto, diríamos que a crítica clariciana não passa de uma herança que herdou o lugar de falar da escritora, de falar de seus espectros no plural, posto que são tantos textos críticos, tantas Clarices, tantos espectros que não param de retornar a cada leitura, a cada tempo. A crítica enquanto herdeira não apenas recebe o direito de falar, mas também, e antes, escolhe e decide. *Grosso modo*, podemos dizer que a crítica não faz outra coisa senão declarar ao outro (espectro) sua admiração, sua dívida, seu reconhecimento — "a necessidade de ser fiel à herança a fim de reinterpretá-la e reafirmá-la ao infinito" (DERRIDA, ROUDINESCO, 2004, p. 14). Segundo Derrida, "uma herança é sempre a reafirmação de uma dívida, mas uma reafirmação crítica, seletiva e filtrante" (DERRIDA, 1994, p. 124). O mesmo vale para a crítica que, entre vários espíritos, precisa reconhecer criticamente sua própria dívida espectral nunca quitada; e só à medida que ela herda lhe permite dar testemunho de que ela é (herança-crítica). Ao crítico, enquanto herdeiro enlutado, mas nunca falido, resta saber que "a herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa" (DERRIDA, 1994, p. 78). Assim, designa tarefas contraditórias à crítica que acabam atestando sua finitude, ou melhor, sua condição mesma de reinterpretação permanente. Compete ao crítico eleger seus amigos escritores com os quais ele quer dialogar criticamente, posto que ele sabe que sua biografia também se inscreve em seu julgamento do outro e de si. "Nunca falo do que não admiro", diz Derrida em "Escolher sua herança", ao se referir aos amigos que contribuíram para sua herança intelectual (DERRIDA, ROUDINESCO, 2004, p. 14).

Passados mais de quarenta anos da morte de Clarice Lispector, podemos dizer, e aqui sempre na esteira do pensamento espectral de Derrida, que a tarefa da crítica consiste em não insistir que se trata de um *retorno à Clarice*, já que ela nunca ainda saiu do cenário fantasmático da crítica brasileira, mas, sim, de um *retorno de Clarice*, ou seja, trata-se de levar em conta que uma certa espectralidade dela retorna por meio dos comentários, exposições e homenagens (este texto pode ser um exemplo) e se impõe, fazendo com que a própria crítica não resista ao que esse espectro re-tornado demanda com sua aparição (virtual, midiática, impressa etc). Assim, resta à crítica, em nome desse espírito de Clarice, querer *desconstruir* suas ideias, no sentido derridaiano do termo. Suplementam-se ideias, autores, livros, textos, sentidos, leituras, biografias e espectros. Endossa nossa afirmação o que Ítalo Moriconi diz em "O espectro de Foucault":

> Toda biografia é mitografia. Toda biografia é autobiografia do narrador. Lerescrever a vida do outro espectral pode ser, deve ser, efetivamente é, exercitar-se numa escrita de si, releitura de si. As biografias de Foucault. Delas ressalta o caráter de signo autobiográfico inerente a toda história intelectual (auto-reflexionada, auto distanciada) de uma vidaobra. Minha formação: minha auto-reflexão na relação especular com o signo-a-si desta vidaobra. O Foucault espectral. Autor*: assinatura, signo, fetiche, espectro.* (MORICONI, 2005, p. 52).

Nesse sentido, a crítica feita a Clarice Lispector é mais do que um suplemento à sua biografia intelectual; é a soma de espectros e de traços autobiográficos. A própria crítica é espectral e se faz numa relação não menos espectral: *ela pensa estar vendo o outro, quando na verdade é o outro quem a vê.*

Derrida abre o "Exórdio" de seu livro se perguntando, e questionando quem sabe aprender a viver, quem pode dar lição, e o que quer dizer aprender a viver? (DERRIDA, 1994, p. 09). Esboça a seguir, mesmo que na forma de outra pergunta, uma possível resposta: *aprender a viver, ensinar a si mesmo a viver não é, para quem vive, o impossível?* Diz que por definição *viver não se aprende*. Conclui, por fim, que o tempo do "aprender a viver" consiste nisto para o qual o exórdio mesmo encaminha: "aprender a viver *com* os fantasmas, no encontro, na companhia ou no corporativismo, no comércio sem comércio dos fantasmas" (DERRIDA, 1994, p. 11). Nesse sentido, a literatura toda de Clarice poderia ser tomada como um exemplo perfeito do que postula Derrida sobre o "aprender a viver". Na crônica sintomaticamente denominada de "Aprender a viver", Clarice reitera: "pudesse eu um dia escrever uma espécie de tratado sobre a culpa. Como descrevê-la, aquela que é irremissível, a que não se pode corrigir? Quando a sinto, ela é até fisicamente constrangedora: um punho

fechando o peito, abaixo do pescoço: e aí está ela, a culpa" (LISPECTOR, 1984, p. 312). Talvez seja escusado dizer que o sentimento de culpa seja inerente à trajetória de vida de Clarice Lispector. Também não é por acaso que na crônica oportunamente intitulada "Pertencer" a escritora constate: "fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado" (LISPECTOR, 1984, p. 153).

Pertencendo ou não pertencendo a ela mesma, ou à literatura brasileira, conclui que *pertencer é viver*, só lhe sobrando aprender a viver com culpa: "a culpa em mim é algo tão vasto e tão enraizado que o melhor ainda é aprender a viver com ela, mesmo que tire o sabor do melhor alimento: tudo sabe mesmo de longe a cinzas" (LISPECTOR, 1984, p. 312). Tais cinzas, tais restos dispersos de uma vida cultural diaspórica migram para o mundo da ficção da escritora, tingindo sua escrita com um traço biográfico que faz toda a diferença.

Entre muitos outros, a culpa é um dos fantasmas que vão acompanhar a escritora até o fim da vida. "Não sou dos que se libertam", diz ela (LISPECTOR, 1984, p. 312). Ou seja, *como não há libertação, como ensinar a si mesma a viver é impossível*, e já que *ninguém pode dar lição*, resta aprender a viver com a culpa de *não saber-viver* (talvez aqui entre a escrita, na qual chegaremos só-depois).

Numa entrevista dada a menos de dois meses da morte, e publicada com o título de "Estou em guerra contra mim mesmo", Derrida é intimado a falar sobre o desejo de "saber viver" tratado por ele há mais de dez anos no Exórdio de *Espectros de Marx*. Responde de forma incisiva: "não, nunca aprendi-a-viver. […]. Aprender a viver deveria significar aprender a morrer, […]. Desde Platão, é a velha injunção filosófica: *filosofar é aprender a morrer*. Acredito nessa verdade sem a ela me entregar inteiramente. Cada vez menos" (MORICONI, 2005, p. 13). Derrida deixa claro que *todos os conceitos que o ajudaram a trabalhar* durante toda a vida, sobretudo o de rastro ou o de espectral, estavam ligados a 'sobreviver' como dimensão estrutural, já que "a sobrevida não deriva nem de viver nem de morrer" (MORICONI, 2005, p. 13). E conclui, digamos, de forma clariceanamente: "no momento em que deixo (publicar) 'meu' livro (ninguém me obriga), torno-me, aparecendo-desaparecendo, como o espectro ineducável que jamais terá aprendido a viver. […]. Deixo um pedaço de papel, parto, morro: impossível sair dessa estrutura, ela é a forma constante de minha vida. Cada vez que deixo partir alguma coisa, vivo a minha morte na escritura" (MORICONI, 2005, p. 15). Digo de forma *a la* Clarice Lispector porque a obra toda da escritora pode ser lida como uma escritura sobre vida enquanto sobre (a) vida. Quem contra-argumentaria a mim de que não retirei esta seguinte passagem de uma página qualquer de *A paixão segundo G. H.?*

> A sobrevivência é a vida além da vida, a vida mais que a vida, e o discurso que sustento não é mortífero, pelo contrário, é a afirmação de um vivo que prefere o viver e portanto o sobreviver à morte, pois a sobrevida não é simplesmente o que resta, é a vida mais intensa possível. Nunca me sinto tão obcecado pela necessidade de morrer do que nos momentos de felicidade e gozo. Gozar e chorar a morte que espreita, para mim, é a mesma coisa. Quando recordo a minha vida, tendo a pensar que tive essa chance de amar até os momentos infelizes de minha vida, e de abençoá-los. (DERRIDA apud MORICONI, 2005, p. 17).

Afinal não é à toa que, para Clarice Lispector, "escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada" (LISPECTOR, 1984, p. 191).

Quer seja na filosofia, quer seja na ficção, quer seja pelo pensamento filosófico ou literário, quer seja em Derrida ou em Clarice, quer seja Derrida ou Clarice, o processo de (des)aprendizagem pela *sobrevivência* (sobrevida) parece ser o mesmo. No final da vida, Derrida diz que apesar de acreditar na verdade platônica de que *filosofar é aprender a morrer*, a ela se entrega "cada vez menos", conforme vimos antes. Ou seja, entendemos que, mesmo que Derrida tenha filosofado até o fim da vida, ele permaneceu "ineducável quanto à sabedoria do saber-morrer", assim como nunca *aprendeu-a-viver*, como já dissemos. A réplica para Clarice não seria menos verdadeira*: escrever é aprender a morrer*. Mas, não no sentido de salvação, posto que a escrita não salva o sujeito que a pratica. Sim no sentido de que se escreve apesar da vida e apesar da morte: a escrita, em Clarice, é sobrevida. "Escrever é um dos modos de fracassar", vaticinou certa vez a escritora. Talvez por ter tal consciência que ela tenha feito de sua busca pela linguagem sua travessia única, realizando-se, assim, exatamente ali onde ela enquanto escritora mais fracassaria. Não saber-viver fez com que Clarice contornasse a falta, a culpa, o luto na escrita, e tudo sem nenhuma esperança de salvação. A ficção não

compensa a vida, mas às vezes ocupa o seu lugar para que um espectro nela retorne. Se não em vida, depois da morte do sujeito o espectro escava para si (e para seu outro) um lugar de honra na cultura do presente.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. SÃO PAULO: ED. MALTESE, 1962, p. 355-511 (LIVROS I, II).

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx.* Trad. de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994a.

DERRIDA, Jacques. *Derrida caça os fantasmas de Marx*: entrevista a Betty Milan. *Folha de são Paulo*, 26 de junho de 1994b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã*: diálogo. Trad. de André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DERRIDA, Jacques. Entrevista a Jean Birnbaum: *Estou em guerra contra mim mesmo*. *MARGENS/MÁRGENES* – Revista de Cultura. v. 01, n. 5, p. 12-17, 2004.

FERREIRA, Teresa C. M. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

LERNER, Júlio; LISPECTOR, Clarice. Entrevista de Clarice Lispector nos revela traços de sua personalidade. YouTube. Disponível em:<https://www.YouTube.com/watch?v=Ws52MbR-Hws>. Acesso em: 02 abr. 2020. 24:28.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1979.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

MORICONI, Ítalo. O espectro de Foucault. In.: *MARGENS/MÁRGENES* – Revista de Cultura. v. 01, n. 6/7, p. 46-57, 2005.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Restos de ficção*: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

PORTELA. Eduardo. O grito do silêncio. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 9-13.

REMATE DE MALES, N.9, Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, 1989.

VIEIRA, Nelson. Uma mulher de espírito. In: ZILBERMAN, Regina et. al. *Clarice Lispector*: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 17-39:

WALDEMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Universitária de Cultura judaica, 2003.



Pela busca do "Bicho-fera" em "O búfalo", de Clarice Lispector, e as contribuições críticas de Evando Nascimento

For the search of "Beast-beast" in "O búfalo", by Clarice Lispector, and the critical contributions of Evando Nascimento

Fabrício Lemos da Costa[*]
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda[**]
Universidade Federal do Pará

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/05/2020

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a vocação ou chamado ao selvagem no conto "O búfalo", do livro *Laços de Família* (2009), de Clarice Lispector (1920-1977). Para isto, recorreremos aos estudos críticos de Evando Nascimento (1999, 2004, 2012, e 2013), nos quais evidenciaremos a sua abordagem, cujas interseções se colocam no convite ao pensamento pelo estranhamento e pela pulsão animal. Desse modo, revisitaremos os argumentos de Nascimento, principalmente em seu livro Clarice Lispector: uma literatura pensante (2012), destacando-os como contribuição interpretativa fundamental para inserirmos a ficção clariceana em novas e atuais leituras. Assim, problematizaremos o apelo animal como questão que se desenvolve na recusa ao domesticado em oposição à vontade do encontro com o "bicho-fera", representado pelo "búfalo", em um processo de devir, na maneira como pensaram Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Ao lado desses últimos, destacaremos também as reflexões de Jacques Derrida (2002), intelectual importante para dialogarmos com uma literatura que, ao inserir o selvagem, particulariza a sua capacidade pensante.

Palavras-chave: Clarice Lispector. "O búfalo". Selvagem. Evando Nascimento. Pensamento.

Abstract

This article aims to reflect on the vocation or call to the savage in the short story "O Búfalo", from the book *Laços de Família* (2009), by Clarice Lispector (1920-1977). For this, we will resort to critical studies by Evando Nascimento (1999, 2004, 2012, and 2013), in which we will highlight his approach, whose intersections are placed in the invitation to thought by strangeness and animal drive. In this way, we will revisit Nascimento's arguments, mainly in his book Clarice Lispector: uma leitura pensante (2012), highlighting them as a fundamental interpretative contribution to insert Claricean fiction in new and current readings. Thus, we will problematize the animal appeal as an issue that develops in the refusal of the domesticated as opposed to the will to encounter the "beast-beast", represented by the buffalo, in a process of becoming, in the way Gilles Deleuze and Félix Guattari thought (1980). Along with the latters, we will also highlight the reflections of Jacques Derrida (2002), an important intellectual to dialogue with a literature that, when inserting the savage, particularizes his thinking ability.

Keywords: Clarice Lispector, "O Búfalo", Savage, Evando Nascimento, Thought.

[*] Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0033871728934155>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>.
E-mail: fabricio.lemos1987@yahoo.com.br
[**] Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Professor Associado da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0928175455054278>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3971-9007>.
E-mail: eellip@hotmail.com

> Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão no fundo passava a não ser mais do que aquela arvore de pé ou o pulo do sapo no escuro.
> (Clarice Lispector, *A maçã no escuro*).

> De pé, em sono profundo. Os olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo.
> (Clarice Lispector, "O búfalo").

O lugar de "O búfalo" na ficção de Clarice Lispector

As epígrafes acima apresentadas funcionam, neste estudo, como estímulo inicial para uma abordagem que se coloca na interpretação da ficção de Clarice Lispector pelo viés do selvagem. Pela aproximação dos excertos, o primeiro, do romance *A maçã no escuro*, publicado pela primeira vez em 1961, pela Editora Francisco Alves, e o segundo, do livro de contos *Laços de Família*, intitulado "O Búfalo", *corpus* deste trabalho, publicado em 1960, pela mesma editora, temos a clave de uma questão. Ambos partilham de uma temática que corrobora certo chamado ou apelo ao animal. Além disso, mesmo em gêneros literários diferentes, romance e conto, as narrativas carregam um convite ao bicho, dado, aqui, como oportunidade do pensamento. Pelas datas de aparecimento dos livros, podemos constatar o interesse de nossa ilustre escritora pela problematização da aproximação entre o homem e o animal.

Ainda como interpretação aproximativa entre as obras mencionadas pela epígrafe, dando ênfase à particularidade de uma temática selvagem no conjunto da ficção clariceana, a qual serve de referência para várias de suas narrativas, faz-se mister desenvolvermos um breve resumo do romance *A maçã no escuro*, apenas para situarmos o conto "O búfalo", como parte de um projeto maior. Em *A maçã no escuro*, encontramos o itinerário e nascimento de um herói, cujo nome é Martim. O personagem inicia, já no começo do romance, uma fuga, após a tentativa de assassinato de sua esposa. Para tanto, não temos detalhadas explicações sobre o ocorrido. Martim, por vezes, esquece o crime cometido, e passa a "mergulhar" num outro universo, longe do burocrático e organizado mundo lógico, em que antes pertencia. Neste novo ambiente, é o selvagem que o move, interessando-se pelos grunhidos dos bichos.

Pela síntese do romance, passemos à narrativa "O Búfalo", décimo terceiro e último conto, do livro *Laços de família*. Trata-se da história de uma mulher, cujo nome não é revelado, que, após um frustrado relacionamento amoroso, resolve visitar um Jardim Zoológico. Destarte, nessa ida ao lugar, a mulher carrega um desejo íntimo, qual seja: estar frente a frente com o "ódio". Para isto, faz-se necessário despir-se de qualquer "perdão" e "amor". Vejamos um trecho inicial:

> Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjubado e tranquilo, e a leoa lentamente reconstitui sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. "Mas isso é amor, é amor de novo", revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado (LISPECTOR, 2009, p. 126).

Pelo fragmento, vê-se exposto o real objetivo daquela mulher, "a fêmea desprezada" (LISPECTOR, 2009, p. 134), ao adentrar o zoológico. Nele, busca-se um "ódio" da ordem do animalesco. Todavia, como mostra o excerto acima, o que ela vê ainda é a imagem e a "moldura" do amor, do sentimento de que tentava desapegar-se. Contrariando aquela natureza domesticada, delicada e paciente, vista na troca amorosa do leão e da leoa, a mulher escondia "os punhos nos bolsos do casaco" (LISPECTOR, 2009, p. 126). No fundo, ela queria e esperava o modo de ser natural naqueles bichos, isto é, sua selvageria e ódio primitivo, que impulsionam o animalesco e suas pulsões.

Assim, compreendemos que o conto "O búfalo" tem seu lugar no conjunto da ficção clariceana, localizando-se nas margens que inauguram uma perspectiva de aproximação do homem com o animal, do contato que se dá pelo não domesticado dos bichos, ao contrário, pelo que o animal é, em seu estado bruto. Para ficar mais clara esta abordagem, é importante recorrermos a um trecho de outro texto de Lispector, *Um*

sopro de vida, no qual a personagem Ângela justifica as "profundezas selvagens" do seu cachorro Ulisses, quando este a morde. Vejamos:

> Uma vez ele fez uma coisa inesperada. E eu bem merecia. Fui fazer um carinho nele, ele rosnou. E cometi o erro de insistir. Ele deu um pulo que veio de suas *profundezas selvagens de lobo* e mordeu-me a boca. Assustei-me, tive que ir ao pronto-socorro onde deram-me dezesseis pontos. Disseram-me que desse Ulisses para alguém pois ele representava um perigo. Mas acontece que, depois do acidente, uni-me ainda mais a ele. (LISPECTOR, 1983, p. 65, grifo nosso).

Ulisses, cachorro que é "é Amapá" (LISPECTOR, 1983, p. 64), porque fica distante dos grandes centros urbanos do Brasil, como demonstra a personagem, possui guardado o seu "lobo", mesmo sendo animal domesticado. Assim, metaforicamente, ao identificar-se com o afastado, "o fim do mundo" (LISPECTOR, 1983, p. 64) corrobora também o escondido, o selvagem guardado. Neste ínterim, voltando ao conto "O búfalo", o que a "fêmea desprezada" procurava era o mais apartado do domesticado, do manso e da "amorosa" natureza. Em síntese, ela rastreava "a violência, só isto" (LISPECTOR, 2009, p. 130). Situado o lugar de "O búfalo" na temática que pressupõe o selvagem na ficção de Clarice Lispector, passemos a tratar, ainda que brevemente, da crítica que lê e dá ênfase a este viés.

A crítica de Evando Nascimento e as interpretações pelo selvagem

Evando Nascimento, ao longo de sua formação acadêmica, sempre buscou na literatura de Clarice Lispector assuntos singulares e fundamentais para a atualidade, os quais movem a sua crítica. Trata-se de uma literatura que ele chama de pensante. Vale ressaltar que este interesse de Nascimento pela capacidade pensante de certas ficções, implica seu envolvimento com outro estudo, resultado de uma tese de Doutorado, em que ele pesquisa o pensamento de Jacques Derrida. Na mencionada tese, Nascimento sublinha:

> No plano da literatura, a preferência de Derrida se faz por autores como Celan, Ponge, Shakespeare, Joyce, Poe, Baudelaire, Genet, Kafka, Jabès… uma série em que Mallarmé não é certamente o menor deles. A escolha se justifica pelo tipo especial de literatura que praticaram: chamaria, por antecipação, *uma literatura pensante*. (NASCIMENTO, 1999, p. 22, grifo do autor).

"Uma literatura pensante". É o que devemos levar em consideração na abordagem do crítico brasileiro. Com este interesse pelo pensar, o qual não se classifica como "filosofante", porque não se enquadra como produtora de conceitos, como é próprio da matéria filosófica, as temáticas e assuntos das narrativas de Clarice colocam-se na oportunidade de repensar, por exemplo, o lugar do homem e do animal, numa espécie de mergulho ao primário e ao escondido da natureza bruta.

No conjunto da reflexão crítica de Evando Nascimento, o estudo a respeito da ficção clariceana se encontra em seu maior fôlego no livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012). Nele, já em suas primeiras páginas, o pesquisador insere a clave de sentido de sua abordagem no que diz respeito tanto aos homens quanto aos animais, os quais ele chama de "catalisadores". Vejamos: "Para mim, de saída nem os homens, nem os assim chamados animais (sempre no plural) correspondem a conceitos, mas são antes catalisadores ou feixes de sentido[1], a que se pode recorrer não sem algum protocolo de leitura" (NASCIMENTO, 2012, p. 13). Assim, por "catalisadores" entendemos o "efeito" de sentido que advém da literatura de Lispector, da qual, aqui, elegemos o animal como "motor propulsor".

Em suma, a crítica de Nascimento em relação à produção de Lispector, inaugura novas e atuais possibilidades, "feixes de sentido", como pensa o estudioso. Neste bojo, o "animal" ocupa um lugar de destaque nessa crítica. Na seção "Clarice e o não humano: rastros", elabora a positividade do "não humano", onde se encontra o animal, dado como possibilidade de ultrapassar a civilização, seus "avanços" e maneiras

[1] Na esteira do pensamento de Derrida, "sentido" e "leitura" carregam, aqui, um valor pragmático, cujos "deslocamentos" de sentidos perfazem na negação à qualquer passividade de leitura. Cf. NASCIMENTO, 2004, p. 14: "O que conta para Derrida é a leitura como função em certo sentido 'pragmática', ou seja, o ato de fala ou de discurso como prática de um sujeito, que fala, escreve, agencia valores, desloca sentidos, redimensiona estruturas etc. Em outras palavras, em vez da noção de leitura tanto como relação passiva de mero consumo de um ou mais sentidos já prontos no texto de um outro autor; quanto como simples explicação do que seria essa significação pré-dada, em Derrida o sentido é algo sempre por ser elaborado, remanejado, deslocado etc."

limitadas de vivência. Segundo o autor, certas narrativas de Lispector, "ficcionalizam certo não humano não como aquilo que ameaça o homem, mas, ao contrário, contribui para o ultrapasse das barreiras impostas pela civilização dita ocidental no avançado estágio de seu desenvolvimento tecnológico" (NASCIMENTO, 2012, p. 25). Dessa forma, inserimos o conto "O búfalo", neste intercruzamento catalisador, em que sentidos são postos como amálgama do caráter pensante. Em relação ao nosso *corpus*, Nascimento, no mesmo capítulo, destaca:

> Tem-se a história de uma mulher no zoológico em busca de experimentar o ódio que deveria estar sentindo pelo fato de ter sido recusada por um homem. Para seu azar, é primavera, e tudo em volta lhe desperta um sentimento de amor ou de comiseração. A história enfatiza o acasalamento dos animais, o *convite* à cópula e ao afeto. Tudo o que a personagem ressentida não quer. Até que, enfim, *encontra* o desejado no olhar do búfalo. (NASCIMENTO, 2012, p. 33, grifo nosso).

Como explicita o crítico, a mulher não aceita o "convite à cópula", daquela que amansa a natureza, que lhe mostra o amor paciente, como faz lembrar a situação inicial entre o leão e a leoa, antes prefere o "desejado" do encontro com o mais selvagem, visto no "olhar" do búfalo. Desse modo, a "fêmea" ressentida prefere uma experiência mais radical, em que emerge do "estranhamento de si mesmo" (NASCIMENTO, 2012, p. 32).

Outro aspecto importante que devemos considerar na formulação interpretativa de Nascimento para a literatura de Lispector diz respeito ao chamado ou vocação ao selvagem, como já é possível perceber nos trechos citados anteriormente, por exemplo, por meio da palavra "encontro" ou "convite". Para efeito de problematização, ainda vamos analisar o sentido de "convite" em "O búfalo", entretanto, neste momento, pensemos o que significa o "chamado" pela ótica desse estudioso. Para ele:

> Em síntese, a questão do chamado seria a de que somente os homens são capazes do nome, da palavra, enquanto os bichos, no máximo, convocam e atendem ao chamado. O "outro" apenas chama, grita, berra, urra etc.; o "mesmo" civilizado nomeia, designa, batiza, denomina etc. Mas é preciso ver que as duas performances linguísticas se encontram no ato fundamental de chamar alguém ou de alguém chamar-se; há nisso algo de humanamente animal, estranhamente familiar-no nome próprio e no potencial vocativo. (NASCIMENTO, 2012, p. 27-28).

Temos, aqui, configurados, portanto, dois pontos centrais para nossa leitura de "O búfalo": O caráter pensante e o chamado animal, cuja etimologia levantada por Nascimento, traçam e demarcam nosso interesse. Assim, compreende-se esta "vocação", como "uma questão de voz, chamamento, intimação e convite" (NASCIMENTO, 2012, p. 27), no fundo, o que ele mesmo considera como uma "nostalgia de não ter nascido e crescido bicho de todo" (NASCIMENTO, 2012, p. 27), marca da ficção clariceana. Por fim, com este instrumental interpretativo, é possível pensarmos o lugar de "O búfalo" num projeto literário de uma escritora que priorizou uma questão fundante: a ficcionalização do selvagem.

Na esteira da presença do inumano, do selvagem e do animal, talvez o que essa mulher quisesse fosse uma natureza que se "impunha, soberana" (SÁ, 2004, p. 77), como pensa Olga de Sá em sua interpretação de *A maçã no escuro*. Assim, indagamo-nos, como pensar esse domínio e poderio do natural com o aprisionamento dos bichos? Por outro lado, sabemos que nos mais domésticos dos animais, há sempre o indomesticável, como o cachorro Ulisses, da personagem Ângela, de *Um sopro de vida*.

Benedito Nunes, outro importante intérprete da obra de Lispector, embora realize uma leitura sob a perspectiva existencialista, trata da relação entre o orgânico e Martim, o qual nos serve de exemplo para pensarmos também o interesse da personagem de "O búfalo" pela matéria crua, pela carnificina, onde se encontra o "ódio". Segundo Nunes:

> Nessa atmosfera de entranhas palpitantes, Martim encontra, sob forma de vida ativa, de matéria operante, que segue curso impassível, o sórdido, o fecal. […] Martim, caindo em êxtase diante da vida impessoal da Natureza, vislumbra a conexão a que a náusea emprestará um cunho de participação orgânica. São os momentos de "descortino", assim chamamos pela romancista os instantes de compreensão fechada, no alvoraço de um êxtase selvagem. (NUNES, 2009, p. 98).

Vê-se, na crítica de Nunes, sobretudo na mistura entre "êxtase" e "náusea", ao lado de selvagem, o intento de uma interpretação existencialista. Todavia, nessa recepção crítica inicial, já temos a presença de uma "força" da natureza, do orgânico, como parte importante do itinerário de tantos personagens clariceanos,

mas, como dissemos, pensados num viés que corrobora sempre o "descortino" e revelações que compreendem êxtases, visto como algo fora de qualquer coisa material. Queremos dizer, com isto, que é possível e legítima a realização de uma leitura por esta abordagem, entretanto, buscamos em nossa interpretação um caráter de cunho mais pragmático, colocado na problematização da relação entre os homens e os animais, apartados pelo desenvolvimento tecnológico e material, podendo ser, ainda, resgatado, em "chamados" e "apelos" selvagens.

A problematização do "convite" em "O búfalo"

Como tivemos oportunidade de verificar por meio da leitura de Nascimento, a mulher recusara o "convite à cópula e ao afeto" que advinha dos animais do zoológico, em época de primavera. Para tanto, são várias as passagens do conto que explicitam esse "convite" indesejado. Chamaremos, aqui, de apelo ao "domesticado". Como mostra no começo da narrativa, a mulher desviou do afeto entre o leão e a leoa, porque buscava "a carnificina" naquele ambiente projetado. Poder-se-ia pensar uma questão fundamental nesta procura. Perguntamo-nos: como encontrar a "carnificina", o "cru" selvagem, em um lugar pensado e produzido artificialmente pelo homem, aquele da civilização e do espetáculo, no qual o zoológico está incluído? Nesta pergunta, vamos tentar problematizar o "convite" posto na narrativa. No fundo, cremos que a decepção daquela mulher nascia das jaulas fechadas, da domesticação do bicho, que a impedia de encontrar-se com o verdadeiro selvagem, o animal solto: "rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas" (LISPECTOR, 2009, p. 126).

Portanto, ao desviar o olhar da cena em que dois leões se "tinham amado" (LISPECTOR, 2009, p. 126), a mulher se depara com outra "malquista" visão, conforme a sua busca. Trata-se, agora, de uma girafa. Vejamos as pistas do que chamamos de "apelo doméstico", que se concretiza na realidade das jaulas trancadas: "diante da aérea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas […] diante da girafa que mais era paisagem que um ente" (LISPECTOR, 2009, p. 126). Vemos, neste excerto, a marca de um bicho enjaulado, uma girafa afastada da pulsão selvagem que a habita. Para ela, não há asas e liberdade, dado que é apenas "paisagem" do ambiente artificial, encarnado como espetáculo. Fora do ambiente da carnificina, a girafa é apenas moldura criada e motivo de doença para a fêmea que queria encontrar "o ponto de ódio" (LISPECTOR, 2009, p. 126), aquele do punho que escondia nos bolsos do casaco.

Na linha em que se coloca o pensamento de Derrida em *O animal que logo sou*, consideramos o animal, a sua busca pelo "ódio", metáfora do bruto, na ficção de Clarice, como amálgama de um selvagem em que "figuras animais se acumulam, ganham em insistência ou em visibilidade, agitam-se, fervilham, mobilizam-se e motivam-se" (DERRIDA, 2002, p. 66). No fundo, essas "figuras" emergem das possibilidades nas quais "fervilham" o animal que se é, e não "as personagens de fábulas" (DERRIDA, 2002, p. 66), "humanas" e morais. Assim, em "O búfalo", compartilha-se desse desejo, ou intimação, que se "mobiliza" no animal. Nega-se, para isto, a "primavera", girafas que são apenas paisagens ou, ainda, bichos que se amam como homens, próximos que estariam das fábulas morais.

No bojo desta leitura, enfatizamos o lugar de "O búfalo" na conjuntura de uma literatura que se insere na valorização de uma transformação pelo contato com o animal. Ainda sobre a importância deste na ficção de Lispector, Carlos Mendes de Sousa em *Clarice Lispector: figuras da escrita*, sublinha que em Clarice:

> O animal começa por ser entrevisto como um dos mais óbvios e indispensáveis signos numa caracterização da escrita […] Falar em Clarice Lispector é falar da barata ou da galinha ou do cavalo e poder-se-ia, seguidamente, continuar com um extenso rol: o cão, um búfalo, um mico, uma esperança. (SOUSA, 2000, p. 235).

O búfalo, como demonstra a lista de Sousa, integra a particularidade de uma ficcionalização do selvagem, no qual se "mobiliza", para usarmos um termo de Derrida, uma imensidão de efeitos de sentidos. Na esteira desta reflexão, como outros animais do inventário de Clarice, o búfalo partilha de um movimento contraditório na busca do ódio, naquele zoológico. Para ele, agita-se o encontro com o selvagem que já habita na mulher. Dá-se pelo "olhar", numa multiplicação do bruto. Sobre o olhar multiplicador do animal no homem, Derrida afirma: "os animais me olham. Com o sem rosto, justamente. Eles se multiplicam, eles me saltam cada vez mais selvagemente aos olhos à medida que meus textos parecem se tornar, como quiseram fazer-me crer, cada vez mais 'autobiográficos'" (DERRIDA, 2002, p. 67).

Na aprendizagem do ódio, a personagem ressentida, como entende Nascimento, segue seu itinerário de procura: "Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar" (LISPECTOR, 2009, p. 127), no fundo, como Martim de *A maçã no escuro*, ela queria o não pensamento[2], o "tal doce martírio em não saber pensar" (LISPECTOR, 2009, p. 127). Nessa ânsia do "não pensar", mas que, no plano ficcional, é todo pensamento, isto é, pelo que advém da própria interpretação do que se agita nessa procura, a mulher continua com seu ódio em seu punho ao ver uns macacos: "mas era primavera, e, apertando o punho no bolso do casaco, ela mataria em levitação pela jaula, macacos felizes […] a macaca com olhar resignado de amor […] os dentes da mulher se apartaram até o maxilar doer" (LISPECTOR, 2009, p. 127).

Assim, ela que fora buscar ódio, só encontrava "olhar resignado" de sentimentos quase humanos, aqueles do amor e perdão, nos animais. Ela queria, no fundo, a carnificina, para isto, precisava cavar a terra, encontrar-se com o primário. Para este encontro, era necessário "cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura" (LISPECTOR, 2009, p. 127). Vê-se, por meio dos excertos, a coerência temática de "O búfalo" em relação às outras narrativas da escritora. No que tange à terra bruta e à água negra, em *A maçã no escuro*, essa terra, carregada de brutalidade, aparece como terreno primário e antigo, em que "no duro chão empinavam-se os arbustos. E as pedras" (LISPECTOR, 1983, p. 41).

Portanto, a personagem desejava o ódio, daquele que deixa a mostra o cru e a carnificina, para isso, era urgente deslocar o coração: "seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos" (LISPECTOR, 2009, p. 133). A passagem, ou melhor, a mudança do coração, do peito, metáfora do afago e afeto, para o estômago, onde pulsam e pululam entranhas e coisa orgânica em digestão, é o esclarecimento daquilo de que aquela mulher tentava participar no Jardim Zoológico. Em síntese, ela sinaliza o interesse pela fera e pela besta. Para isto, compartilhamos do argumento de Nascimento, ao dizer na seção "Colonização e ferocidade", que: "o animal pode ser violento, mas, do ponto de vista da cultura, a besta e a fera são animais por assim dizer desembestados, entregues aos seus mais virulentos instintos" (NASCIMENTO, 2012, p. 21).

Assim, a afirmação de Evando Nascimento se mostra acertada para nossa leitura do conto "O búfalo", na medida em que "joga" luz para pensarmos a problematização do convite naquele Jardim Zoológico. Acreditamos que, nesta diferença entre o animal e a fera, esteja latente a busca da fêmea rejeitada. Dessa forma, usamos o termo animal, anteriormente, para facilitar o entendimento, mas, nesta ocasião, é oportuna a distinção pensada pelo crítico. Com esta oposição, compreendemos a recusa ao que chamamos animal "doméstico", presos que estão em jaulas, as quais, por sua vez, "enjaulam" a mulher que esconde a pulsão selvagem nos bolsos do casaco. Preparamos, então, por meio da reflexão de Nascimento, o que se encontra em questão naquela visita ao Jardim. "Caçava-se" a ferocidade, o coração que pulsa no estômago, no fundo, o seu devir.

Devir, aqui, deve ser entendido na maneira como pensou Deleuze, correspondendo como qualquer coisa ligada à transformação de si. Sousa sublinha que "o modo mais produtivo para definir o processo figurado pela força animal na escrita de Lispector, encontramo-lo no conceito deleuziano de devir" (SOUSA, 2000, p. 236). Ao situarmos o "devir" nesta mudança do sujeito pelo animal, para usarmos um termo que melhor facilite a questão, aceitamos a explicação de Sousa, ao questionar ser o devir diferente da metamorfose na obra de Clarice Lispector. Nesta perspectiva, não há vontade de tornar-se animal na ficção desta autora, dando-se antes a mudança e a transformação de si, cujo catalisador é o selvagem.

Segundo Deleuze e Guattari, citado por Carlos Mendes de Sousa, diz-se que: "os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são reais. Mas de qual realidade se trata? Pois o devir animal não consiste em tornar-se animal ou imitá-lo" (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 291, tradução nossa). Portanto, seguindo o conceito de Deleuze e Guattari, não há intenção de transformação em outra coisa, como se dá em metamorfose, quando consideramos o encontro homem-animal como devir, senão em si mesmo.

Explicado o sentido da aproximação com o animal em Clarice, movimentamos a nossa interpretação para a problematização do "convite" no conto "O búfalo", em que o verdadeiro sentido daquela ida ao Zoológico prefigura um momento de devir, no qual, diante de tantos animais presos, enjaulados, será necessário um olhar atento para perceber no verdadeiro animal a possibilidade da fera. Para isto, como faz

[2] Cf. LISPECTOR, 1983, p. 17-18: "Em duas semanas aprendera como é que um ser não pensa e não se mexe e no entanto está todo ali […] Como uma pessoa que não pensa, tornara-se autossuficiente."

lembrar o título, é o búfalo que exerce essa função ou, ainda, novas possibilidades são postas a partir do olhar daquele selvagem animal.

Seguindo o seu desejo de estar *tête-à-tête* com o ódio, a mulher se aproxima de outras jaulas. Em uma delas, encontra-se um elefante, mas este a decepciona, fazia parte ainda do domesticado, do bicho sem potência: "Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças" (LISPECTOR, 2009, p. 128). Vê-se, nesta "cena", o desapontamento e desencanto diante de uma natureza em fraca potencialidade, presa em suas docilidades e servida, apenas ao espetáculo de crianças. Ela continua: "E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada. O elefante oriental. Também a primavera oriental" (LISPECTOR, 2009, p. 128). Pelo excerto, vemos a mesma primavera, internalizada em animais de olhar de "bondade" e de delicadas fisionomias.

Como procura e interesse, a mulher, pelo encontro com o bicho, queria despir-se daquele modo de paciência e perdão, mas, no início, como estamos tentando sinalizar com fragmentos da própria narrativa, encontrara apenas a delicadeza de uma primavera. Para isto, ela não desejava a particularidade humana no animal, antes procurava a fera no bicho, talvez, na tentativa de reinventar o humano. Para Nascimento:

> Com efeito, investigar cada vez mais o que os animais, as plantas e também as pedras têm a nos dizer por meio da fabulosa ficção clariceana. […] A reinvenção do humano, como visto, depende necessariamente da intertroca com as formas vicinais: todos os viventes, como os animais e plantas, bactérias e vírus (agentes de processos e mutações). (NASCIMENTO, 2012, p. 52).

Para tanto, vale a pena esclarecer, de acordo com o nosso entendimento, que o termo "fabulosa", mencionado na citação anterior de Nascimento, não implica a ficcionalização dos bichos, conforme o gênero fábula, em que ocorre transposição de valores e costumes dos homens para o animal; ao contrário, é questão que se dá em devir, na maneira como pensa Deleuze, no qual tivemos oportunidade de explicar anteriormente.

Dito isto, vale a pena ressaltarmos o que Nascimento chama de "reinvenção do humano", em que o caráter de uma literatura do pensamento tem vez. Como próprio do devir homem-animal, mudanças e transformações acontecem como particularidade mais latente desse movimento, dado no encontro e no chamado, em que o homem não deixa de ser homem, nem animal deixa de ser animal. Na esteira do pensamento de Deleuze, é a própria realidade, não havendo fantasma, nem intersecções com outro mundo mais transcendental ou em revelações.

Ainda em contínuo desapontamento, a mulher joga com dois planos a partir do uso de "mal-estar". O primeiro diz respeito à própria sensação de doença que ela tinha experimentado até aquele momento. Doença, aqui, entende-se como algo não encontrável, portanto, negativo. O segundo é o mal-estar que nasce de um "estranho familiar", o que existe, mas está escondido, esperando para se mostrar:

> Aproximou-se das barras do cercado, aspirou o pó daquele tapete velho onde sangue cinzento circulava, procurou a tepidez impura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar, mas não ainda *o mal-estar que ela viera buscar. No estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar*. (LISPECTOR, 2009, p. 128, grifo nosso).

Dessa forma, o mal-estar positivo, com base naquilo que a mulher procurava, tinha no estômago a sua clave. Poder-se-ia, nesta oportunidade, pensarmos o valor dado a este órgão, o qual se coloca, quem sabe, como a imagem da consciência e da vontade do sujeito. A aproximação entre a mulher e o animal, não significa, de todo modo, a transformação ou metamorfose daquela em selvagem criatura, antes se coloca como motivação para o alcance da consciência. Poderíamos trazer, para a nossa reflexão, aquela famosa imagem de Nietzsche, que afirma ser a consciência uma espécie de órgão estomacal. Assim, no zoológico, a mulher levava consigo uma "vontade de matar", espécie de poderio escondido no punho, como se quisesse carregar consigo "bons dentes e bom estômago" (NIETZSCHE, 2001, p. 43). Os termos de Nietzsche interpelam o próprio leitor de Clarice: "Eis o que lhe desejo! / Se der conta de meu livro. / Certamente se dará comigo! (NIETZSCHE, 2001, p. 43).

A referência ao estômago, pois, apresenta, metaforicamente, a intencional vontade de desvincular-se daquelas afetuosas imagens dóceis, dadas pelo perdão, paciência e amor. Ela não queria a primavera, desejava a vontade, poderio, pulsão e ódio: "O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizavam em patas que arranham mas não dói…" (LISPECTOR, 2009, p. 131). Desse modo, pelo

fragmento, temos configurada a importância desta narrativa como agitadora de sentidos e mobilizadora do pensamento, da maneira como explicita Evando Nascimento. Na esteira desse crítico, Clarice Lispector, ao ficcionalizar o selvagem, instaura a oportunidade de pensarmos a reinvenção do homem pelo "olhar" da besta não cristianizada, como é revelado pelo narrador.

Por todas essas particularidades da ficção clariceana, aceitamos a contribuição crítica de Nascimento, porque nos mostra e nos encoraja a refletir acerca de uma literatura que se perfaz na linha do pensamento, não para formular conceitos, porque não estamos no campo do filosófico, antes, "possibilita pensar o impensável; e só pode haver pensamento ali onde se dá o advento da alteridade" (NASCIMENTO, 2012, p. 24). Em linhas gerais, e sempre seguindo a coerência argumentativa de Nascimento, consideramos a literatura de Clarice como mobilizadora para pensar o mundo; neste caso, o homem-animal, em troca, e não como "inimiga predadora" (NASCIMENTO, 2012, p. 24). Para tanto, o crítico nos alerta sobre o que se encontra em jogo na literatura de Lispector: "pensar o mundo é, pois, possibilitar o próprio pensamento" (NASCIMENTO, 2012, p. 24). Entretanto, dialogando ainda com Nietzsche, faz-se necessário munir-se de vontade e estômago, berço da consciência.

Por um "olhar" de bicho-fera

Após a "doença", advinda do descontentamento da ausência da pulsão selvagem, isto é, da besta e da ferocidade em animais enjaulados, a fêmea recusada resolve ter a experiência da montanha russa do Jardim Zoológico. Da montanha russa em movimento, "sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo. Mas como se tivesse engolido o vácuo, o coração surpreendido" (LISPECTOR, 2009, p. 130). Em "Violência", a mulher reinicia a busca pelo bicho, para que este pudesse proporcionar-lhe o ódio, "mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? O ódio que lhe pertencia por direito" (LISPECTOR, 2009, p. 131). Por direito, é o reclame da moça em sempre procura, por outro lado, vemos o termo "encontrar" já insinuando o momento de devir mulher-búfalo. Entretanto, antes do encontro, são rastros de brutalidade no ambiente que se colocam, como que preparando uma situação de mal estar, de estranhamento, ela que recusava o perdão:

> Certa paz enfim. A brisa mexendo nos cabelos da testa como nos de pessoa recém-morta, de testa ainda suada. Olhando com isenção aquele grande terreno seco rodeado de grades altas, o terreno do búfalo. O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. […] O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente, a grande cabeça mais alta que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. De longe ele passeava devagar com seu rosto. Era um búfalo negro. Tão preto que a distância a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida dos cornos. (LISPECTOR, 2009, p. 133).

Conforme a descrição do búfalo, é nítida a oposição em relação aos outros animais, que a deixava doente, quando percebia a anulação da potência do ódio naquelas criaturas. O narrador sinaliza, no entanto, uma espécie de separação ou de suspensão, em uma mudança de ambiente. "Certa paz enfim", significa o aparecimento do terreno do búfalo, caracterizado como "seco", "rodeado de grades altas", porque ali habita a verdadeira fera. Da sua fisionomia, assim, é fragrante a sintonia com o novo espaço. "Negro", "pescoço duro", "grande cabeça", acompanhado de "duro músculo" (LISPECTOR, 2009, p. 133). Com ele, a fêmea, não aceita pelo macho, descortinaria o mundo, visto como abertura, onde o animal-fera a provoca.

Neste "encontro-devir", vemos prefigurado o caráter dessa mulher, que não aceita mais os termos que regem certa ética cristã. Ao contrário, nela, habita a rebeldia e a ousadia, uma vontade de transpor os muros de uma ética que só lhe faz mal, no fundo, que a rebaixa à serventia, à paciência e ao perdão de sempre. Compartilhamos, para isto, da visão de Evando Nascimento no ensaio *Clarice Lispector: les animaux, les choses, la pensée*, ao sublinhar que, na ficção da escritora, no qual ele chama de "instituição literária", trabalha-se com "o poder de dizer tudo sobre o humano" (NASCIMENTO, 2013, p. 101, tradução nossa). Neste ínterim, o que significa o humano em "O búfalo" ou, ainda, como o bicho-fera pode resgatar e ensinar o ódio, já escondido no punho, à fêmea recusada?

Pelo estranhamento, o humano é problematizado como revolução de si. Para tanto, acreditamos estar imbuída, neste propósito, qualquer coisa de "assimilação" pelo bicho. Com ele, aprende-se, em ódio que nasce no

estômago, para lhe devolver em novas maneiras de estar no mundo. Agora, em "violência positiva", modo que guarda a potência e a pulsão pelo embrutecimento, que deixa de ser apenas marca do animal, para fazer emergir, no homem, itinerários mais distantes. Em suma, luta-se pela verdadeira liberdade ou, quando muito, pelo desligamento de uma cultura "castradora" e inibidora.

Vale ressaltar, no entanto, que essa "libertação", vista na sua complexidade, carrega uma imensidão de efeitos de sentidos, onde os bichos-feras são "agentes de processos e mutações". (NASCIMENTO, 2012, p. 52). Assim, sendo catalisadores de transformações, próprias do devir, as "bestas", em sua ferocidade, auxiliam o homem na imersão do estranho familiar e, num movimento radical, tornam-nos partidários e participantes do mesmo terreno seco, bruto e, quase sempre, imundo e carregado de cheiros fortes, que emanam dos animais. Então, contrastando-se com o outro ambiente do zoológico, movimentado e barulhento, a mulher, neste novo espaço bruto, percebe o silêncio, tantas vezes lembrado na obra de Clarice, associado, em grande parte, à ausência de comunicação humana, que se alarga em novas possibilidades, pelo grunhido, por exemplo:

A mulher talvez fosse embora mas o *silêncio era bom no cair da tarde*. […] E no *silêncio do cercado*, os passos vagarosos, a poeira seca sob os cascos secos. De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos. Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido. (LISPECTOR, 2009, p. 133, grifo nosso).

No silêncio, que não significa ausência, mas comunicação por meio de uma nova linguagem, presente no olhar do bicho, outras possibilidades são oferecidas ao homem: "lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos" (LISPECTOR, 2009, p. 135). *Tête-à-tête* com a brutalidade da verdadeira fera, a fêmea trabalhava o corpo: "a mulher aprumou um pouco a cabeça, recuou-a ligeiramente em desconfiança. Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou" (LISPECTOR, 2009, p. 133).

Pelo corpo, como um imenso estômago, ela assimila a fera; além disso, com ele, experimenta o estranho, enfim, alcança o mal-estar positivo, aquilo que sempre quisera. Dessa maneira, em devir, ela conservava o seu corpo, mas, por meio dele, ela "digeria" a fera, assimilava-o pelo "olhar". Nela, tudo se transformava, fazia parte de um mundo bruto:

> Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva […] Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro. […] O primeiro instante foi de dor. *Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo*. Ficou parada, ouvindo pingar como numa grota aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela. (LISPECTOR, 2009, p. 134, grifo nosso).

"Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo": Vemos o contato se constituindo. Faz-se pela radicalidade, pela contração do mundo quando do escorrer da coisa viscosa e sangue. É o mundo pulsando outras possibilidades, agora, do imundo e quente da coisa orgânica, da vida em latência, como que explorando o espaço do sujo, do informe, na maneira como pensa Georges Bataille: "o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro" (BATAILLE, 2018, p. 147).

Neste bojo, aquele universo, em troca com o bicho-fera, dava-lhe a experiência de penetrar em uma realidade que transborda o ódio e a violência transformadora, porque se perfaz em liberdade e nunca em paciência e perdão. Estamos, pois, no terreno da fera, que ao matar e se alimentar de sua vítima, sequer olha para trás. Aqui, o olhar do bicho que a toma, motivo de horror para muitos, eleva-a à própria consciência. É oportuno o que diz Bataille em seu verbete "Olho" da revista *Documents*. Vejamos:

> Vontade singular, evidentemente, da parte de um homem branco, a quem os olhos dos bois, dos cordeiros e dos porcos que come sempre foram ocultados. Pois o olho, segundo a deliciosa expressão de Stevenson, *iguaria canibal*, é de nossa parte objeto de tamanha inquietude que jamais o mordemos. Olho chega, aliás, a ocupar uma posição extremamente elevada no *ranking* do horror, por ser, entre outras coisas, *o olho da consciência*. (BATAILLE, 2018, p. 98-99, grifo do autor).

Diante de todo o exposto, chegamos à clave de nossa reflexão. No itinerário dessa mulher, pensamos estar imbuído o caráter pensante, no qual se inclui o nosso trabalho, feito à luz dos argumentos de Evando Nascimento. Dessa forma, o devir, o selvagem, o olhar e o coração que desce ao estômago fazem parte de uma problematização maior, que corrobora e pede, como no verbete de Bataille, "o olho da consciência".

Com isto, em virtude de aspectos mostrados pela própria narrativa, temos configurada uma vontade e uma potência que, pela experiência e pelo estranhamento do contato com o olhar do búfalo, movimenta um mundo, agitando-se em uma consciência de si mesmo: "E os *olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos*. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. *De pé, em sono profundo*. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo" (LISPECTOR, 2009, p. 135, grifo nosso)

Poderíamos voltar, neste momento final, às epígrafes que abrem este trabalho. Martim, de *A maçã no escuro*, ao dormir profundo, vai ainda mais longe, como segue no romance, "Martim adormeceu ainda mais longe. Embora no fundo do sono alguma coisa ecoasse difícil, tentando se organizar" (LISPECTOR, 1985, p. 10). Portanto, como Martim, personagem que foge após o suposto crime cometido contra a esposa, a mulher que visita um zoológico para experimentar o ódio do bicho-fera também o faz pelo sono, metáfora que se produz como lugar do estranhamento e da dificuldade, no fundo, da desordem e do informe que precisa e requer uma organização, haja vista que estamos no plano ficcional. Passemos aos trechos finais:

> O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. 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. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu e um búfalo. (LISPECTOR, 2009, p. 135).

Pelo sono, sem querermos problematizar uma questão pelas vias da Psicanálise, embora a consideremos possível, a mulher avança em sua experiência de contato com o ódio, como um feitiço que a fez "grudar" no olho do animal. A partir dali, era só céu e búfalo, vertigem que movimenta e joga o corpo num sono que imobiliza, para enfim, ser presa no fundo "daqueles olhos". Por fim, por toda a complexidade que significa aquela ida ao Jardim Zoológico, pela recusa ao bicho manso e domesticado, espécie de alargamento dos homens, em primavera, assim como pela constante procura do verdadeiro ódio, ódio de fera que tem o coração no estômago, o conto "O búfalo" participa de uma literatura que ficcionaliza o selvagem e, com ele, inaugura a consciência e o pensamento. Sob um novo olhar, mobiliza-se todo um mundo.

Considerações finais

O conto "O búfalo", última narrativa do livro *Laços de Família*, publicado pela primeira vez em 1960, participa e comunga de um projeto ficcional de uma escritora que inseriu o selvagem em sua obra como problematização do pensamento. Na esteira dos argumentos do crítico Evando Nascimento, desenvolvemos uma interpretação do conto, ressaltando as marcas do selvagem como viés da capacidade reflexiva, imersa no conjunto da ficção clariceana.

Em síntese, elaboramos esse caráter pensante como perspectiva que se coaduna com a relação entre a personagem e a fera. No conto, vislumbramos uma abordagem do que consideramos o chamado, apelo ou vocação, em dois planos: o primeiro diz respeito à recusa ao domesticado, característica presente em boa parte dos bichos do Jardim Zoológico, o segundo, o aceite do bruto e da fera, concretizado no búfalo. Assim, nossa intenção foi desenvolver uma interpretação que considere o plano do pensamento em um enredo marcado pela atração e busca em relação à fera. Neste intento, trouxemos a noção de *devir*, formulada por Deleuze, para instaurar o problema da ferocidade animal no humano. Trata-se da oportunidade de pensarmos o estranhamento, o mal-estar, em resumo, a ficcionalização do selvagem, devolvida em consciência à mulher, imersa que é no olhar do bicho.

Referências

BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camilo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. 272 p.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou.* Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002. 92 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. 641 p.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. São Paulo: Círculo do livro, 1985. 300 p.

_____. O búfalo. In: *Laços de Família.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 126-135.

_____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983. 183 p.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector*: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 303 p.

_____. *Derrida e a Literatura: "Notas" de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999. 363 p.

_____. Clarice Lispector: les animaux, les choses, la pensée. BESSE, Marie Graciete; SETTI, Nadia (Org). *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 99-117.

_____. *Derrida.* Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 79 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 362 p.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009. 288 p.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004. 272 p.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.



Clarice vai ao cinema: a recepção crítica do filme *A hora da estrela* no exterior

Clarice goes to the cinema: foreign critical reception of the movie The hour of the star

Gilberto Alves Araújo[*]
Eliene Rodrigues Sousa[**]
Raquel da Silva Lopes[***]

Recebido em: 15/05/2020
Aceito para publicação em: 20/05/2020

Resumo

Este trabalho apresenta e discute a recepção crítica da mídia estrangeira acerca do filme A hora da estrela (1985), de Suzana Amaral, que se baseia em romance homônimo de Clarice Lispector. Procura-se (re)avaliar a relevância dessa película para a cinematografia e a divulgação da literatura clariciana, assim como sua habilidade de transpor a linguagem literária. A metodologia consiste em uma revisão crítica de textos de jornais e revistas estrangeiros publicados entre 1987 e 2019.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Suzana Amaral. Recepção crítica. Cinema latino-americano.

Abstract

This work aims to present and discuss the critical reception by foreign media regarding the movie *The hour of the star* (1985), by Suzana Amaral, which is based on a homonymous novel by Lispector. The paper also seeks to (re)assess the relevance of this movie for cinematography and the dissemination of Lispector's literature; as well as its ability to transpose literary language. Our methodology consists of a critical review of foreign media texts published between 1987 and 2019.

Keywords: Clarice Lispector. *The hour of the star*. Suzana Amaral. Critical reception. Latin-American cinema.

[*] Pesquisador Assistente na *School of Literature, Language and Media*, University of the Witwatersrand. Professor Assistente B-I na Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3998154651377114>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8177-073>.
E-mail: gilbertoa.araujo@yahoo.com.br / gaaraujo@ufpa.br

[**] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura, Universidade Federal do Tocantins.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5857623231904159>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8701-2677>.
E-mail: liaelienerodrigues@gmail.com

[***] Professora Adjunta IV na Faculdade de Etnodiversidade, Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8883608553718284>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1266-5785>
E-mail: ralopes@ufpa.br

Introdução

Este trabalho apresenta, discute e/ou compara notórias contribuições de críticos da mídia estrangeira a respeito do filme *A Hora da Estrela* (doravante FIHE), dirigido por Suzana Amaral com base no romance clariciano (LISPECTOR, 1977). Consideramos que um debate acerca da tradução do romance de Clarice Lispector para a linguagem cinematográfica se faz particularmente importante neste ano de 2020, tendo em vista o centenário da autora (1920-2020) e a republicação de sua(s) obra(s) em inglês/português pelas editoras New Directions, Penguin Classics (THE HOUR, 2020) e Rocco (ANO, 2019). Através de uma linha temporal, pretendemos observar o percurso da avaliação crítica midiática em relação ao FIHE à medida em que (re)avaliamos a importância da película para o cinema latino e seu papel na disseminação da arte clariciana. Ademais, será possível notar de que modo os críticos vinculados a periódicos de massa estrangeiros compreendem a habilidade da obra fílmica em transpor a linguagem literária clariciana para semioses não apenas verbais.

Lançado no Brasil em 1985, no exterior em 1986, e protagonizado por Marcélia Cartaxo, o FIHE apresenta as desventuras de Macabéa, uma mulher nordestina e pobre, natural do estado de Alagoas, que migra para a cidade de São Paulo (ao invés de Rio de Janeiro como ocorre no romance clariciano), onde passa a (sobre)viver insossamente. A saga termina quando, após ouvir promessas de um "futuro feliz", a personagem acaba atropelada por um luxuoso carro de marca alemã. Incontáveis temas e reflexões emergem das possibilidades oferecidas pela narrativa. Uma história que pelas mãos de Lispector primeiro reconstrói a sociedade brasileira mediante um realismo magicamente antiutópico e questiona padrões estéticos diversos; e depois, pela engenhosidade de Suzana Amaral, alcança as grandes telas, marcando com similar potência a história do cinema latino-americano e mundial. Não por acaso a película rendeu ao menos 10 prêmios, sendo 4 deles internacionais (ver. MARTIN, 1997).

Suzana Amaral começou a produzir obras fílmicas aos 38 anos de idade. Quando iniciou a produção do FIHE, aos 52 anos, já havia lançado dezenas de curtas-metragens e documentários. A diretora explica que o FIHE foi filmado em não mais que quatro semanas e custou em torno de 150 mil dólares estadunidenses, pagos pela Embrafilme e gerenciados pela Raiz Produções (MARTIN, 1997).

A fim de debater a recepção crítica dessa película, dividimos este texto em duas seções: uma introduz as percepções inaugurais de críticos em renomados jornais e revistas anglófonas, e se restringe a peças jornalísticas publicadas em 1987 (ano posterior à estreia do FIHE na América do Norte e na Europa); e a outra seção, com número bem menor de textos, também se volta a publicações midiáticas anglófonas ,

mas somente aquelas que circularam de 2005 (ano de relançamento da película pela Kino on Video) a 2019. No que se refere a nossa metodologia de compilação dos textos midiáticos, esclarecemos que, para essa discussão, incluímos sobretudo aqueles que estão mais relacionados ao FIHE; contêm no mínimo 190 palavras; circularam entre 1987 e 2019 majoritária ou exclusivamente em periódicos não acadêmicos; foram predominantemente publicados em veículos com maior probabilidade de atingir considerável número de leitores; e/ou integram organizações de notoriedade e/ou confiabilidade, seja por sua história ou por seu reconhecimento no mercado editorial. Através desses critérios, nossa busca por fontes publicamente disponíveis rendeu cerca de 22 textos midiáticos. Evidentemente, estes são os textos que compõem o corpus de nosso trabalho; e é sobre eles que nos debruçaremos nas próximas seções.

Fulgores do primeiro impacto: anos 1980

Um dos primeiros periódicos que chamou a atenção dos espectadores anglófonos para o FIHE foi o The New York Times em um artigo assinado por Mervyn Rothstein em 18 de janeiro de 1987. O colunista inicia sua revisão apontando elementos da vida privada de Suzana Amaral, aos quais dedica quase metade do texto; comenta em seguida a dificuldade para produzir um filme com um orçamento tão limitado e em tão pouco tempo. Ainda assim, o jornalista destaca os prêmios obtidos pelo filme nos festivais internacionais ocorridos no ano anterior.

Ao abordar a obra fílmica em si, Rothstein o faz a partir da ocasião de contato entre Amaral e Lispector, relatada pela cineasta em entrevista a este colunista estadunidense. Assim, teria sido, além de seu apreço

pessoal pela prosa de Lispector, a sua projeção no exterior que influenciou Amaral a realizar o filme, que é apresentado ao leitor com detalhes de produção e casting.

Rothstein (1987) não oferece sua avaliação mais direta acerca do romance, tampouco do filme. Entretanto, a julgar pelos trechos da entrevista que escolheu publicar, compreendemos que o colunista enfatiza bem mais as condições de adversidade enfrentadas por uma diretora mulher. Assim, ele contrasta essas condições com o escopo humanístico e multifacetado do FIHE, obra inesperadamente aclamada pelo público brasileiro – com mais de 1 milhão de dólares em 6 meses de bilheteria – e por parte da crítica estrangeira, a saber, em festivais na Alemanha, Cuba e França.

Quando, através da voz de Amaral, Rothstein (1987) se dirige ao conteúdo e estética do filme, ressalta os temas do feminismo, da desigualdade social e da universalidade dos dramas humanos de forma recorrente. Essa perspectiva é bastante justificável, se considerarmos, por exemplo, que a década de 1980 é um período de turbulência para muitas economias do Norte Global, e uma época de aumento da criminalidade e aprofundamento das desigualdades econômicas nos EUA. Quanto à avaliação da arte clariciana, Rothstein (1987, parágrafo 10) se limita a informar que Lispector é bastante reconhecida no Brasil e que a notoriedade de sua arte apresenta potencial para torná-la uma primorosa representante da arte latino-americana no século XX, excedendo talvez as fronteiras de seu próprio continente: "the premier Latin American woman prose writer of this century".

É importante destacar que nesse mesmo artigo jornalístico, Suzana Amaral defende, como ocorre em outras de suas entrevistas, que Macabéa seria uma anti-heroína, a encarnação simbólica do povo brasileiro: passivo e incapaz de revolucionar sua própria história. Para a diretora, o sucesso do filme poderia ser também explicado pela identificação entre a condição distópica de Macabéa e os espectadores em sua fragilidade humana, sempre lidando com o insucesso em alguma dimensão da vida (ROTHSTEIN, 1987). O comentarista termina reiterando os desafios impostos pela política de gênero (maternidade vs. carreira) à diretora; uma cineasta que em um ato bastante audacioso, mas quase impensado, decidiu interpretar a narrativa de outras figuras também femininas, a protagonista do romance e sua escritora. Portanto, para o colunista norte-americano, a estrela que brilharia a partir do FIHE não seria apenas a de Macabéa ou de Lispector, mas a da própria Amaral que, enfrentando tantos empecilhos, consegue entregar uma obra de considerável qualidade.

Diferentemente de seu colega Rothstein, no The New York Times, Janet Maslin (1987) se volta inicialmente ao conteúdo e à linguagem do filme, em relação aos quais ela ressalta a emergência da miserabilidade de Macabéa, a habilidade de Amaral e da atriz Marcélia Cartaxo em comunicar efetivamente a inocência, a penúria e a melancolia da protagonista (ver. STEINMETZ, 1987; HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019). Contudo, sugere que, em face de uma intrincada e singular construção narrativa proposta por Lispector, Amaral não consegue se aproximar mais fielmente do romance clariciano, não sendo bem-sucedida em sua tentativa de traduzir a obra de Lispector, no sentido de que ela se ocupa apenas da incipiente trama sobre Macabéa, ocultando o narrador da história (ver. STEINMETZ, 1987; WILSON, 2005; NORWOOD, 2019; MORGAN, 2015). Assim, Amaral reconstruiria a obra da posição mais fácil, negligenciando a excêntrica e prolífica relação filosófica da protagonista com Rodrigo S. M (ver. AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; MANRIQUE, 2010) e conduzindo o espectador a se apiedar de Macabéa por sua inópia e a romantizá-la pela mesma razão, o que restringiria o potencial de realização da personagem sob as lentes da câmera: o FIHE "never regards [Macabéa] from any illuminating perspective [;] it […] simply [pities] Macabea for her wretchedness and [romanticizes] her" (MASLIN, 1987, parágrafo 4).

Continuando na contramão de Rothstein (1987; ver. SARRIS, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987), que aparenta reconhecer a universalidade humanística de Macabéa no FIHE, Maslin (1987) afirma que Amaral frustra a expectativa de fazer emergir e se tornar plena a humanidade de Macabéa; uma humanidade supostamente presente no romance de Lispector. Embora no início a protagonista pareça estranha e comovente, à medida que o roteiro progride ela se torna gradativamente mais um número das tristes estatísticas socioeconômicas. Pelas mãos de Amaral, reafirma Maslin (1987, parágrafo 7), Macabéa tem sua peculiaridade clariciana suplantada por uma estereotipia, o que tornaria o FIHE uma película de lamentos: "sad sack", cujo desfecho evidenciaria a ausência de um controle firme da diretora sobre os rumos da narrativa e reforçaria uma visão cinematográfica paternalista ou condescendente sobre a pessoa humana (ver. EBERT,

1987; MORGAN, 1987; cf. GRAHAM, 1987; STEINMETZ, 1987; WILMINGTON, 1987), traindo a perspectiva assumida por Lispector no romance homônimo.

No sentido oposto, Sarris (1987) defende em seu artigo para o Village Voice que o filme de Amaral consegue conjugar a singularidade de Macabéa com o potencial de universalização de sua história, o que se daria tanto por uma exploração incisiva dos dilemas da protagonista quanto por uma sensível análise social. Sarris acredita que o filme seja um profundo testamento da época em que se insere, a ponto de o incluir em sua lista de 10 melhores películas do ano. Na verdade, o FIHE é uma das poucas obras estrangeiras a entrar nas listas anuais do renomado crítico, o que contribui para que se torne uma importante representante do cinema latino-americano não somente naquela década, mas na história cinematográfica daquele século. Surpreendentemente, mesmo a rival de Sarris, a crítica Pauline Kael (1987), de quem ele tende a divergir frequentemente no que se refere à avaliação de películas, parece concordar em certo grau com a posição de seu oponente, contrariando, portanto, o entendimento de Maslin (1987). Apesar disso, Kael não se mostra de início tão entusiástica quanto seu adversário em seu relativamente longo texto.

De fato, a representante da revista The New Yorker é, ao lado de Aufderheide (1987), e West e West (1987) – sobre os quais discutiremos a seguir –, uma das comentaristas que naquele ano exploram em maior extensão a tessitura e os efeitos produzidos pelo FIHE. Para tanto, Kael (1987) recorre a numerosas comparações entre a construção das personagens ou a direção de Amaral, e muitas outras tramas e figuras que integram seu vasto repertório de análise crítica, ainda que recaia em repetições de parte das abordagens apresentadas por Rothstein (1987) e Galloway (1987) quanto à influência de fatores externos no trabalho de Amaral, tais como baixo custo e exiguidade do tempo. Porém, o faz ressaltando os méritos da diretora brasileira: "it's so rare for anyone to attempt what she's trying here that I feel myself wanting to overpraise the results" (KAEL, 1987, p. 110).

Assim, Kael não se rende tão facilmente à condescendência do underdog (ver. ROTHSTEIN, 1987; GALLOWAY, 1987). Segundo ela, muitas cenas do FIHE não funcionam da maneira como foram pretendidas, o que ofuscaria parte do potencial da película. Afirma também que a tentativa de Amaral em produzir efeitos alucinatórios em alguns pontos do filme destoa da trama, e deveria ser evitada. Kael ressente-se do fato de a brasileira não ter provocado maior simpatia com relação a Olímpico (cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005; ver. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987) e do uso excessivo de truques (flash-forwards e slow motion); mas, reconhece que estes tocam o espectador porque a narração clariciana teria essa habilidade.

Por outro lado, Kael (1987) equipara a produção de Amaral a de outros diretores renomados, como os italianos Vittorio De Sica, Federico Fellini, Paolo e Vittorio Taviani, o francês Jacques Demy e o brasileiro Hector Babenco, reconhecendo que ela consegue promover a identificação ou empatia entre interlocutor e obra/protagonista muito aguda e sensivelmente (ver. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005).

Para Kael (1987), a temática central do filme seria as relações de gênero. Apontando as múltiplas possibilidades de significação da obra, ela defende que o FIHE é uma trama que se concentra principalmente sobre a metáfora das interações homem-mulher; sobre a história de uma pobre analfabeta funcional vivendo na crescente metrópole do "terceiro mundo" , anestesiada, criatura suscetível, que vegeta face à possibilidade de afeto das figuras masculinas. Registra, contudo que, como Lispector, Amaral queria que sua obra não fosse vista como uma produção feminista, mas uma realização simplesmente feminina – perspectiva com a qual Kael parece não concordar, pois acredita que é a partir desse ponto de vista que o filme alcança seu poder afetivo e revela um novo mundo ao interlocutor (ver. HINSON, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987).

Seja como for, e diferentemente do rival Sarris (1987), Kael (1987) sintetiza sua avaliação afirmando que não considera o FIHE um grande feito, não obstante a aclamação de parte da crítica e os diversos prêmios em festivais. Ainda assim, recomenda a película com base na percepção de que esta consegue mover o espectador e o faz mui efetivamente através da terrível solidão encarnada na mulher-massa que é Macabéa, interpretada de modo penetrante por Marcélia Cartaxo (ver. STEINMETZ, 1987; HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019), o que leva a comentarista a traçar paralelos entre a Macabéa de

Amaral e a Gelsomina, de La Strada (1954), dirigido por Federico Fellini, ou a garota siciliana de La Notte di San Lorenzo (1982), dos irmãos Taviani.

Corroborando sua opinião quanto à "pouca" habilidade de Amaral em transpor Lispector, esta colunista compara o filme aos romances de Manuel Puig – escritor argentino que inaugurou sua produção problematizando a doçura superficial da cultura massificada, mas que construiu mais tarde outra vertente literária marcada pela depressiva visão da vida, uma provável influência que o autor recebeu de seu contato com o expressionismo alemão. El beso de la mujer araña (1976) é um típico exemplar dessa segunda fase de sua escrita, publicado um ano antes do romance de Lispector e que foi transformado em filme sob a direção de Hector Babenco (O beijo da mulher aranha, 1985), a quem Kael equipara o trabalho de Amaral, conforme notado anteriormente, sugerindo uma vez mais que Amaral diverge sensivelmente das perspectivas mais capturadas pelos leitores a partir do romance. Apesar de todas essas ressalvas, Kael (1987) indica que Amaral consegue expressar, a um só tempo, comicidade e sofrimento. O humor estranho emerge entrelaçado à dolorosa intuição, e do mesmo modo se manifestam indissociáveis a felicidade e o horror.

No final, ao contrário do que se imagina no início de sua resenha, Kael (1987) parece se render à condescendência e/ou biografismo de Galloway (1987) e Rothstein (1987), sugerindo que Amaral reprojeta a si mesma sob a pele de Macabéa: como a protagonista do filme, a cineasta também sonhava em ser estrela de cinema; e, após educar 9 filhos, teria tido sua chance já que o FIHE estava sendo aclamado internacionalmente. No mesmo sentido, a colunista do The New York Times sugere que Amaral, à semelhança de Macabéa, teria se livrado do jugo masculino/patriarcal, um casamento de 20 anos, para seguir sua carreira e brilhar por trás das câmeras.

Assim como o The New York Times, o Chicago Tribune também dedica duas de suas publicações à revisão do FIHE, uma assinada por Galloway (1987) e outra por Steinmetz (1987). A primeira parece replicar exatamente as posições tomadas por Rothstein (1987) do jornal novaiorquino, dois meses antes. Tal qual seu colega, Galloway (1987) reconhece o sucesso financeiro e artístico do filme, e enfatiza bastante a biografia de Amaral, sua aparência física frágil, sua vida familiar/conjugal, e sua condição de mulher, para então contrastar esses elementos com o relativo sucesso alcançado pelo filme. Na verdade, Galloway (1987) parece levar a cabo ao menos uma das perspectivas sugeridas por Rothstein (1987), a saber, aquela referente à oposição entre a maternidade e a carreira de Amaral. Nesse sentido, ao encerrar seu texto, o jornalista de Chicago provoca ironicamente o leitor a refletir sobre como uma cineasta que iniciou sua profissão tardiamente, deu à luz e educou nove filhos, consegue elaborar tantas obras em tão pouco tempo: "She laughed. 'Nine children, nine films'. Anyone want to bet against her?" (GALLOWAY, 1987, parágrafos 39-40).

Por outro lado, diferentemente de Rothstein (1987), o colunista do Chicago Tribune adiciona outras informações relativas ao desolador contexto socioeconômico brasileiro que podem ter impactado o processo de produção cinematográfica, o enredo apresentado pelo filme, bem como a vida e a carreira de Suzana Amaral; excetuando-se, claro, os contextos profissional e de formação de alguns membros da família imediata da diretora, considerados influentes promotores artísticos. Além disso, embora não faça uma revisão crítica propriamente dita, Galloway (1987) parece endossar trechos da avaliação publicada por Pauline Kael (1987) na revista New Yorker, já mencionada anteriormente. Galloway concorda que o FIHE apresenta distintas qualidades no que concerne à sua capacidade de revelar afetividade e comover o espectador, corroborando o entendimento de Kael (apud Galloway, 1987, parágrafos 19-20) sobre a semelhança entre a direção de Amaral e a de cineastas como Vittorio De Sica e Federico Fellini. Com efeito, poderíamos compreender que Galloway acredita, ao menos parcialmente, na habilidade de Amaral em reelaborar com dada precisão parte dos sentidos que a estética clariciana evoca no leitor literário. Mesmo assim, o único ponto deste artigo que se refere diretamente a Lispector é apenas para reconhecê-la como artista brasileira aclamada pela crítica (GALLOWAY, 1987).

Escrevendo para o mesmo jornal, Steinmetz (1987) se mostra no anverso do debate suscitado por Galloway, ao afirmar que o FIHE é uma película de qualidade inferior no que diz respeito ao impacto emocional prometido pelo romance de Lispector, o que justificaria em parte a rejeição da indicação da obra ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Steinmetz argumenta que a narrativa clariciana é poderosa demais para ser traduzida na grande tela (ver. MASLIN, 1987; WILSON, 2005; MORGAN, 2015; NORWOOD, 2019) e observa que significativos contextos da trama nas páginas escritas por Lispector são deixados para trás no

filme, a saber, a construção histórica da geopolítica brasileira, as relações norte-sul do país, a composição cultural, religiosa e étnico-racial da população. É possível que a colunista não conheça a fundo o romance, uma vez que Lispector não fornece abundante informação sobre esses contextos aos quais ela se refere. Interessante notar que essa percepção de Steinmetz, ao mesmo tempo em que diverge daquela expressa por Sarris (1987), Galloway (1987) e Rothstein (1987) – os quais veem no filme de Amaral um potencial para a universalização ou para uma releitura inovadora de Lispector –, ressoa a instância assumida por Maslin (1987). Apesar desse entendimento, em outro ponto de seu texto Steinmetz (1987) sugere que Amaral consegue representar com exatidão a relação globalizante entre os brasileiros e a fé na superstição religiosa, também notada em Macabéa. Nesse sentido, o filme conseguiria, na visão dela, projetar o que há de mais típico na cultura e na arte latino-americanas, mas não mais que isso.

No que se refere ao estilo de direção de Amaral, não obstante, Steinmetz (1987) parece discordar explicitamente de Maslin (1987), ao insistir que o comando da brasileira é austero, e que o final da história, ainda que seja ambíguo, consegue reter a esqualidez e a crueza que a protagonista clariciana exige (ver. WEST & WEST, 1987; WILSON, 2018; cf. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005). Desse modo, a comentarista do Chicago Tribune elogia a delicadeza do FIHE e a convincente interpretação da atriz Marcélia Cartaxo (ver. HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019).

São também de Chicago outros dois periódicos que destacam o FIHE em suas páginas, a saber, Chicago Sun-Times e Chicago Reader. O crítico do primeiro jornal (EBERT, 1987) aponta que o FIHE é surpreendente no modo como consegue conquistar a empatia do espectador em relação a uma protagonista tão vazia, obtusa e monótona (ver. KAEL, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005). Segundo Ebert (1987), o contraste entre a pequenez moral, a fealdade, a crueza e a desafabilidade de Olímpico com aquelas características de Macabéa tornam esta personagem feminina ainda mais relacionável.

Sem qualquer menção a Lispector, Ebert (1987), tal qual Maslin (1987), também aponta sua frustração com a direção de Amaral, o que para ele é demonstrado no final irônico da película (ver. WILSON, 2005; WILMINGTON, 1987; MORGAN, 2015; cf. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987; WILSON, 2018). Sua decepção com relação a este ponto específico o encoraja a propor outro fim para a trama, uma cena mais despretensiosa, que por um lado suprimiria o desfecho apresentado pela própria Lispector, e por outro seria mais compatível com a natureza de Macabéa: "A closeup of Macabea alone in bed, staring at the ceiling" (EBERT, 1987, parágrafo 15).

Por sua vez, Graham (1987), do Chicago Reader, parece acompanhar Maslin (1987), do News York Times, no que concerne à estereotipia que o FIHE projeta. Segundo Graham (1987), a inocência provinciana de Macabéa se choca frontalmente com a dura realidade da vida urbana, o que seria uma receita característica para os filmes latino-americanos mais supostamente voltados aos dramas do "terceiro mundo" , conforme também sugerido por Kael (1987). Contudo, Graham (1987) nota que Amaral consegue superar essa percepção inicial sobre o FIHE. A despeito do fato de que as questões tematizadas na obra não sejam necessariamente novas, o comentarista acredita que a brasileira as põe numa perspectiva formalmente cativante e inovadora, argumentando que Amaral, através de imagens límpidas e bem estruturadas, prova ser uma diretora "de primeira viagem " incrivelmente controlada e eficaz na consecução dos efeitos que pretende. Se por um lado esta posição de Graham contrasta com a de Maslin (1987; EBERT, 1987; MORGAN, 2015), ela ressoa a avaliação de Steinmetz (1987; ver. WILMINGTON, 1987), que acredita que Amaral consegue ser bastante firme e propositada em seu estilo. Quanto a Lispector, Graham não menciona seu romance per si; mas, pelo modo como analisa os dilemas de Macabéa, o vazio desta, as relações dela com Olímpico e com o ambiente urbano que a envolve, notamos que aproxima o filme da narrativa clariciana, reconhecendo que o traço mais marcante no FIHE é sua perspectiva inusitada sobre estes tópicos.

Escrevendo também para um renomado jornal de Chicago, In These Times, a crítica e doutora em história, Pat Aufderheide (1987), apresenta uma extensa e profunda abordagem do FIHE. Tendo defendido sua tese de doutoramento em história do Brasil, em 1976, e fazendo jus a sua compreensão de historiadora, Aufderheide lê o estético do FIHE através do social e, em menor proporção, do histórico; mesmo sua passagem pelo social traz consigo uma aura de filosofia. No que concerne ao estético, Aufderheide argumenta que Amaral segue o mandamento dos neorrealistas italianos, ao apresentar a vida marginal que ninguém nota. No

entanto, diferentemente dos artistas europeus dessa vertente, a cineasta conseguiria superar a mera apresentação da miserabilidade referente à vida dos pobres (cf. MASLIN, 1987; GRAHAM, 1987; MORGAN, 2015), ao penetrar engenhosamente nos sonhos dessa gente excluída do fluxo social e de capital. Nem mesmo a brevidade priva o enredo de uma aguda tragédia, parcialmente revestida de singularidade: "Macabéa is a loser" e sua humildade diante da própria derrota chega ser tão exasperadora quanto sua própria condição no mundo (AUFDERHEIDE, 1987, parágrafo 4). A historiadora sugere que essa face, que constitui a maior parte da realidade da nordestina na trama, às vezes se contrasta com o gozo e a alegria muito pontuais que emergem como lampejos de esperança através da atmosfera de inópia e dor.

Ainda no que se refere ao estético, a colunista traça paralelos entre a abordagem de Amaral e o movimento brasileiro do Cinema Novo, uma escola que não apenas tematiza os "subdesenvolvidos", mas também se constrói através deles enquanto visão de mundo (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987). Embora Aufderheide (1987) encontre relações entre Amaral e os diretores Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha, ela afirma que aquela cria seu próprio estilo, seja a partir do neorrealismo italiano, seja a partir do Cinema Novo (ver. KAEL, 1987; SARRIS, 1987). Aufderheide (1987) também acredita que, ao livrar-se da romantização do proletariado, o FIHE torna-se um estudo apto a (filosoficamente) desnudar as formas pelas quais pobreza e ignorância fazem sujeitos se sentirem sub-humanos (ver. ROTHSTEIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; cf. MASLIN, 1987; MORGAN, 2015). Nesse sentido, ela afirma que a interpretação de Marcélia Cartaxo é excepcional e, graças à atriz, Macabéa atinge a plenitude do que Amaral almeja para a protagonista: uma massa-presença, flutuando e vagando como folha ao vento (ver. STEINMETZ, 1987; WEST & WEST, 1987; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019).

Ao localizar Macabéa na oscilação entre as patéticas fantasias das mídias de massa e a humildade abismal, Aufderheide (1987) entende que Amaral explora habilidosamente a dimensão da protagonista tanto em seu ser social quanto como criatura humana cotidiana (SARRIS, 1987; GALLOWAY, 1987; ROTHSTEIN, 1987; cf. STEINMETZ, 1987; MASLIN, 1987; MORGAN, 2015). Assim, os espectadores do FIHE se identificariam com ambos a partir de suas próprias realidades. Para Aufderheide (1987), Amaral é parte de um movimento de pioneiras no cinema tupiniquim, que reúne poucas mas renomadas diretoras como Tizuka Yamasaki (diretora de Gaijin: Caminhos da Liberdade – 1980) e Ana Carolina (diretora de Mar de Rosas – 1977) as quais teriam colocado o Brasil no mapa internacional das artes de massa. Segundo a crítica, o filme de Amaral certamente contribui para essa empreitada, ao colaborar com o rompimento das barreiras que impedem os artefatos culturais latino-americanos, produzidos por mulheres, de atingirem públicos maiores.

Já em relação à leitura que Amaral faz de Lispector, Aufderheide (1987) garante que a cineasta brasileira consegue ser fiel aos sentidos primordiais da narrativa clariciana (cf. MASLIN, 1987; STEINMETZ, 1987; MORAGAN, 2015; EBERT, 1987; KAEL, 1987; ver. GRAHAM, 1987). Ela também define como acertada a escolha de Amaral em abandonar o "ansioso" e "burguês " narrador. Ao fazê-lo, a artista brasileira teria revestido seu estilo das mesmas ideias de intimismo, confronto, invasão e empatia supostamente provocadas pela leitura do romance de Lispector. Assim, Aufderheide sugere que a inserção de um narrador no FIHE acabaria por remover essas sensações/ideias, sobretudo os elementos do intimismo e da empatia (ver. KAEL, 1987; EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. WILSON, 2005).

A historiadora finaliza sua avaliação indicando que Amaral combina de modo singular o horror, a piedade e a fascinação. Desse modo, ela crê que o FIHE tanto choca quanto cativa o espectador. Ao seu ver, Amaral teria produzido um filme extremamente revelador (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; HINSON, 1987; WILMINGTON, 1987), que nunca hesita face ao depauperamento da alma numa sociedade industrial; ao contrário, recusa-se a sonegar sua existência, mesmo que sob circunstâncias tão cruéis (AUFDERHEIDE, 1987)

Ainda mais extensa que as revisões de Aufderheide (1987) e de Kael (1987) é a crítica da revista Cinéaste (WEST & WEST, 1987), que se dedica primordialmente às dimensões social e estética do FIHE. Por um lado, West e West (1987) emolduram o debate sobre o filme a partir de suas percepções socioeconômicas de um Brasil que, à época, experimentava um drástico êxodo rural. Por outro, sugerem, assim como Aufderheide (1987) e Kael (1987), que Amaral se inspira não apenas ou majoritariamente em Lispector, mas também ou particularmente no Cinema Novo, sugerindo inclusive o filme Vidas Secas/Barren Lives (1963) –

dirigido por Nelson Pereira dos Santos com base no romance homônimo de Graciliano Ramos – como contexto para a compreensão do FIHE. Mais que isso, West e West (1987) estabelecem o FIHE como paralelo de The big city / A grande cidade (1966), dirigido por Cacá Diegues, e como exata sequência de Vidas Secas/Barren Lives (1963). Dessa forma, os dois críticos vinculam o filme de Amaral, e, por conseguinte, o romance de Lispector, ao engajamento e à análise socioeconômica de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos. Cremos que ao fazê-lo, não obstante os pontos de contato entre ambos os romances e ambas as películas, muitos críticos restringem as possibilidades de significação do FIHE, uma vez que Vidas Secas (1938) é frequentemente associado ao Romance de 30, ou seja, ao modernismo regionalista e suas próprias abordagens neorrealistas (e.g. ALVES, 2007; GARRAMUÑO, 2010) – marcas identitárias que não necessariamente se aplicam à narrativa clariciana. Some-se a isso o fato de que o neorrealismo do romance de Graciliano Ramos é ressignificado por Nelson Pereira dos Santos através do neorrealismo do Cinema Novo, que por sua vez dialoga com o neorrealismo cinematográfico italiano, anteriormente identificado como influência sobre Amaral e sobre sua leitura de Lispector.

No que diz respeito à dimensão mais estética do filme, West e West (1987) defendem que a persuasão maior do FIHE e seu poder de sedução não residem na constituição do enredo, bastante simples, mas no desenvolvimento sensível e fino das personagens da trama, sobretudo da protagonista. Dessa forma, os críticos confirmam outra semelhança entre os trabalhos de Lispector e Amaral, já que o maior potencial do romance clariciano também não estaria no enredo, mas em tudo o mais que o excede, a começar pela linguagem e pela inerência psicológica das personagens. Ao explorar a natureza das ambientações construídas por Amaral, os colunistas da Cinéaste (WEST & WEST, 1987) parecem elogiar sua capacidade em posicionar uma Macabéa carente de substância constantemente à sombra e/ou isolada, o que ao nosso ver aproximaria mais o filme do romance.

Ademais, reconhecem a habilidade da cineasta em elaborar, através da dissonância da trilha sonora, o permanente descompasso/desajuste de Macabéa em relação ao ambiente que a cerca. É também através do som, uma contínua sensação de tic-tac através de todo o filme (no rádio, nos saltos-altos sobre o piso, na digitação de Macabéa), que Amaral marca sutilmente os segundos da contagem regressiva de uma vida insignificante e cada vez mais perto de seu fim, de sua hora de estrela. Este som se transpõe para a semiose visual quando em uma das últimas cenas a câmera segue uma sequência de linhas verticais vermelhas na parede, as quais prosseguem contando regressivamente, anunciando o ocaso de Macabéa. Tão tênue é essa passagem sonoro-visual que o espectador não anteciparia o fim trágico da nordestina (cf. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; WILSON, 2018).

Nesse sentido, embora os colunistas não discutam explicitamente a estética de Lispector, podemos identificar uma similaridade entre a transição das diferentes semioses supramencionadas, apontada por West e West (1987) no FIHE, e o modo como o romance clariciano se constrói enquanto transubstanciação linguística do som, dos relevos, dos contornos ou das imagens, subsidiando também o diálogo com outras artes, como fotografia, cinema, música e pintura (SOUSA, 2013). West e West sugerem também uma aproximação entre o romance e o FIHE no que concerne ao cômico, ao patético e ao irônico.

Para além disso, os críticos supracitados fazem questão de laurear o trabalho dos atores no FIHE, como Fernanda Montenegro, José Dumont e Marcélia Cartaxo. O destaque maior é dado à última atriz, a quem atribuem parte substancial do sucesso do filme: "It is thanks in large part to Cartaxo's stellar performance that *The Hour of the Star* has given Brazilian cinema a portrait of a Northeastern migrant in the big city as moving and unforgettable as dos Santos' portrayal of family life in the rural Northeast" (WEST & WEST, 1987, p. 46). A performance de Cartaxo é também reconhecida como extraordinária e autêntica (ver. HINSON, 1987; STEINMETZ, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019), capaz de potencializar a vocação arquetípica da protagonista, seu subdesenvolvimento e sua incompreensão diante do mundo e da vida; mantendo a aura pueril da personagem, bem como fomentando a simpatia do interlocutor (cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005).

Diferentemente de muitos de seus colegas, o colunista do Los Angeles Times (WILMINGTON, 1987) prefere se concentrar na dimensão estética e, em muito menor grau, nas implicações filosóficas do FIHE. Wilmington parte diretamente para a comparação entre os estilos de Amaral e Lispector. Ele entende que

ambas conseguem fazer uso efetivo da mudez e do minimalismo (ver. MANRIQUE, 2010). Se a narrativa clariciana se edifica em metáforas despretensiosas ou na simplicidade criadora de uma linguagem filosófica, o FIHE recorre às composições e cores elementares. Para o crítico, ambas seriam magistrais no modo de revelar personagens (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; HINSON, 1987; WILSON, 2005).

A avaliação do FIHE e do romance oferecem ao colunista a chance de entender a presença e a ausência do narrador. Segundo Wilmington (1987), Lispector usou a figura intelectual e neurótica de Rodrigo S. M. como moldura irônica, como meio de zombar da narração objetiva e compassiva. Sem o narrador, o crítico argumenta que Amaral constrói o escárnio e a ironia através da figura da própria Macabéa. Primeiro, a cineasta e a atriz Marcélia Cartaxo fazem o espectador aceitar se identificar com a protagonista, mediante uma interpretação impiedosa ou brutal (ver. N-INT, 1987); depois, explicitam a estupidez da personagem nordestina, como se zombassem do espectador por ter se empatizado/simpatizado com ela em primeiro lugar.

Já no que se refere ao desempenho de Cartaxo, Wilmington (1987) aponta as implicações filosóficas da estética do FIHE. Em sua opinião, a performance da atriz é inesquecível e evidencia o fatigante abismo espírito-corpo. Ao concentrar-se brutalmente no corpo, o FIHE evocaria agudamente o espírito, que se sugere oculto e danificado/perdido. Por meio de Cartaxo, Macabéa emergiria com espírito débil, inerme e subsumido em inexprimibilidade. Wilmington reitera que o singular triunfo do FIHE deve muito à performance de Cartaxo. Ao lado de Amaral, a atriz ergueria uma ilusão da vida real sem qualquer embelezamento ou amenização.

Quanto à direção de Amaral, Wilmington (1987) se distancia dos elogios para indicar, à semelhança de outros críticos, que a cineasta interfere muito acintosamente nas perspectivas de edição do fim da película, provocando um efeito violento desnecessário (ver. MASLIN, 1987; EBERT, 1987; WILSON, 2005; GRAHAM, 1987; STEINMETZ, 1987; cf. COURET, 2016; WEST & WEST, 1987). Essa consequência indesejável contrastaria com sua capacidade singular, inteligente e sensível de revelar as personagens (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; HINSON, 1987).

Acompanhando alguns de seus colegas, Wilmington (1987) se dedica brevemente a uma discussão sobre as relações ontológicas de Lispector e Amaral com suas respectivas obras (cf. ROTHSTEIN, 1987; GALLOWAY, 1987; ver. KAEL, 1987). No entanto, o colunista prefere contrastar a condição social das duas artistas com a da protagonista Macabéa. Wilmington (1987) também contrapõe a origem e o papel feminino de Amaral àqueles identificados como sendo de Lispector. Ele resume sua avaliação do FIHE sugerindo que, tal qual Lispector, Amaral consegue conjugar na mesma trama: uma atmosfera trágica/sombria e um idealismo; a tristeza e o humor; a iluminação da esperança e o êxtase pungente. Conforme o crítico californiano, se removidas a infelicidade, a solidão e a inabilidade da protagonista, o espectador do FIHE perderia também uma beleza humanística e a excentricidade que procedem das singulares combinações entre esses elementos (ver. AUFDERHEIDE, 1987; N-INT, 1987; cf. MASLIN, 1987; MORGAN, 2015).

Também da California, procede outra interessante, mas mui breve avaliação do FIHE. À época de seu lançamento no exterior, o Berkley Art Museum (BAMPFA, 1987) publica uma revisão que – além de endossar a crítica de Kael (1987; ver. AUFDERHEIDE, 1987; KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987) quanto aos aspectos neorrealistas evocados por Amaral e a inseparabilidade que esta constrói entre horror e felicidade pungente, ou humor e intuição dolorosa – compara o estilo da cineasta brasileira ao do italiano Federico Fellini e ao do japonês Shohei Imamura. Segundo o periódico do museu, Macabéa seria o paralelo da protagonista prostituta em Le notti di Cabiria (1957), dirigido pelo italiano, ou a versão latina de Tome, personagem central em Insect woman (1963), produzido pelo japonês.

Nesse sentido, a comparação que o Bampfa (1987) faz entre o FIHE e a película japonesa chama mais atenção, porque até aquele momento nenhum outro periódico havia notado semelhanças entre os dois trabalhos. Ora, o cineasta asiático foi um dos fundadores do Nova Onda Japonesa (1950-1970), "escola" estética informal em que Imamura se consagrou como diretor que centraliza sujeitos socialmente marginalizados. Ao comparar a brasileira ao japonês, o Bampfa (1987) sugere que, assim como Imamura, a diretora paulista teria uma vocação para desafiar convenções e tradições, preferindo uma abordagem mais ousada dos temas aos quais se dedica. O paralelo com Le notti di Cabiria (1957), no entanto, parece distanciar a Macabéa de Amaral da protagonista clariciana, uma vez que a prostitua da obra de Fellini é deliberadamente

uma persona cômica, insolente, tolamente orgulhosa e artificial, características que não podem ser diretamente atribuídas à nordestina do FIHE. Por outro lado, ambas aludem a uma comparável inocência e a um descompasso face ao ambiente em que sobrevivem (ver. WEST & WEST, 1987).

Para fora da costa pacífica do continente americano, dois periódicos às margens do Atlântico também se dedicam a avaliações relativamente elogiosas do FIHE, a saber, o britânico New Internationalist (N-INT, 1987) e o estadunidense The Washington Post (HINSON, 1987). O primeiro se concentra sobre os aspectos sociais do filme de Amaral, inserindo o texto de sua revisão na seção de política e recordando a origem judaica do nome da protagonista, numa alusão à pessoa de Lispector. Para a revista inglesa, o argumento principal do filme se refere ao fatalístico modo como a pobreza distorce e corrompe relacionamentos humanos (ver. ROTHSTEIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; BAMPFA, 1987; cf. MASLIN, 1987; MORGAN, 2015): uma moça insignificante que subsiste às margens da sobrevivência em uma metrópole impiedosa (ver. WILMINGTON, 1987). Ao mesmo tempo, o periódico ressalta as múltiplas formas pelas quais a feminilidade de Macabéa é suprimida na atmosfera em que habita, onde sua condição de mulher se reduz a uma sexualidade inexistente. Apesar de reconhecer o FIHE como amargamente franco e persuasivo (ver. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987), a revista de Oxford também recorre ao clichê da moldura conceptual do terceiro mundo para concluir que a obra é um retrato do percurso de formação e aniquilação da identidade da mulher no Sul Global (ver. KAEL, 1987; GRAHAM, 1987; MASLIN, 1987; MORGAN, 2015).

O colunista do The Washington Post (HINSON, 1987), por sua vez, também prefere acompanhar a linha analítica central de Kael (1987). Desse modo, defende a influência do neorrealismo italiano sobre o estilo de Amaral (ver. AUFDERHEIDE, 1987; KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; BAMPFA, 1987), afirmando que o estilo da brasileira faz recordar Roberto Rosselini e as abordagens inaugurais de Luchino Visconti, bem mais do que as de Vittorio De Sica ou dos irmãos Taviani. Para além dos italianos, Hinson surpreendentemente encontra pontos de contato entre a alienação de Macabéa e a do psicopata Travis, em Taxi Driver (1976), de Martin Scorsese.

Hinson (1987) também ecoa sensivelmente outros críticos ao entender a direção de Amaral como fortemente transcendentalista (ver. SARRIS, 1987; GALLOWAY, 1987; ROTHSTEIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; cf. STEINMETZ, 1987; MASLIN, 1987; MORGAN, 2015). Segundo ele, a cineasta brasileira tem um talento singular para desenhar poesia na tela a partir de vidas tão esquálidas, como a dos personagens que aparecem na trama, sem falsificar a palescência que as define. Condizente com a pequenez desses sujeitos, Amaral escolheria expandir a multiplicidade/intensidade de sentidos da narrativa não na tela, mas plenamente dentro da percepção do espectador. Hinson argumenta ainda que é pautada naqueles sujeitos marginais, aparentemente sem nada a oferecer e incompatíveis com a explicitude da grande tela, que Amaral consegue revelar mundos antes ocultos (KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987).

Como tantos outros críticos, o colunista reconhece a destreza da atriz Marcélia Cartaxo em sua performance profundamente realista (ver. STEINMETZ, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019), ressaltando que em muitos filmes neorrealistas os atores vivem a si mesmos na tela por não serem profissionais necessariamente gabaritados, como ocorre em Sciuscià (1946) e Ladri di biciclette (1948), de Vittorio De Sica. Entretanto, Hinson (1987) explica que no caso do FIHE ocorre justamente o oposto, pois Cartaxo interpreta Macabéa tão convicentemente que é impossível dizer se vive a si mesma ou outra pessoa. Para o comentarista, Cartaxo emerge excepcional em seu papel de protagonista porque também domina precisamente a arte da recessividade, uma dimensão do drama com a qual a maioria dos atores não saberia lidar tão bem (ver. MANRIQUE, 2010). Hinson (1987) conclui que o FIHE, conquanto seja um filme lúgubre, não decepciona. Na verdade, o jornalista acredita que a obra deve ser considerada a medida exata das conquistas de sua diretora.

O retorno de Clarice pelas lentes de Amaral: anos 2000

O silêncio da crítica anglófona com relação ao FIHE, que perdura entre 1988 e o início deste século XXI, é finalmente rompido em 2005, quando a companhia Kino on Video lança uma reedição da obra de

Amaral em DVD. Jeff Wilson (2005) é o primeiro a prestar atenção a essa chegada da película ao mercado. Recordando sua leitura da descrição introduzida na contracapa do DVD pela mesma distribuidora, o comentarista discorda parcialmente do fato de que o FIHE seja um paralelo de *Dancer in the dark* (2000), do diretor Lars Trier. Importante notar que esse filme é, até certo ponto, influenciado pela escola estética dinamarquesa Dogme 95; e pode ser definido como um melodrama musical, com abundância de cores brilhantes e câmera estática, traços que destoam do FIHE. Nesse sentido, seria razoável considerar que Selma, a pobre mãe semicega de Trier que trabalha para pagar a operação que evitará a eminente cegueira do filho, serve de contraponto a Macabéa, não paralelo.

Ainda assim, Wilson (2005) crê que a vulnerabilidade, a pateticidade e a ignorância sejam pontos convergentes entre as duas protagonistas. Em seu texto extremamente informal, ele sugere que essas características prejudicam a fluência narrativa do filme e exaurem o espectador, demovendo seu interesse da história. Como alguns de seus antecessores, o comentarista se mostra desapontado com o final dado à trama, através de uma cena que seria desnecessária e sentimentalista (cf. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987; WILSON, 2018; ver. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987). Segundo ele, Amaral teria pretendido provocar empatia e produzir lágrimas no interlocutor com essa última tomada (ver. EBERT, 1987; KAEL, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. AUFDERHEIDE, 1987), mas acaba tornando a cena negativamente risível. Não obstante, Wilson (2005) sugere que Amaral consegue mesclar bem os fortuitos momentos engraçados com a atmosfera trágica do filme, e que sua obra atinge razoavelmente os fins a que se propõe.

No que concerne à relação entre o romance de Lispector e a película, Wilson (2005) aparenta ser elusivo. De qualquer modo, o crítico sugere que se o "objetivo" de Lispector era conscientizar seus pares da classe média sobre a existência dos desprivilegiados e iletrados, Amaral teria traduzido bem o romance (cf. MASLIN, 1987; STEINMETZ, 1987; MORGAN, 2015; NORWOOD, 2019). Maiores elogios, porém, são reservados pelo crítico à performance de Marcélia Cartaxo. Para Wilson (2005), o desempenho da atriz é absolutamente autêntico (ver. HINSON, 1987; STEINMETZ, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019) e os outros atores do FIHE seriam igualmente talentosos. Assim, sua conclusão é que o filme merece um "B"/"B+", isto é, uma nota entre 83 e 89, em uma escala de 1 a 100.

Por sua vez, os demais revisores, que ousaram resgatar o FIHE neste século, podem ser divididos em 2 pequenos grupos: um em que se reiteram majoritariamente aspectos apontados por críticos anteriores; e outro que em que se apresentam brevíssimas e pragmáticas avaliações, portanto, para fins bastante práticos. No primeiro grupo estão os colunistas Manrique (2010), Friel (2018), Galen Wilson (2018) e Norwood (2019). A começar por Manrique (2010), podemos notar que, além de reverberar as avaliações de Pauline Kael (1987), o revisor se dedica a comparar o romance de Lispector ao FIHE. Segundo ele, a tendência de adaptações da literatura para o cinema impõe restrições à intensidade narrativa, multiplicidade de sentidos e ao poder de alcançar o espectador. No entanto, Manrique (2010) acredita que o FIHE surge como uma surpresa aos leitores de Lispector, pois a Macabéa antes não-formada no romance obtém plenitude de vida na grande tela. Mesmo dispensando o narrador, Amaral teria conseguido ser fiel a Lispector, mantendo partes dos diálogos originais, bem como seu mordaz e astuto humor.

Manrique (2010; ver. AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987) também acredita que Amaral consegue manter em certa medida a ambientação filosófica existencialista (cf. MASLIN, 1987) e a exploração da dimensão social, incluindo reflexões sobre a condição da mulher em um mundo dominado por figuras masculinas. Uma das diferenças entre ambas, segundo o comentarista, é que a cineasta, além de expandir/completar os horizontes de sentido do romance, consegue transformar o enigma que é a Macabéa de Lispector em um sujeito completo, em todo o seu vazio e humanidade. Reconhecendo a luminosa e comovente interpretação de Cartaxo e a capacidade desta em abnegar a vaidade que acompanha a carreira de muitas atrizes (ver. HINSON, 1987), Manrique confirma que o FIHE e Amaral merecem o lugar que a crítica internacional lhes reserva. Segundo ele, a cineasta celebra tanto a filosofia clariciana quanto a beleza e a poesia do seu próprio estilo, uma abordagem que faz recordar as obras de Robert Bresson (diretor francês da vertente minimalista), Satyajit Ray (diretor e escritor indiano notório por suas abordagens sinestésicas e neorrealistas) e Jean Renoir (cineasta francês afamado por sua perspectiva de realismo poético).

Ainda no primeiro grupo, Friel (2018) prefere parafrasear e condensar a revisão de Pat Graham, não adicionando nenhuma perspectiva nova. Seu colega, Wilson (2018), por outro lado, prefere ressoar a avaliação de muitos colunistas anteriores, mas sem citar diretamente nenhum deles, sobretudo quanto à relação do FIHE com o Cinema Novo (AUFDERHEIDE, 1987; KAEL, 1987; WEST & WEST, 1987). Mesmo assim, o articulista adiciona sua contribuição pessoal. Wilson (2018) sugere que, ao confrontar representações Hollywoodianas da miséria como algo nobre, belo ou romântico, Amaral produz não apenas uma meta-reflexão de efeito irônico com relação à linguagem fílmica estadunidense, mas também remove da cinematografia as pretensões que destoam da narrativa clariciana, conforme aludido em sua cena final (ver. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987; cf. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005). O crítico conclui sua breve revisão enfatizando que o FIHE é uma obra brilhante e memorável, apesar de exigir uma atenção excepcional por parte do espectador. Esse esforço, ratifica Wilson (2018), permite ao interlocutor apreciar mais plenamente uma trama singular e antirromântica sobre a resiliência dos miseráveis face a seu sofrimento contínuo.

A última membra do primeiro grupo, Norwood (2019), escolhe reverberar a crítica de Kael (1987) e também se concentrar na comparação entre o romance e o FIHE, exatamente como seu colega Manrique (2010). Tendo lido o romance de Lispector na tradução de Benjamin Moser, a revisora argumenta que a narrativa clariciana é intraduzível para a grande tela, dada a complexidade e estranheza de seu caráter (ver. MASLIN, 1987; STEINMETZ, 1987; WILSON, 2005; MORGAN, 2015). Contudo, Norwood ainda acredita que o romance paradoxal de Lispector – que tanto tematiza a destruição da inocência e a miséria anônima, quanto se imbui de beleza, humor e franqueza – consegue transitar em boa parte para as lentes de Amaral, sobretudo pela brilhante interpretação de Cartaxo que, conforme a crítica, conseguiria capturar a intenção clariciana (ver. STEINMETZ, 1987; HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010). Nesse sentido, Norwood (2019) defende que é a fama de Lispector que expandiria a visibilidade do FIHE, já que a escrita da primeira é mais singular e impactante do que a obra de Amaral. Dessa forma, a comentarista diz esperar que Amaral, que consegue fazer jus ao estilo de Lispector, também goze de seu momento de glória, tal qual Lispector tem desfrutado nos últimos anos.

Já no segundo grupo de colunistas encontram-se Lee (2008) e Morgan (2015). Surpreendentemente, Lee (2008) tenta traçar um paralelo entre a relação simpática do espectador com o FIHE e a do interlocutor com os filmes dirigidos por Peter Farrelly e Bobby Farrelly, cuja mais famigerada obra no Brasil é Debi e Loide: dois idiotas em apuros (1994). Esses diretores, ao nosso ver, estão no anverso das dimensões exploradas por Amaral, já que eles utilizam demasiadamente o humor escatológico e a comédia física, elementos ausentes no FIHE. Em outro ponto de seu breve comentário, no entanto, Lee (2008) reconhece que o tipo de empatia pelo qual Amaral trabalha em sua película é um tipo extremamente singular, baseado na inexpressividade e na falta de glamour. Desse modo, ele acredita que a cineasta consegue construir um mundo interior profundamente rico em desejos e pensamentos. Apesar de entender que o trabalho da brasileira com a câmera seria simplório demais, Lee conclui que Amaral faz um justo uso dos recursos dados a ela por Lispector, incluindo a sutil reconstrução da sensação de fluxo de consciência através das trilhas sonoras do rádio; sons que na opinião do colunista destoam até mesmo da desajustada Macabéa. Assim, Lee garante que Amaral consegue fomentar um oásis lírico em meio ao inóspito cenário de miséria e indigência.

Morgan (2015), por sua vez, parece concordar com Maslin (1987; ver. STEINMETZ, 1987; WILSON, 2005; cf. NORWOOD, 2019; AUFDERHEIDE, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987). Nesse sentido, o comentarista explica que Amaral só apresenta a escassa história de Macabéa, abandonando as dimensões do filosófico e as múltiplas perspectivas clariceanas. Por conseguinte, ele acredita que o FIHE se separa da relação íntima com o espectador e contraria o estilo de Lispector – o qual revela astutamente os modos pelos quais a pobreza dá forma à imaginação –, ao se tornar um retrato licencioso da pobreza (cf. AUFDERHEIDE, 1987).

Fora dos dois grupos acima apresentados, há, porém, críticos contemporâneos que destoam bastante das perspectivas sobre o FIHE até aqui aduzidas. Couret (2016) é um desses. Com sua formação acadêmica em cinematografia, ele prefere se dedicar quase que exclusivamente ao técnico-estético e ao olhar feminino de Amaral (ver. AUFDERHEIDE, 1987), em fortuitas comparações ao estilo de Lispector. O argumento central de Couret (2016) é que o FIHE acompanha Clarice Lispector no que se refere ao questionamento sobre

o sujeito da enunciação. Entretanto, diferentemente da escritora, Amaral desafia o autoritarismo através das lentes da crítica feminista de seu tempo, já que não teria o narrador como instância irônica para fazer o mesmo. As interjeições de Rodrigo S. M. são traduzidas em forma de desafiadores padrões editoriais das tomadas no FIHE. Em última instância, a película se tornaria não somente uma representação mais progressiva da pobreza, mas estabeleceria uma política de expressão da interioridade feminina.

Quanto a esses padrões editoriais, Couret (2016) aponta que Amaral evita estrategicamente o uso de tomadas/contra-tomadas (shot/counter-shot) ou tomadas/tomadas-reversas (shot/reverse-shot), recorrendo a uma variedade de formas de edição no lugar delas. Essa atitude tanto enganaria o espectador comum, no sentido de tornar ambíguo o olhar sobre o ponto de vista da enunciação relativo a Macabéa e ao seu desejo, quanto exploraria a (im)possibilidade de representação da consciência dentro de uma economia de gênero que privilegia a posição cinemática masculina. A protagonista só é editada em tomada/tomada-reversa em dois momentos cômicos e mais plenamente quando morre, indicando que neste momento ela se torna a estrela do filme, do (melo)drama, a senhora de seu próprio desejo (cf. WILMINGTON, 1987). Enquanto o cinema clássico alinha suas imagens ao sujeito masculino como posição enunciativa/agentiva, frequentemente às custas do confinamento da imagem feminina à interioridade diegética, Couret (2016) indica que Amaral confronta esse alinhamento ao desconstruir os padrões editoriais de tomada, isto é, ao produzir a ilusão de cortes no (des)compasso do desejo da protagonista; cortes que funcionam à semelhança de Rodrigo S. M. no romance de Lispector (cf. MASLIN, 1987). Couret (2016) conclui seu texto afirmando que Amaral se alia à estudiosa clariciana, Hélène Cixous, já que ambas confluem para uma abordagem similar da narrativa de Lispector: para ler o texto, é preciso sair dele, afrontar os limites da diegese e contestar o desejo instintivo por movimento e desfecho narrativos.

Conslusão

Nossas discussões acima indicam que a maioria dos críticos do FIHE parece moderadamente reconhecer a importância da película tanto para a arte brasileira, quanto para o cinema latino-americano e mundial. Embora não tenha caído plenamente nas graças da crítica internacional, seja por suas limitações (técnicas/narrativas) ou pelas resistências/preconcepções de muitos críticos, a obra ainda figura em notórios rankings internacionais – e.g., Ranking Melhores Filmes da BBC-2019, Mil Melhores Filmes Sight & Sound-1992, 2002 e 2015 (LEE, 2008; DENIS et al., 2015). Não obstante, há certa tendência em circunscrever a relevância da película ao seu papel de instância dialógica com o neorrealismo italiano ou com o Cinema Novo.

Apesar de que o pouco tempo e os poucos recursos possam ser utilizados como argumentos para evidenciar a destreza de Amaral diante das adversidades, esses mesmos elementos fundamentam uma atitude quase condescendente de alguns críticos (ver. ROTHSTEIN, 1987; GALLOWAY, 1987). Estes fazem questão de equiparar o trajeto profissional da cineasta a uma narrativa de underdog, ou seja, à história de superação de uma "pobre" artista latino-americana que afronta limitações, conseguindo se libertar das amarras que aprisionam seu espírito criativo para dar voz e cor a um romance notadamente maior do que a linguagem cinematográfica possa compreender.

De todo modo, diferentemente das revisões do romance de Lispector e considerando a multiplicidade de sentidos no FIHE, as avaliações do filme pela crítica estrangeira ressaltam em quase igual proporção as dimensões social e estética, com os aspectos filosóficos e a questão feminista (que não deixa de ser social) emergindo logo em seguida. Dessa forma, o FIHE é debatido pelos colunistas anglófonos a partir de uma pletora de pontos de vista, desde o estilo de direção até a própria diegese. Enquanto uma maioria, relativamente significante, tende a definir a direção de Amaral como firme e equilibrada, sua habilidade para a integração humor-tragédia como admirável, sua releitura do neorrealismo italiano e do Cinema Novo como inovadora, e sua exploração do social como profundamente complexa; outros concebem sua direção como vacilante ou intrusiva, sua abordagem neorrealista uma simples extensão do que a precede, e sua perspectiva sobre o social um empreendimento de estereotipação do "terceiro mundo". No que concerne à capacidade do FIHE de lançar novos olhares sobre a condição humana, alguns elogiam o potencial universal da narração de Amaral, ao passo que outros defendem que esta não consegue superar o retrato libidinoso da miséria. A performance de Marcélia Cartaxo, por outro lado, aparece unanimemente aclamada pelos que a mencionam.

Ainda assim, a maioria dos comentaristas reconhece que a diretora conseguiu transpor a narrativa de Lispector às telas com relativo grau de sucesso, considerando o desafio que adaptações dessa magnitude enfrentam. Entretanto, alguns pontuam que a escrita clariciana é poderosa demais para ser transposta ao cinema, e que talvez por isso Amaral tenha se concentrando exclusivamente na história da protagonista, negligenciando outras ricas dimensões do romance, como o questionamento dos modos de narrar, a subversão da lógica e o afrontamento das perspectivas autoritárias.

Nesse sentido, a transposição da narrativa literária para o cinema requer muito mais que uma passagem entre distintas semioses, exige transição entre circuitos de cultura sensivelmente diferentes, como sugere o jamaicano Hall (1997). De um ecossistema literário, a história de Macabéa avança para outro ecossistema, o cinematográfico, cujas lógicas/condições de produção, distribuição/circulação, regulação, representação e recepção/consumo não são exatamente as mesmas que as da literatura. De um lado (no circuito literário), o neorrealismo do romance clariciano poderia ser remotamente comparado ao de Vidas Secas de Graciliano Ramos; e de outro (no circuito cinematográfico), o neorrealismo do Cinema Novo é reinterpretado na adaptação que Amaral faz da obra de Lispector. Por conseguinte, nossa observação da crítica aventada nas seções anteriores nos ensina que, também através de Amaral e Lispector, literatura e cinematografia passam de algum modo a cultivar um ponto de contato mais evidente, ou seja, uma conexão nodal entre os ecossistemas fílmico e literário, a saber, o neorrealismo em seus diferentes matizes e estágios.

Com efeito, se a narrativa clariciana é definida em relação aos romances de sua época ou aos que a precederam no "mesmo" circuito/ecossistema literário, tais como os de James Joyce e Franz Kafka, a película de Amaral se concebe em relação aos seus pares do neorrealismo italiano e do Cinema Novo brasileiro, movimentos do ecossistema/circuito cinemático. Esse quadro, por si só, já é capaz de afetar profundamente os modos de conceber a trama de Lispector na grande tela, como podemos notar, por exemplo, na polêmica decisão de Amaral em não incorporar Rodrigo S. M. ao enredo do FIHE – uma escolha afetada por sua prévia experiência de espectadora em relação às técnicas do circuito/ecossistema cinemático francês.

De fato, nas décadas que precedem o FIHE, o voice over era uma técnica bastante utilizada por cineastas franceses e Amaral já tinha observado em diversas ocasiões os tipos de efeito estético e de sentido que isso provocaria em seu filme, conforme permite entender em uma de suas entrevistas: "it could be the voice of this god that never shows up" (MARTIN, 1997, p. 324). O efeito de uma voz divina ou autoritária na narrativa, da forma como pretendida pelas películas que a antecederam, teria o grave potencial de desvirtuar o que é talvez um dos mais preciosos traços no estilo clariciano, a vocação para a afronta e o questionamento. Ciente dessa realidade, e desagradando-se de suas implicações, a diretora tomou então a intrépida decisão de não imitar a abordagem cinematográfica francesa e fazer valer sua própria releitura da obra clariciana, tendo em vista, assim, as indesejáveis consequências que uma tradução literal do romance às telas acarretaria para a qualidade de sua película. Para Amaral, portanto, a inserção de Rodrigo S. M. por voice over no FIHE causaria mais prejuízos do que benefícios, obstando sua fidelidade ao espírito clariciano em *A hora da estrela*.

Na verdade, se observarmos o modo como a diretora brasileira usa um artefato da cultura de massa, tal qual o cinema o é, para justamente explorar as nuances dessa mesma cultura, seus subprodutos e fantasias, inferimos que sua abordagem é tão meta-reflexiva quanto a de Lispector. É também meta-reflexiva sua perspectiva irônica sobre a linguagem narrativa de Hollywood. Nesse sentido, e talvez ao modo de Lispector, Amaral parece usar a própria cinematografia para ironizar as heroínas nobres, as histórias de superação, as visões sentimentalistas e os finais felizes da indústria fílmica estadunidense; sem mencionar seu trabalho de transposição cinemática de Rodrigo S. M. e de construção do olhar mais feminino, ambos, mediante uma edição singular.

Por fim, reconhecemos, como sugerem muitos dos críticos aqui apresentados, a surpreendente façanha do FIHE, uma obra fílmica simples e de baixo custo que conseguiu se projetar com relativo sucesso no Brasil e no exterior em face de outras adaptações ou tramas originais muito mais cuidadosamente produzidas, avaliadas em dezenas de milhões de dólares, como Dune (1984) e Inchon (1981). Essas obras não apenas malograram em audiência, mas também em avaliação crítica. O FIHE, no entanto, parece ter alavancado a carreira de Amaral e marcado definitivamente o currículo de Marcélia Cartaxo (Macabéa) e José Dumont (Olímpico). Além disso, é preciso admitir que a maestria da escrita clariciana e seu alcance internacional contribuíram bastante para o sucesso do FIHE, desde os anos 1980 até hoje, quando celebramos o centenário

de nascimento da escritora. Assim, também graças à arte de Lispector, o FIHE ingressa nos anais das mais notórias produções fílmicas da década de 1980, e quiçá da história do cinema mundial, demonstrando ser o oposto dos exemplos supramencionados.

Referências

ALVES, Lourdes K. *Os narradores das vidas secas*: da construção do texto à constituição do sujeito. São Paulo: Scortecci Editora, 2007.

AMARAL, Suzana. *A hora da estrela*. São Paulo: Embrafilme e Raiz Produções Cinematográficas, 1985. 1 VHF (96 min.).

ANO do centenário de Clarice Lispector, 2020 terá série de lançamentos que lembrarão vida e obra da escritora. *Zero Hora*, s. seção, s. página, 19 dez. 2019.

ARAÚJO, Gilberto A. Black migrants in Brazilian and South African tabloids: representations on the global south. *Journal of Global Diaspora & Media*, v. 1, n. 1, p. 35-53, 2020.

AUFDERHEIDE, Pat. Some private stardom amid public obscurity. *In These Times*, seção film, p. 21, 1987.

BAMPFA, Berkley Art Museum-Pacific Film Archive. Films for big and little people: The hour of the star. *Bampfa Film Programs*, s. seção, s. p., 29 nov. 1987.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de janeiro: José Olympio Editora, 1977.

COURET, Nilo. 'You Looking at Me?' The Misleading Counter-Shot in The Hour of the Star (1986). *Journal of V. Film & Moving Image Studies*, v. 3, n. 3, s. p., 2016.

DENIS, Claire et al. 1000 best movies. *Sight & Sound*, v. 24, n. 10, p. 9-120, out. 2015.

EBERT, Roger. Hour of the star. *Chicago Sun-Times*, s. seção, s. página, 13 mar. 1987.

ESCOBAR, Arturo. Beyond the Search for a Paradigm? Post-Development and Beyond. *Development*, v. 43, n. 4, p. 11-14, 2000.

FRIEL, Patrick. Five classic films by Latin American women. Chicago Reader, s. seção, s. p., 04 abr. 2018.

GALLOWAY, Paul. The Hour of the star. *Chicago Tribune*, s. s., s. p., 13 mar. 1987.

GARRAMUÑO, Florencia. O regionalismo crítico de Vidas secas. Trad. Jorge Wolff. *Crítica cultural*, v. 5, n. 1, p. 89-101, 2010.

GRAHAM, Pat. Hour of the star. *Chicago Reader*, s. seção, s. p., 26 mar. 1987.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997.

HINSON, Hal. 'Star' poetry of the prosaic. *Washington Post*, s. s., s. p., 08 mai. 1987.

KAEL, Pauline. The current cinema: virgins, vamps, and floozies. *The New Yorker*, s. seção, p. 110-111, 23 fev. 1987.

LEE, Kevin B. A hora da estrela, Hour of the star - 1985, Suzana Amaral. *Also like life*, v. 902, n. 43, s. p., 17 jan. 2008.

MANRIQUE, Jaime. Amaral's Hour of the Star. *Pen America*, s. s., s. p., 23 jul. 2010.

MARTIN, Michael (Org.). *New Latin American Cinema, Volume 2: studies of national cinemas*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, p. 323-324.

MASLIN, Janet. The screen: 'the hour of the star,' from Brazil . *The New York Times*, seção C, p. 22, 21 jan. 1987.

MORGAN, Frances. The hour of the star. *Sight & Sound*, v. 25, n. 10, p. 29, out. 2015.

N-INT, New Internationalist. Reviews: The hour of the star. *New Internationalist*, v. 1, n. 174, s. p., 05 ago. 1987.

NORWOOD, Destynee. Clarice Lispector, Suzana Amaral, and The hour of the star. *Hollywood Theatre*, s. seção, s. p., 29 abr. 2019.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
ROTHSTEIN, Mervyn. Suzana Amaral: her 'hour' has come. *The New York Times*, seção 2, p. 19, 18 jan. 1987.

SARRIS, Andrew. The poor are always with us. *The Village Voice*, s. p., 27 jan. 1987.

SOUSA, Carlos M. N. de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

STEINMETZ, Johanna. A delicate look at lives without promise. *Chicago Tribune*, s. seção, s. p., 13 mar. 1987.

THE HOUR of the star. *Kirkus Reviews Issue*, s. seção, s. p., 15 mar. 1986.

WEST, Dennis; WEST, Joan. The hour of the star. *Cinéaste*, v. 15, n. 4, p. 43-46, 1987.

WILMINGTON, Michael. Star: ruthless look at ugly ducking. *Los Angeles Times*, s. seção, s. p., 25 fev. 1987.

WILSON, Galen. Essential World Cinema: 5 Best Brazilian Movies. *Cultured Vultures*, s. seção, s. p., 12 jul. 2018.

WILSON, Jeff. Kino on Video presents Hour of the Star. *Digitally Obsessed*, s. seção, s. p., 31 ago. 2005.



A ficção apolíneo-dionisíaca de Clarice Lispector

The apollonian-dionysian fiction by Clarice Lispector

Gregory Magalhães Costa[*]
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Recebido em: 23/05/2020
Aceito para publicação em: 31/05/2020

Resumo

A ficção de Clarice Lispector atravessa da imagem plástica apolínea do dia à excessiva música dionisíaca da noite, conforme conceituado por Nietzsche, o que será demonstrado interpretando os romances da autora, mais detidamente a ascensão inteligível de *Perto do coração selvagem*, a catábase sensível de *A paixão segundo G. H.* e a catarse harmônica de *Água viva*, sob perspectiva artística, filosófica e sociopolítica como um drama cultural da civilização ocidental contendo uma proposta original e originária de existência humana.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Apolo. Dioniso. Catarse.

Abstract

Clarice Lispector's fiction goes from the Apollonian plastic image of the day to the excessive Dionysian music of the night, as conceptualized by Nietzsche, which will be demonstrated by interpreting the author's novels, more closely to the intelligible rise of *Near to the Wild Heart*, the sensitive katabasis of *The passion according to G. H.* and the harmonic catharsis of *Agua viva*, under an artistic, philosophical and sociopolitical perspective as a cultural drama of Western civilization containing an original proposal of human existence.

Keywords: Clarice Lispector. Apollo. Dionysius. Catharsis

[*] Professor Adjunto da UERJ.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4620558138460020>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2670-153X>.
E-mail: gregorymagalhaescosta@gmail.com

Introdução

O projeto literário de Clarice Lispector consiste na conversão em ritmo de transe da clausura apolínea inteligível da ordem diurna em excessividade dionisíaca sensível da paixão noturna e em tensão harmônica catártica num movimento epifânico, que vai do mais humilde chão do cotidiano ordinário a vivências extraordinárias. Lúcia Helena detecta que Clarice "constrói o inesperado no comum" (1997, p. 88) e Roberto Corrêa dos Santos fala em "elementos que, saídos da ordem do banal, produzem de súbito luz própria" (1987, p. 72). Talvez por isso Alfredo Bosi (1994) a situe na vertente intimista de nossa literatura e Olga de Sá (1979) verifique uma introspecção profunda.

Já Antonio Candido (2004) advoga a intenção de levar a língua a domínios pouco explorados, forçando-a a se adaptar a um pensamento cheio de mistério, capaz de nos fazer penetrar nos labirintos mais retorcidos da mente, sem se tornar um romance de análise psicológica, mas mostrando o drama de ser em toda a sua interioridade e profundidade. Oswald de Andrade (apud NUNES, 1973) a coloca como uma das continuadoras das altas cogitações estéticas da Semana de Arte Moderna de 22, "situando a escrita de Lispector num 'entre-lugar', em que representação e transgressão encenam seu difícil encontro" (1997, p. 14), segundo Lúcia Helena. De modo que a trama imagética é instaurada no drama apolíneo das ações que se embate com o dionisíaco das paixões.

Um dos grandes feitos filosóficos de Nietzsche foi demonstrar, numa era eminentemente racionalista do *cogito* cartesiano, criticismo kantiano, dialética hegeliana, que a cultura helênica não foi meramente apolínea, mas também dionisíaca: "os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso" e complementa: "esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra" (2005, p. 5).

A arte apolínea instaura a dimensão do princípio otimista, da bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno. Apolo é o pai de toda arte plástica e Deus[1] do aspecto imóvel da beleza, por meio da medida, da eterna juventude, da representação onírica, da força imagética da verdade mais elevada, do conhecimento verdadeiro, da perfeição desses estados, por meio de conceitos, do cognoscível, da delimitação comedida, do sol, da luz, que se revela no brilho, de modo que "seu olho precisa ser solarmente calmo" (2005, p. 7).

A arte dionisíaca funda a dimensão da embriaguez extática do sofrer, da apoteose, do arrebatamento e idealização da orgia, da desmedida da natureza, que se revela em prazer, sofrimento e conhecimento, do sobrenatural irracional, pela pulsão da primavera ou pela bebida narcótica, reconciliando homem e natureza, estado que só se deixa conceber alegoricamente. Dioniso é o Deus da música trágica, do poder comovedor do som extático da celebração e da harmonia. Nietzsche percebe que a imaginação literária do ocidente é a imagem essencialmente plástica do mito do homem, aspecto que Clarice busca derrubar.

Ela buscou conciliar trágico, plástico e lírico, tanto que Álvaro Lins (1963) entende que a originalidade da autora é ter composto o primeiro romance realmente lírico no Brasil, baseado nas contribuições literárias de James Joyce e de Virgínia Woolf. Para ele, uma das estratégias narrativas que permite este alto grau de lirismo é a forte dose de subjetividade que está impregnada em sua obra. Também Lúcia Helena percebe esta linhagem: "aproximando-se de uma tendência frequente em autoras como Virgínia Woolf e Katherine Mansfield, Lispector utiliza-se do fluxo da consciência para manifestar os estados pré-lógicos de suas personagens" (1997, p. 28).

Lins ainda percebe um elemento trágico na obra clariceana ao afirmar que os fatos do livro não importam. Eliane Zagury segue a mesma linha ao indicar a "pouca importância de que se revestem os falsos motores da ação na obra de Clarice Lispector" (1971, p. 22). Ora, a tragédia, enquanto *páthei máthos*, na definição de Ésquilo (1991), ou o saber por sofrer, significa que, neste estilo, se encenam os efeitos dos acontecimentos nos personagens e não a ação em si. Assim, os fatos não importam, mas sim os efeitos deles.

[1] Grafamos Deus com a primeira letra maiúscula, pois é assim que se encontra tanto na obra de Nietzsche quanto na de Clarice Lispector.

Para não ficar em uma só definição, podemos recorrer a René Girard (1990), que define a tragédia em termos de sacrifício ritual. Desta perspectiva, a luz apolínea seria a vítima expiatória que deve ser sacrificada para emergir a noturnidade dionisíaca, que, por sua vez, se torna um novo bode expiatório, que também será sacrificado para, enfim, se realizar a real catarse da complementaridade dos opostos antagônicos agora harmônicos. Já Nietzsche (1984) descreve a tragédia em termos de união dos princípios plásticos apolíneos com os musicais dionisíacos, exatamente a perspectiva em que Clarice se situa.

Aristóteles (1998) descreve a tragédia grega em termos de expressão do terror e da piedade e sua posterior purificação na catarse. Para Nietzsche, "o horrível ou o absurdo elevam, porque só em aparência é horrível ou absurdo" (2005, p. 30), ligando-os à força dionisíaca do encantamento. *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.* encenam o terror e a piedade da prisão na unicidade apolínea ou na multiplicidade caótica dionisíaca. Do ponto de vista nietzschiano, a piedade é "a mais estranha máscara da pulsão da vida" (2005, p. 29). *Água Viva* encena a purificação do terror e piedade na catarse da tensão harmônica desses opostos. De fato, o que se narra é o ser humano inserido de corpo e alma no drama existencial.

Por fim, Lins identifica a temporalidade da poética clariceana no plano da descontinuidade, com a inserção do passado no presente. A questão temporal na obra de Clarice é criticamente bastante convergente. Schwarz (1981) escreve que o tempo inexiste enquanto possibilidade de evolução e que um dos temas do romance é o hiato entre as estações da vida; para Antonio Candido (1970), o tempo cronológico perde a razão de ser ante a intemporalidade da ação e não se sabe se a narrativa se refere a algo passado ou em vias de acontecer; já para Silviano Santiago (1997), o tempo como evolução linear é rechaçado, instaurando um tempo atomizado, neutro e mitopoético da *durée* da satisfação do trabalho feminino, observação similar à de Ronaldes de Melo e Souza (1997), que vê a concatenação lógica das ações confutada, e de Benedito Nunes (1973), que fala em quebra da ordem causal interior em oscilações do tempo como *durée*.

A Paixão Segundo G. H. começa e termina com seis travessões que indicam a descontinuidade temporal e seu caráter cíclico de não ter início nem fim, que não meramente se repete, mas se expande, sendo isomórfico à sua evolução cíclica expansiva metamórfica, caracterizando-se, na realidade, em uma espiral espaço-temporal, tanto que sempre a parte posterior se inicia com o final da anterior. A própria escritora refuta a ideia de relato e descrição nos seus romances, como critica em alguns artigos, em especial "O verdadeiro romance" e "Ficção ou não" (1999).

A obra de Clarice é classicamente considerada como monólogo interior, como na crítica de Lins, Nunes e Schwarz; porém, Nunes identifica o diálogo no monólogo, questão que se confunde com a da temporalidade e a do estilo, uma vez que o texto oscilaria entre passado épico monológico e presente dramático dialogal. Nas palavras de Lúcia Helena, "a complexidade da obra de Lispector revela, por vezes, que o diálogo se reduz à condição de um 'diálogo a um', estratagema utilizado por Lispector para questionar o estado de antagonismo insuperável que faz do diálogo um 'monólogo a dois'" (1997, p. 20).

Ronaldes de Melo e Souza classifica esta narrativa como monodiálogo, em que consciência e diálogo implicam-se mutuamente: o diálogo penetra em cada palavra, tornando-a bivocal, mobilizando todo o gesto e movimento do personagem, suscitando a trama imagética e o drama das paixões sem concatenação lógica dos fatos, escapando da definição aristotélica de tragédia. Este diálogo se consuma na pluralidade e na interação dialética das vozes de um mesmo personagem. Maria Amália Bezerro de Melo dá uma contribuição importante ao perceber que "os monólogos em *PCS* são na verdade solilóquios e não propriamente '*stream of consciousness*'" (1987, p. 127).

Em *Perto do coração selvagem*, a narradora é sintonizada com a personagem. Essa narrativa é desenlaçada da perspectiva da Joana-narradora presente que tenta entender o mistério de sua angústia. Assim, a Joana-narradora presente narra a passada que desembocou nela mesma. O presente se concretiza na Joana-narradora, o passado, na Joana-narrada, que tem seu vislumbre de um futuro sensível, situando a narração no presente da narradora que se confunde com seu passado narrado e com sua perspectiva futura que é tão presente quanto as demais temporalidades. Segundo Candido, "este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados […], para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito" (2004, p. 89).

A oscilação narrativa também é percebida pelos críticos. Candido nota que "o seu drama é o de Tântalo, sempre pensando tocar o alvo e sentindo-o sempre fugitivo" (2004, p. 92) e Santiago fala em constante

transformação. A situação narrativa *figural*, definição de Franz Stanzel (1971), permite que a narradora-personagem penetre seus pensamentos, por meio do monólogo narrado, designação de Dorrit Cohn (1978), transmitindo os sentidos da mente: pensamento e imaginação, corpo, visão, audição, tato e olfato, por meio do que Aristóteles intitula fanopeia, o que faz ver; melopeia, o que faz ouvir; e logopeia, o que faz pensar; constituindo uma inovação na utilização destas técnicas que, em geral, permitem ao narrador entrar nas memórias e sentidos de vários personagens e não a uma única narradora-personagem penetrar nas próprias sensações e razões.

Benedito Nunes também compara a poética clariceana com "novelas de James Joyce e Virgínia Woolf, nas quais podemos ver os antecedentes de *Perto do coração selvagem*" (1973, p. 12), que encena a preliminaridade do ser inserido no cotidiano, adaptado às circunstâncias existentes, como advoga José Castello ao reconhecer que a unidade da narrativa de Joana é caracterizada "pelo tumulto silencioso do pensamento dela. Feito de reflexões, cogitações, imagens surpreendentes e quase insólitas" (1999, p. 442). G. H. assimila a liminaridade do ser que entra em conflito com a situação existente, no apelo de uma dupla negação, pois não é mais o que era e ainda não é completa; e *Água viva* representa a pós-liminaridade da personagem completa, plena.

Perto do Coração Selvagem e *A Paixão Segundo G. H.* encenam terror e piedade, pois Joana está presa na ordem apolínea e se aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem da vida: é prisioneira da perspectiva inteligível do olho solar de Apolo; já G. H. é seu oposto, penetrou no coração selvagem e narra da perspectiva da paixão dionisíaca, mas está presa nela, almeja o neutro que nunca atinge, na voz de G. H.: "o horror será minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transformou em claridade" (1998b, p. 18). Ela vive naquele domínio expresso por Nietzsche: "antes de tudo se tratava de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pudesse viver" (2005, p. 25).

O drama de Joana consiste em permanecer presa na ordem apolínea e a travessia para a paixão dionisíaca é a tragédia de G. H., que nunca atinge o neutro, o que só acontece na catarse de *Água viva*. As representações da prisão dessas personagens encenam o terror e as perversões desta clausura que causa a compaixão pelo personagem que sofre o drama como sujeito. É por isso que os correlatos objetivos que estruturam esta obra, mostrando o objeto externo para representar a situação, o sentimento interno, são de imagens mortificadas, uma vez que, na visão nietzschiana, "tão logo, porém, aquela realidade cotidiana retorna à consciência é sentida como tal com repugnância" (2005, p. 24).

Vale ressaltar que em G. H., mesmo as imagens sendo mortificadas, elas denotam o movimento dinâmico da mundividência dionisíaca, pois, como observa Nietzsche, "o arrebatamento do estado dionisíaco, com sua aniquilação de barreiras e limites habituais da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico" (2005, p. 24). A partir desta cena de mortificação no terror da compaixão, vai se desenhando a complementaridade da harmonia. G. H. percebe que não tem saída a não ser adorar apaixonadamente, pois foi esta a dimensão que atingiu pela experiência que narra, entendendo-a enquanto a rememora. Chegou a hora de ultrapassar o horizonte habitual de expectativa existencial.

A fuga apolínea de Joana

Perto do Coração Selvagem, de 1944, é composto por justaposição descontínua de imagens e de episódios autônomos, que alternam as vivências do passado com as do presente, na sucessão desordenada de iluminações instantâneas que se multiplicam desconexas, solitárias e incomunicáveis, em que sua protagonista, Joana, se encontra cheia de frustrações e conflitos, inquieta e reflexiva, vítima da cultura ocidental esquizofrênica, de modo que representa um complexo cultural e não um psicológico nem um problema patológico. Esta narrativa é desenvolvida em base apolínea, tendo seu drama no vislumbre do dionisíaco que atrai e repulsa a personagem, que se aproxima, mas nunca consegue penetrar no coração selvagem da vida, que é o coração não domesticado pelas fórmulas.

Por isso, Candido observa que "Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é […] buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem" (2004,

p. 90). O drama de autorreconhecimento de Joana consiste em permanecer enclausurada numa vida limitada pela norma apolínea, dividida entre os apelos do corpo e os da alma, buscando dizer o indizível e narrar o inenarrável, na confluência de seu drama com o da própria narrativa. Trata-se de uma mulher ilhada no espaço monádico da subjetividade[2] e em busca de si, que não consegue se aproximar dos outros. Também Melo percebe que "a narrativa clariceana aparenta ser monocêntrica, mas na verdade a dualidade é sua principal característica […]. Em *PCS*, as personagens são bipartidas" (1987, p. 126).

Joana está cindida numa dupla negatividade: sua vida já não é humana, mas ainda não está na vida em si mesma, ou seja, está dividida entre os apelos do corpo e da mente, onde se encontra presa, sobretudo pela relação complicada e objetiva que tem, não tendo, com os homens da sua vida, começando por seu pai, que representa o poder patriarcal: "a máquina do papai batia tac" (1998a, p. 13); passando pelo professor que "parecia um gato castrado" (1998a, p. 114); com o marido Otávio, "sentiu-se um galho seco" (1998a, p. 32); até chegar ao seu igualmente frio e seco amante, que tinha "cheiro de maçãs velhas, doces e velhas" e a deixava com "braços vazios" (1998a, p. 187). Entre eles, o amor e o desamor não se distinguem. O que a distingue é não encobrir a ausência de vitalidade.

Ela costumava ser excessiva, cheia de imaginação, mas é tolhida por essas figuras masculinas fortes em sua vida: seu pragmático pai maquinal, acomodado marido burguês, egoísta professor indiferente, autocentrado amante interesseiro. Não se trata de um drama psicológico, mas do próprio drama da cultura ocidental que conheceu sua cisão fundamental na alegoria da caverna, representada no Livro VII da *República* de Platão (1976). Assim, os personagens são prisioneiros da subjetividade, do autoespelhamento, opacos, alheios uns aos outros. O momento de cisão de Joana, em que ela se enclausura, é quando sua tia insuportável, não por acaso, denominada Armanda, a chama de víbora, palavra que se torna índice poético, simbolizando a protagonista, que introjeta todas as vozes e se assume como víbora. A separação de corpo e alma causa a perversão do ser.

Somente Joana decide evadir-se da prisão da caverna da subjetividade, como observa Candido ao afirmar que ela "nada pode, […] mas possui uma virtude que a nem todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo" (1970, p. 130). José Castello concorda ao afirmar que o romance "é também pautado pela ânsia de reconhecimento e conquista de independência da protagonista, mas nos limites apenas individuais, seja conjunção de corpo, instinto, sensibilidade, percepção, inteligência, reflexão" (1999, p. 443), complementando que "é o desfecho de uma etapa de vida, com abertura para um novo começo, mas tão desconhecido quanto a própria protagonista se desconhece" (1999, p. 443).

Sua trajetória é encenada desde a visão infantil, passando pela juvenil, até chegar à adulta, representando o seu drama da ascensão ao inteligível celeste de Platão, nunca mais conseguindo descer do alto da montanha castanha e estúpida que se sente, em sua realidade petrificada, refletindo a vida de pedra de uma mulher perdida de si. Esta imagem é um dos muitos correlatos objetivos da obra, termo de T. S. Eliot, para quem

> the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked[3] (1921, p. 49).

O quarto de janelas fechadas é o correlato objetivo do sujeito enclausurado no espaço monolítico da subjetividade. Joana sente, desde pequena, que as coisas são muito abstratas, só tendo contato com o simulacro. Seu problema é epistemológico e ontológico, pois vive na divisão cartesiana entre sujeito e objeto e na clausura do ser em si da subjetividade monádica postulada por Leibniz. Em vez de ter contato com a coisa, ela só tem contato com o objeto, com o conceito da coisa. Nietzsche evidencia que "a essência da coisa

[2] Espaço monádico da subjetividade é uma referência ao postulado de Leibniz do princípio de individuação, que entende os entes como mônadas ou substâncias espirituais ou, resumidamente, razão pura ou necessidade lógica, contrapondo-se, ao mesmo tempo, ao dualismo cartesiano e ao monismo espinosiano.

[3] A única maneira de expressar emoção na forma de arte é encontrar um "correlato objetivo"; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que deve ser a fórmula dessa emoção particular, de modo que, quando os fatos externos, que devem terminar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada (tradução do autor).

é inalcançável para o pensamento" (2005, p. 38). O conceito é o simulacro da coisa. O inteligível na linguagem se traduz em conceito, signo. O mundo à volta da protagonista é descarnado, vazio. As coisas se imobilizam em uma cosmovisão estática.

Hannah Arendt indica que a filosofia desde Platão pensa por conceitos, mas na modernidade passa a desconfiar deles: "a destruição kantiana do antigo conceito de ser tinha como propósito estabelecer a autonomia do homem" (2002, p. 21), o que Kant chama de dignidade humana. Assim, ele liberta o homem do contexto universal do ser em que o homem é uma coisa entre coisas e "ao destruir a antiga identidade entre ser e pensamento destruiu também a noção de uma harmonia preestabelecida entre homem e mundo" (2002, p. 22). É justamente essa harmonia que Clarice quer reestabelecer, porém entendendo que a libertação inteligível desse conceito se tornou outra prisão humana.

Na luta pela libertação do inteligível, há o combate entre masculinidade celeste dos deuses olímpicos e feminilidade da terra sensível dos deuses ctônicos: "não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra" (1998a, p. 68). Por isso, há uma infinidade de correlatos objetivos de imagens mortificadas como a orelha grande, cor-de-rosa e morta que representa como Joana vê (ouve) as coisas, que, para ela, são mortas, ela só gosta de ouvir as notas puras. Há a boneca Arlete, que morre atravessada por um carro, representando a própria Joana morta e dividida, como que por um atropelamento, que é como ela se sente. A filha, a fada, o carro azul eram senão Joana.

Na verdade, ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. E é nesta divisão entre apelos simetricamente opostos que a estrutura dialógica da obra se expressa: "um pássaro que vem e volta, não sabia decidir-se, se ficava triste ou alegre, se calma ou agitada" (1998a, p. 140). As imagens de sua prisão inteligível se justapõem descontinuamente com as imagens sensíveis, sendo mortificadas porque ambos os planos são prisões e as coisas se imobilizam em uma mundividência estática, mas ambos devem ser percorridos para se alcançar a harmonia.

O inteligível de Joana vai tornando tudo à sua volta inteligível, seco e morto: "seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passeava pelo jardim olhando e seguindo seu caminho" (1998a, p. 20) e "ela só veria o que já possuía dentro de si" (1998a, p. 21), ou seja, o seu exterior é isomórfico ao interior. A subjetividade do sujeito só pode conhecer a objetividade do objeto. A própria estrutura arquitetônica da obra está subdividida em capítulos, o que é significativo, pois representa na estrutura narrativa a cisão de Joana entre a prisão inteligível e sua vontade de conhecer o sensível. Ela quer resgatar o sensível que está recalcado. Para se dedicar ao sensível, é preciso trabalhar com imagens e não com conceitos.

Narrado em seus momentos epifânicos, que não se trata do natural em oposição ao sagrado, mas de uma aparição extraordinária que pode surgir da coisa mais ordinária, o capítulo "Banho" alterna e contrapõe imagens sensíveis e inteligíveis. A umidade sensível do vapor e da água quente fazem Joana, adolescente, cair no abismo do mundo sensível descobrindo seu corpo que floresce e produz imagens: "alisa cintura, quadris, sua vida" (1998a, p. 60). Alisar a vida é estimular a própria fonte de onde toda vida brota, ou seja, ela está nascendo para a vida, que é o próprio corpo. Imersa num mundo líquido e morno, sofre o impacto de imagens de um corpo sensível que alegremente se descobre.

Joana tem seu vislumbre do corpo sensível, que se ilumina neste instante, conforto, descobrindo-o, mas logo sofre novo retorno à prisão inteligível, desconforto. As imagens inteligíveis neutralizam o arrebatamento do corpo. As outras moças mortas sobre a cama, imóveis, é o correlato objetivo da própria visão do internato, que as mortificava, inclusive Joana, que tem de rezar por causa do pecado (da carne) que cometeu no banho. Dentro do inteligível, qualquer contato com o corpo é pecaminoso, perverso, desconfortável. O internato se torna imagem da repressão, em que tudo tem de ser recalcado. Mais uma vez, Joana sofre o impacto desvitalizante do espírito.

Para Joyce, a literatura não deve representar tudo o que existe: na vida, há momentos de calmaria, inativos, e de iluminação, ativos, este é que é fundamental, em que algo irrompe, acontece para o bem ou para o mal. A literatura deve narrar os momentos ativos, fundamentais para a vida humana, que são os epifânicos, pois estes são significativos para a nossa existência. Ele é o mestre da narrativa epifânica, nunca narrando do ponto de vista do narrador, mas sempre dos personagens. Melo destaca este fato: "note-se que a epígrafe de *PCS* é uma citação do livro de Joyce *Retrato do artista quando jovem*. – Através das visões epifânicas, Joana foge ao tempo sucessivo e ingressa na eternidade" (1987, p. 126). E realmente Joana tem vislumbres, se

aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem: "também eu. Nunca entrei no meu coração" (1998a, p. 151).

Ela está presa ao inteligível para onde se sublimou em criança e tem vislumbres do corpo sensível que deseja e que, em momentos esporádicos da sua vida, principalmente nos limites, se expressa. A mulher da voz habita a perspectiva sensível e prenuncia uma continuação de Joana, sendo, justamente, o outro lado dela, que descobre ser uma mulher sem corpo. Melo nota que "a Mulher da Voz, […] antes de ser despertada […], não tem consciência de seu inexorável destino" (1987, p. 128). A mulher da voz é G. H. tentando se libertar da inteligibilidade de Joana: "o fim da lucidez de Joana misturou-se ao navio torto sobre as ondas, movendo-se" (1998a, p. 172). O fim da obra vem a encenar a morte de Joana e o nascimento da outra: "as coisas espichavam-se no quarto, o fim de uma dando mão ao começo da outra", o fim de Joana, já sem se prender a raciocínios, dando mão ao começo de G. H. fundindo-se "mais em sensações do que em pensamentos" (1998a, p. 191).

Vale lembrar que mão representa o tato sensível, além de remeter à obsessão de vida e morte de Lady Macbeth, "e tão forte era a presença da outra na casa que os três formariam um par" (1998a, p. 166). Aqui estamos interpretando que a outra que nasce é G. H., pois a descrição, "orelhas grossas […], com um fundo de caverna […], os lábios úmidos" (1998a, p. 167), cabe perfeitamente nas características de G. H. em sua liminaridade sensível dionisíaca. A própria Joana chama pela catábase, por G. H.: "das profundezas chamo por vós" (1998a, p. 199).

A morte-renascimento é representada em pequenas alegorias que interagem de forma caleidoscópica. Esse espectro imagético representa a desordem, o caos, a velocidade alucinante da queda. Na voz de Joana: "um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, […] sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer" (1998a, p. 201). Neste sentido, catábase é baixar da idealidade à realidade. A descida ao inferno poematiza a revelação de que a norma do dia é suspensa da paixão da noite. Melo lembra como, a partir da paixão de G. H., "a união com o eterno é qualificada como infernal […]. Clarice reconhece o instante eterno como o único verdadeiro" (1987, p. 126).

O inferno aqui não é o cristão, mas significa o inferior que é o sagrado e não o superior celeste. As culturas matriarcais costumavam ter a terra, de onde tudo brota, como o sagrado. O feminino está ligado ao noturno, à caverna sensível, ao sentido da vida, ao aspecto criador da natureza. Vale lembrar que, segundo fragmento de Heráclito, Dioniso é o *Hades*. Com a cultura patriarcal, emerge o celestial olímpico e o inferno passa a ser infernal. Esse patriarcalismo dicotômico sacraliza a alma e condena o corpo. Quando Zeus sobe ao Olimpo, a terra (corpo) deixa de ser sagrada e passa a ser o céu (inteligível).

Zeus representa o supremo que expulsa os outros para regiões infernais, suplantando os deuses pela ideia de um Deus supremo. O helenismo é matriz arquetípica do humanismo. O império da subjetividade torna-se réplica humana do império da divindade olímpica. A humanização dos deuses culmina na divinização do humano, tornando-o o centro unificador do sentido do mundo. O regime de autorrepresentação do sujeito converte o homem em protagonista único da história. Na maioria das religiões, Deus está num mundo celeste e não na terra, a verdade não está aqui, gerando uma cultura esquizofrênica. Com o teísmo, começa e se intensifica a culpa no mundo, o pecado. Lúcia Helena identifica que Clarice aborda "a culpa original, a náusea, a origem da vida e da criação, a pergunta pelo sentido da existência. […] Os livros de Lispector inserem estas questões no cotidiano de seres […] perdidos em suas próprias indagações" (1997, p. 36).

A metamorfose dionisíaca de G. H.

A Paixão Segundo G. H., 1964, é narrada por sua protagonista enclausurada na subjetividade dionisíaca da matéria pura, se perdendo na paixão diluvial de si mesma, por perder a forma humana de vida, que é a cultura ocidental dicotômica. A forma humana de vida não é a vida em si mesma, mas a visão que se dá dela, idealidade abstrata, cisão, separação, clausura. A vida em si mesma é a que vibra no real, não separa orgânico e inorgânico, vida e morte, é o coração selvagem da vida: "a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja" (1998b, p. 53).

Essa paixão traduz uma desorganização profunda, que é a maior organização possível, em que o próprio Cosmo vai se expandindo e recriando. G. H. perde a própria tradição espiritualista da cultura ocidental. Seu canto é dionisíaco, pois Dioniso é filho de um imortal, Zeus, e uma mortal, Semele, sendo o Deus metamórfico, guardião da euforia diurna vital e da disforia noturna mortal, representação maior da narradora-protagonista dividida entre os apelos do mundo sensível e do inteligível.

A protagonista parte do pico luminoso de sua sala de jantar para o obscuro quarto de empregada. G. H. é o resultado da metamorfose prenunciada por Joana, que tem vislumbres da noturnidade dionisíaca, mas nunca a alcança. G. H. já passou pelo estágio da ordem apolínea e está recém adentrada na paixão dionisíaca, se perdeu na paixão diluvial da vida em si mesma, perspectiva da qual narra sua metamorfose, que coincide com a da narrativa, com o movimento explicando a forma. Ela própria afirma que ficaria contente se o livro fosse lido apenas por pessoas de alma já formada, ou seja, esta obra é para ser lida por pessoas que já superaram o inteligível do espírito puro.

A paixão de G. H. inicia com a perda da forma humana de vida, retirando sua terceira perna, a perna ideal que a tornava um tripé estável, equivalendo ao terceiro olho, o olho solar de Apolo ou o eidético de Platão, significando desligar-se do inteligível, apartar-se da tradição espiritualista da cultura ocidental. Para Bosi, "a terceira perna é o supérfluo que parece essencial: tudo aquilo que impede o espírito de caminhar com as forças nuas do próprio ser. E a 'paixão', o contato da mulher com o inseto esmagado consumam o sacrifício de todo entulho psicológico" (1994, p. 425). Sua paixão equivale à desorganização profunda, da qual tem medo, embora esteja decidida a permanecer perdida, o que lembra a reflexão nietzschiana de que "desde o mais alto prazer ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda irreparável" (2005, p. 13).

Os nomes das personagens e os títulos das obras já antecipam seu tema, tom e motivo. Joana é o próprio nome que a representa, se torna a própria imagem de alguém que se perde no conceito inteligível do nome. A redução fenomenológica do nome de G. H. já prenuncia sua prisão na perspectiva sensível, uma vez que ela só tem a superfície palpável dele, é um nome sem substantivo, sem substância, sem essência. Já a personagem de *Água Viva* sequer tem nome, representando a harmonia, integração entre palavra e silêncio, "eu me ultrapasso abdicando de meu nome e então sou mundo" (1998c, p. 44), ou seja, agora sequer tem nome, porque não possui mais diferenças, constituiu-se num mito, sacrificou suas identidades anteriores de Joana inteligível e G. H. dionisíaca e gerou a catarse do silêncio poético em harmonia entre os opostos.

O título *Perto do Coração Selvagem* já prenuncia o drama de Joana que sempre se aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem da vida. Nas palavras de Schwarz, "Joana observa-se, lúcida e fina, mas não se alcança" (1981, p. 54). *A Paixão Segundo G. H.* já prepara o leitor para uma narração da perspectiva excessiva da paixão dionisíaca noturna e *Água Viva* é um animal transparente, neutro, sem racionalidade ou sensibilidade, apenas devém em seu mundo líquido, embora possa queimar, causando dor, representando a natureza, Deus, a vida.

O próprio movimento narrativo encena a substância e sentido da obra já que G. H. faz a transição entre a sala clara, passando pelo corredor claro-escuro, até chegar ao escuro quarto de empregada. Ela joga seu cigarro aceso abismo abaixo, representando imagética e alegoricamente sua catábase: G. H. acesa caindo no abismo do alto pico de uma cobertura, que corresponde ao subtítulo de um artigo que não leu, e que evocava seu drama: "perdida no inferno abrasador de um cânion, uma mulher luta desesperadamente pela vida". Por projetar sua vida, ela só se lembra do subtítulo, sem se recordar do título nem sequer ter lido o texto, pois ele já dizia tudo e, assim, o resto se fez inútil, sem sentido.

Além de o percurso da sala clara ao quarto escuro representar às avessas o movimento cognitivo da cultura ocidental do mundo inteligível da luz do conhecimento ao sensível da escuridão, também possui uma dimensão política classista, assim como o mito da caverna platônico, em que os políticos e cidadãos da pólis são prisioneiros da caverna e apenas os filósofos seriam capazes de escapar do mundo sensível e acessar a suposta verdade inteligível do mundo real, das coisas como realmente são e não apenas seus simulacros. G. H. executa o percurso simetricamente oposto ao proposto por Platão, indo da luz inteligível da sala e se atirando no abismo sensível da matéria pura. Quando o filósofo volta à caverna para contar a verdade, ela não é bem aceita, e ele é assassinado. Se a protagonista busca alguma verdade, ao menos, a verdade de si, então ela estaria na paixão dionisíaca, no coração selvagem da vida, e não na luz racional.

Com isso, se a verdade, ao menos o real, está na caverna escura da cosmovisão sensível, na embriaguez dionisíaca, ela também não estaria na sala de estar clara da classe média sedentária, e sim no quarto dos fundos da classe trabalhadora ocupada, explorada. A luz racional do sedentarismo da classe média só se libertaria pela descoberta da matéria pura do corpo sensível da noturnidade da classe trabalhadora explorada. Sugestão no mínimo explosiva, com um quê de revolucionária. O que significa os desenhos rupestres de uma empregada doméstica levarem uma mulher de classe média a uma epifania de salvação? A libertação dependeria das classes trabalhadoras mais exploradas? Se o caminho cognitivo da cultura ocidental, segundo Lispector, leva da luz do dia à caverna noturna, o político-social leva da casa grande à senzala.

Emma Goldman fornece uma chave de leitura ao falar sobre autoridade: "no campo político, o progresso consiste em afastar-se cada vez mais da autoridade do chefe da tribo, do clã, do príncipe e do rei, do governo e do Estado. […]. E culturalmente, ele é o resultado de tudo o que se realiza algures, independência política, intelectual e psíquica cada vez maior" (1998, p. 25). A autoridade de G. H. é invertida, agora é a empregada, com seus desenhos, que exerce poder sobre a patroa, numa verdadeira abolição carnavalesca das hierarquias apontada por Bakhtin. Para G. H. atingir o neutro, terá de se libertar de toda hierarquia social, pois no instante-já da catarse divina não há hierarquias.

Goldman sustenta que "o indivíduo é a verdadeira realidade da vida, um universo em si. Ele não existe em função do Estado, ou dessa abstração denominada 'sociedade' ou 'nação', e que nada mais é que um ajuntamento de indivíduos" (1998, p. 26). Para ela, "a individualidade é a consciência do indivíduo de ser o que é, e de viver essa diferença. É um aspecto inerente a todo ser humano e um fator de desenvolvimento" (1998, p. 26). Nietzsche observa que "no original ditirambo primaveril do povo, o homem não quer se exprimir como indivíduo, mas sim como homem representante da espécie" (2005, p. 36).

G. H. busca exatamente essa consciência de ser o que é, representante da espécie, pelo sensível, pois se sente estrangeira em seu próprio país, em seu próprio lar e em seu próprio ser. Goldman arremata que "a própria essência da individualidade é a expressão, o sentido da dignidade e da independência, […] é um todo individual, um todo que evolui e se desenvolve" (1998, p. 27). Vale ressaltar que a filósofa militante está criticando o individualismo de direita que considera ser a expressão do egoísmo, da tirania política e da opressão social, ao qual ela opõe o indivíduo social, independente, autônomo.

A libertação existencial também terá de ser social e política. Neste sentido, o progresso da civilização se caracteriza pelo questionamento do divino, do mistério e da verdade eterna, inteligível, na substituição gradual do abstrato pelo concreto. O indivíduo é o gerador do pensamento e do ato libertador, que, ao sonhar com um mundo segundo o seu coração, ilumina o caminho das grandes realizações. Como se livrou da uniformidade inteligível, G. H. tem de se livrar da sensível para atingir a unidade neutra, pois, como decreta Goldman, "a melhor muralha da autoridade é a uniformidade" (1998, p. 34).

O que podemos concluir com isso? A luz inteligível corresponderia a uma perspectiva de classe média, talvez pela possibilidade da vida sedentária, da ociosidade, da oportunidade de cursar universidades etc., e a noturnidade sensível equivaleria à matéria pura do corpo embriagado do povo, talvez por sua sina ao trabalho braçal, potencializando suas forças físicas e aguçando os sentidos, restando pouco tempo para qualquer tipo de reflexão. Deixar a racionalidade fria de classe média para atingir a materialidade bruta do corpo sensível da classe trabalhadora seria o caminho da salvação, mas ainda não da libertação em si, que viria da mediação entre o apolíneo de elite e o dionisíaco dos explorados, na sua difícil e sutil conciliação.

Lúcia Helena percebe que Lispector "trabalha com a inclusão, a luz e a sombra, o verso e o anverso das coisas transmudadas em palavras, e revisita o campo minado e o canto escuro do sentido" (1997, p. 20). A perspectiva de G. H. é dionisíaca noturna, em que começa a expor o caráter alucinatório da forma sensível: "sem dar uma forma, nada me existe" e anuncia o caos noturno: "uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão da carne infinita é a dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços […] – então ela […] será de novo a vida humanizada" (1998b, p. 93). Essa fragmentação da carne sensível é representada na estrutura arquitetônica atravessada por travessões que simbolizam o eterno retorno ao corpo sensível.

A narradora em alguns momentos conversa diretamente com o leitor, mas na verdade se refere a si mesma: "eu te salvarei deste terror e quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo" (1998b, p. 99). G. H. confessa que vive seu suave pré-clímax que "foi até agora a minha existência"

(1998b, p. 27). Essas imagens que remetem à liminaridade se perpetuam: "um passo antes do clímax, […] da revolução, do amor, […] da vida – que, por uma espécie de imã ao contrário, eu não transformava em vida" (1998b, p. 28). Assim, ela ainda não precisa da catarse, apenas da liminaridade pré-harmonia: "eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor" (1998b, p. 28). Segundo a narradora pintora de *Água viva*, "antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me" (1998c, p. 62).

Chegamos ao momento culminante da metamorfose de G. H., sua epifania dionisíaca, no seu movimento de composição de gênese ao apocalipse. O movimento de origem e destruição – da vida surgindo da morte e a morte da vida – é o movimento fundamental da poética clariceana. Por isso que G. H. descreve o seu itinerário existencial assim: "caminho em direção à destruição do que construí, […] para a despersonalização" (1998b, p. 173). Seu percurso é o da destruição do individual inútil. G. H. quer descer à terra, habitar o corpo, no trânsito iniciático da travessia do humano para o inumano.

No quarto, há imagens que o conformam à caverna: "o alívio era de eu caber no desenho mudo da caverna" (1998b, p. 65). Foi Joana quem deixou o desenho ali, tanto que o nome da empregada é uma corruptela do seu, Janair, como quem deixa sua história registrada em desenhos rupestres para G. H., se tornando sua própria casa sensível: "há muito tempo, fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei das profundezas escuras até hoje" (1998b, p. 114), e conclui: "nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na pedra de uma caverna" (1998b, p. 65). G. H. alcança a altura de poder cair e prenuncia a catábase final.

O momento culminante é aquele em que G. H. lambe a gosma da matéria bruta ancestral, mais antiga do que toda a humanidade. Sua experiência com a barata significa uma força de afirmação da subjetividade, rompendo uma clausura muito forte, a da vida sensível, a do sujeito centrado em si, a ponto de G. H. negá-la. Barata é aquilo que não é humano, restrita ao determinismo biológico, enquanto o humano pode determinar sua própria vida. Mastigar a barata é desumano, mas não inumano, superar o nojo a ela é a antropomorfia ideal invertida em zoomorfia material. A interpretação de Castello segue o mesmo sentido: "as reflexões e cogitações que compõem a narrativa sugerem uma reversão à unidade primordial, ponto de partida da origem do ser que se diversifica em seres, dentre os quais o homem" (1999, p. 444).

Sacrificar o humano é tornar-se sagrado. O sacrifício que redime o humano é o autossacrifício. A barata não tem espírito, é matéria pura e o mundo inteligível repugna e renega a carne. G. H. precisa entrar em contato com a matéria, pois é uma alma sem corpo e a barata, um corpo sem alma, e, ao mastigar a barata, experimenta, entra em contato com a matéria pura, procura encontrar o corpo para equilibrar com sua alma e superar a dicotomia. Ela não sai do inteligível para o sensível, busca reconciliá-los e percebe que, se conseguiu no passado, o tendo perdido, pode ser recuperado, o que acontece em *Água viva*. Este ato representa também o líquido seminal fecundante de toda a vida. Mais uma vez, é a vida surgindo da morte e a morte da vida.

Assim, o ser se conecta com sua ancestralidade primordial da matéria, vira pura matéria, puro corpo pulsante dionisíaco. No coração da matéria está a pulsação de Deus, o Deus imanente na natureza, o que vai contra o Deus ocidental que está sem matéria, despreza a matéria: "o que eu gostava na natureza era o seu inexpressivo vibrante" (1998b, p. 142). O Deus de Clarice pulsa. Em Clarice, a matéria está impregnada de energia, é sacralizada num Deus neutro ao mesmo tempo matéria e espírito. A natureza é o oratório mudo de Deus. O ato sexual se consuma então na plenitude da união espírito-matéria, em que *Eros* se converte em amor sexual e amor à vida.

O importante é ser artista da própria vida, é criar, se criar, findar a dicotomia corpo/alma, ultrapassar o corpo inexpressivo, acabar com a personalidade (da cultura ocidental). A catarse em G. H. é a troca voluntariosa da alma pelo corpo, não é mastigar a barata, que é o primeiro passo para confrontar a supremacia do inteligível: "a atualidade simultânea já não me assustava mais e enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade, e sua realidade agora sensível: na última extremidade de mim eu podia sorrir, enfim: a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro" (1998b, p. 179). A paixão de G. H. se consuma no amor do neutro.

A reconciliação da plástica apolínea com a música dionisíaca em *Água viva*

Em *Água Viva* (1973), a própria civilização ocidental vai rememorando como pintou o quadro de sua humanidade cindida que agora se integra na tensão harmônica entre os supostos opostos das artes plásticas apolíneas e da música dionisíaca, através da travessia existencial de uma pintora inominável, que transcendeu qualquer necessidade lexical. Trata-se de uma pintura livre da dependência da forma, em música coral, que se confunde com a natureza, com Deus: "a natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? A própria palavra final que não é nunca mais eu. Os séculos cairão sobre mim […], uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras" (1998c, p. 38), encenando o diálogo da cultura ocidental consigo mesma.

O romance já se inicia com o anúncio da libertação: "nada me prende mais" (1998c, p. 9) e da harmonia dos polos não mais opostos: "aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano de dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica" (1998c, p. 9). Essa narrativa se dá em alegorias estruturadas na harmonia entre opostos dicotômicos, agora harmônicos. Lúcia Helena observa que, "em *Água viva*, este esquema binário já não é mais possível" (1997, p. 85). O sentimento de terror e piedade sofreu sua catarse: "eu te salvarei deste terror" e "quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo" (1998b, p. 99).

Por ser narrativa catártica, se debruça sobre a própria linguagem, em que enredo e fato, mínimos nas outras obras, são praticamente abolidos. Olga de Sá (1979) ressalta essa fabulação/ação romanesca mínima. Roberto Corrêa dos Santos nota que "a avaliação, como gestos do bailarino hindu, faz parar o andamento do que se costuma chamar ação da narrativa, criando a ação da linguagem" (1987, p. 74). Similar a Schwarz que analisa: "os momentos psicológicos, construídos cada qual a partir de seus elementos mínimos, não podem se inserir num desenvolvimento de cunho histórico" (1981, p. 55). Dimensão que não passou desapercebida por Lúcia Helena num entendimento de que, "em *Água viva*, ocorre um grau de radicalidade extrema da crise da representação" (1997, p. 59).

As únicas referências que temos da narradora-protagonista é que se trata de uma pintora pincelando em seu ateliê, como se pintasse a própria obra que lemos, no momento da leitura, um verdadeiro *work in progress*: "vou te explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado […]. Ao mesmo tempo que eu vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante" (1998c, p. 69). Provavelmente venha daí o caráter essencialmente plástico e de linguagem dessa obra.

Lúcia Helena nota que, "com *Água viva*, a escrita de Lispector se insere na categoria dos textos 'escrevíveis' […]. Ou seja, a cena fulgor vital da obra é a da própria escrita, como se aí se revelasse mais intensamente – no limiar, digamos – o aspecto transgressor da poética de Clarice Lispector", pois "este é um tipo de texto que […] faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem" (1997, p. 84). Candido fornece ensinamento lapidar sobre esse trabalho com a linguagem:

> para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura (1970, p. 126).

Por isso, essa narrativa catártica funda sua própria visão do conceito de catarse, como transformação da oposição antagônica em complementar. Os opostos realmente se complementam em imagens simbólicas que se entrelaçam poeticamente em ritmo de transe. Percurso que se enquadra também na conceituação de Girard de sacrifício da vítima expiatória com o fim da catarse social. Há até mesmo uma dinâmica imagética simbólica que perpassa as três obras aqui tratadas.

Nietzsche ressalta que "na sequência de palavras, portanto por meio de uma cadeia de símbolos, algo de novo e maior deve ser simbolicamente representado: a esse nível tornam-se novamente necessárias rítmica, dinâmica e harmonia" (2005, p. 38). As três imagens clariceanas fundamentais que formam sua dinâmica imagética são: a de cavalos, a de portais de igreja e a de triângulos. Os cavalos, baratas, águas vivas, rios são a indicação do drama zoogônico que perpassa as suas narrativas. Essa trama imagética é a fundadora por excelência da dimensão plástica apolínea de sua obra. Para Nietzsche, "uma imagem só pode ser simbolizada

por uma imagem. A pintura e a escultura apresentam o homem no gesto, ou seja, elas imitam o símbolo" (2005, p. 33).

Joana caiu do cavalo, representação do corpo vivo e dinâmico, e não consegue reencontrá-lo: "o cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio" (1998a, p. 71), mas o cavalo a espera no rio, símbolo de renovação, e renascerá novo: "me levantarei forte e bela como um cavalo novo" (1998a, p. 202). Em G. H., o cavalo renasce novo, um relincho a acorda para sua realidade zoomórfica: "se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta" (1998b, p. 127), agora ela está na dimensão da alegria do prazer do corpo sensível: "eu havia roubado um cavalo de caçada de um rei da alegria" (1998b, p. 127) e do inferno dionisíaco: "que fizemos nós, os que trotam no inferno da alegria?" (1998b, p. 128). Já em *Água Viva*, o cavalo está livre: "deixo o cavalo correr livre" (1998c, p. 65) e tem autonomia de decidir sua direção livre da secura inteligível: "e eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias, troto para frente e para trás" (1998c, p. 68).

O portão é iluminado pelo olho solar de Apolo: "como ela afundava docemente na incompreensão de si própria […], mas a grade do portão […] estava brilhando sob o Sol" (1998a, p. 190). Na paixão de G. H., o portão é a fronteira intransponível que não deixa voltar à luminosidade solar, mas há outro aberto para uma nova perspectiva, a material sensível: "dois portões se abriam" (1998b, p. 79), "vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões, pois a partir dos portões não haveria diferença entre mim e a barata" (1998b, p. 81). Na narrativa catártica, o portão virou uma pintura, não há mais acesso para a simetria da ordem apolínea e assimetria da paixão dionisíaca como opostas: "foi assim que vi o portal da igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz" (1998c, p. 69).

Agora, a simetria é harmonia e não repetição monótona de lados iguais. Nietzsche analisa: "a harmonia, que em seu movimento leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato veio aqui ao mundo" (2005, p. 23). Ele conclui que "esse é um mundo totalmente encantado, a natureza celebra a sua festa de reconciliação com o homem. O mito diz que Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado" (2005, p. 15). Assim, "Apolo e Dioniso, ambos os deuses saíram vencedores da disputa: uma reconciliação no campo de batalha" (2005, p. 11). De modo que a harmonia é o símbolo da pura essência da vontade.

Na obra de estreia, o triângulo ainda é só uma ideia, conceito, está longe de se consolidar: "como nasceu um triângulo? Antes em ideia? Ou veio depois de executada a forma? Um triângulo nasceria fatalmente?" (1998a, p. 172). Na canção da paixão, o triângulo é repetição, tendo a base formada pelos polos opostos, que ainda não se encontraram no vértice: "a menos que eu também me transforme num triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte de repetição" (1998b, p. 22) e "pirâmide curiosa: um triângulo reto que é feito de suas formas opostas" (1998b, p. 30). Em *Água Viva*, os polos opostos da base se encontraram na síntese: "duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria; esta […] solução terceira: a síntese" (1998c, p. 69).

Em *Um sopro de vida*, Clarice indica que sua construção imagética se imbrica à musical, sugerindo como se mistura ao plástico apolíneo da "paisagem", da "luz fria":

> estou ouvindo música. Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. […]. Beethoven é a emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte. Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la. Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranoico. Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere. […]. Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo. "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 (1978, p. 6).

As imagens zoogônicas de cavalos seriam o tema ou ponto; as de portões, os contrapontos. Entre elas, há várias outras imagens, que seriam improvisos ou músicas incidentais. Se considerarmos variações do tema, que se entrelaçam, desembocando nos triângulos, podemos julgar que se trata de uma fuga. Se compreendermos que estes temas entram em conflito até formar um triângulo, é plausível se tratar de uma sonata. Atentando ao alto grau de improviso existente nessa poética, é possível considerá-la um jazz, que inclui entre seus movimentos fuga e sonata. A própria narradora do instante-já sugere isso: "estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga" (1998c, p. 43).

Coincidentemente, o percurso da ficção de Clarice se confunde com o do jazz no Brasil e do samba-jazz, mais conhecido como Bossa Nova, o que situa sua poética entre o erudito e o popular. Embora o jazz seja originalmente um ritmo popular da cultura afro-americana dos EUA, mais notadamente Nova Orleans, ele foi exportado como um ritmo mais voltado ao erudito. Seus próprios arranjos e harmonias complexas sugerem isso. Para comprovar a influência do jazz, basta citar este trecho de *Água viva*: "sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia" (1998c, p. 21).

A seguir, seu embriagado jazz dionisíaco confirma que ela narra outras duas: "o que diz este jazz que é improviso? […]. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgíaca beleza confusa" (1998c, p. 22). O que nos remete àquela interpretação de Nietzsche de que "só a embriaguez do sentimento é bem-sucedida em elevá-la à sonoridade pura", concluindo que "a essência da palavra se revela mais clara e mais sensível no símbolo do som em meio à intensificação do sentimento: por isso a palavra tem mais sonoridade" (2005, p. 37).

Podemos também recorrer às revelações da própria autora em *A descoberta do mundo*: "enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música antiga" (1999, p. 104). A seguir, nos brinda com esclarecimento sobre sua técnica criativa dionisíaca do arrebatamento: "eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo – e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que sentimos" (1999, p. 129).

Mesmo numa obra apolínea, como *Perto do coração selvagem*, essa música é dionisíaca, perspectiva apenas vislumbrada por Joana: "as pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor" (1998a, p. 19). Ao penetrar na cosmovisão da narradora, a música acaba ganhando inevitável caráter inteligível: "a música era da categoria do pensamento, ambos vibravam no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntimo que ao ouvi-la, este se revelava. Do pensamento tão íntimo que ouvindo alguém repetir as ligeiras nuances dos sons" (1998a, p. 45). E complementa sua análise da música enquanto razão pura: "o pensamento só era igual à música se criando. Joana não se identificava profundamente com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico" (1998a, p. 45).

Nietzsche reconhece que pode existir uma música apolínea, mas "somente o ritmo, cuja força imagética foi desenvolvida para a apresentação dos estados apolíneos" (2005, p. 12). A música se coaduna à busca da natureza, de Deus: "a beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach" (1998a, p. 124). Este tipo de imagem musical transmutando pensamento em música e música em pensamento se propaga por toda parte: "eu não pensava pensamentos, porém música" (1998a, p. 72). Os exemplos são quase inesgotáveis: "enquanto a música volteia e se desenvolve, vivem a madrugada, o dia forte, a noite, com uma nota constante na sinfonia, a da transformação. É a música sem apoio em coisas, em espaço ou tempo, da mesma cor que a vida e a morte. Vida e morte em ideias" (1998a, p. 83). Até que ritmo plástico se choque com matéria sensível, não se pode ouvir a verdadeira música, assim como "não se entende a matéria e não se a percebe até que os sentidos com ela se choquem, não se ouviria sua música" (1998a, p. 83).

Já em G. H., a música se faz matéria, mesmo quando silencia, buscando a integração, a harmonia do neutro, do it, do instante-já: "o som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio" (1998b, p. 43). A música se torna matéria pura, bruta, primordial, como a de uma barata: "entre duas notas de música existe uma nota […], existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio" (1998b, p. 98).

Adiante, a confirmação: "não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas" (1998b, p. 98). Essa música não quer mais se situar nos polos opostos extremos do apolíneo e do dionisíaco, quer o misterioso milagre da unidade: "a continuidade tem interstícios que não a descontinuam, o milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o número um e o número dois" (1998b, p. 169).

Água viva inicia com epígrafe de Michel Seuphor que evoca a integração das artes plásticas com a musical: "tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito" (1998c, p. 7). Já não há divisão entre inteligível e sensível, compreensão e sentidos, "não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. […]. A palavra é minha quarta dimensão" (1998c, p. 10). Agora, encontrou o neutro, o ser integral: "tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. […] Apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade" (1998c, p. 11). O drama da linguagem se resolve na aliança entre gesto apolíneo e música dionisíaca notada por Nietzsche: "a mais íntima e mais frequente fusão entre uma espécie de simbólica dos gestos e o som denomina-se linguagem" (2005, p. 37).

Este caminho é tortuoso, com consequentes quedas à embriaguez dionisíaca: "estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível" (1998c, p. 18). Há também ascensão aos céus platônicos: "o que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados" (1998c, p. 18). Dessa tensão, surge a integração do pensamento com o coração: "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. […]. Assim, o mais profundo pensamento é um coração batendo" (1998c, p. 42).

Essa tensão harmônica, "harmonia difícil dos contrários" (1998c, p. 27), que engloba a dissonância e a desarmonia, agora é it, instante-já: "a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado 'leitmotiv'. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it" (1998c, p. 60). Por fim, o recurso da música infinita, melódica e harmônica: "inicia-se um som […] que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos" (1998c, p. 83).

Deste modo, a narradora neutra conciliaria os princípios da arte plástica apolínea, representada por Joana, com os musicais dionisíacos, contidos em G. H. Talvez seja por isso que possui a profissão de pintora, talvez também seja musicista. O feitio trágico de sua obra seria, então, sobretudo moderno nietzschiano de união da plástica apolínea com a música dionisíaca, porém sem descartar o caráter trágico do saber por sofrer de Ésquilo. Assim, o erudito-popular se une ao clássico-moderno numa obra original e originária.

O *it* é um dos índices fundamentais de sua poética por ser um pronome neutro da língua inglesa, situado entre o *he* e o *she*, ele e ela, masculino e feminino. Yin e Young? No Tao, há a interação de Yin e Young, o que embasa a práxis clariceana do neutro, que é Deus, "o it vivo é Deus" (1998c, p. 28), por não ser nem bom nem ruim, é o fim das dicotomias. Voltando a René Girard, o divino é a ausência de diferenças, Deus é aquele que não possui diferenças, como o Dioniso, ao mesmo tempo homem, Deus e animal. Joana e G. H. sofrem uma *cosmofania teocríptica*, gerando o aspecto catártico do Cosmos de uma personagem inominável: "o monstro sagrado morreu" (1998c, p. 78). Clarice foi leitora e estudiosa de filosofia, inclusive a hindu, por influência da obra de Hermann Hesse, buscando a complementaridade: "basta-me o impessoal vivo do it" (1998c, p. 61).

Sua narrativa é iniciática, encenando a travessia da forma inautêntica de ser para a autêntica, assim como a de Hesse. Reza a lenda que Clarice teve uma febre altíssima quando leu *O lobo da estepe*. Segundo a pintora-narradora, "fecundação é a união de dois elementos de geração — masculino e feminino — da qual resulta o fruto fértil. 'E plantou Javé Deus um jardim no Éden que fica no Oriente e colocou nele o homem que formara' (Gen. 11, 8)" (1998c, p. 52), pois "a vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. […]. Essa liberdade fugitiva da vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio" (1998c, p. 63). G. H. reconhece essa perspectiva: "sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente" (1998b, p. 61).

Por isso que suas narradoras de si mesmas querem o inexpressivo, expressão ligada à personalidade, à *persona*, que pressiona para fora o que está dentro: "a transcendência dentro de mim é o 'it'" (1998c, p. 28).

Anaximandro entendia que o *ápeiron*, o ilimitado, consistia em que os diferenciados se juntam e formam a existência. Há o indiferenciado quando ele se diferencia da existência, a diferença primordial, que poderia dar origem a todas as coisas: "natureza: a inviolabilidade das coisas" (1998c, p. 75). A verdade em si se confunde com a união indissolúvel entre corpo e alma.

Para Clarice, o inumano é neutro, elemento vital que liga as coisas, neutralizando as oposições entre vida e morte, ser e nada, caos e Cosmos, céu e inferno, instituindo o indiferenciado pela desconstrução poética do mito humano, como manifestado por Alberto Caeiro, mestre, por excelência, da reconciliação corpo/alma, espírito/natureza, que em vez de cantar a natureza, humanizá-la, a faz falar. Nietzsche conclui que "nesse mundo intermediário, é possível a união de Dioniso com Apolo. Esse mundo revela-se em um jogo com a embriaguez, não em ser completamente tragado por ela" (2005, p. 26).

A vida em si mesma assume todas as formas, inclusive a humana, superando a gênese da cultura patriarcal, que se deu pela separação masculino/feminino, atribuindo papel secundário à *magna mater*, mãe terra ou Pachamama. Todas as coisas possuem uma neutralidade viva. O culto, como lamber a matéria pura da barata ou a pintura, é a origem da cultura, de modo que toda cultura celebra um culto, neste caso, desconstruir o mito do homem. O complexo cultural do Ocidente se representa na ascensão do mito humano e no consequente declínio do rito divino. O único mito genuinamente grego é o humano, desígnio absoluto da cultura helênica, em que os próprios deuses são submetidos ao regime humano de dominação. Assim, sua composição artística se imbrica a uma construção política, conciliando o patriarcal ao matriarcal.

O instante-já equilibra tempo e espaço, pois o corpo devém, a realidade é viva, dinâmica. Como estado meditativo, único modo de abranger o aqui e agora, único tempo em que se vive, sem sofrer o passado ou a angústia do futuro, pois é presente, passado e futuro, "estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já" (1998c, p. 9). Único tempo em que Deus habita e modo de acessá-lo: "quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já" (1998c, p. 9). Só se atinge a si mesmo no instante-já: "alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é" (1998c, p. 10). Este se torna o único tema possível da narrativa: "meu tema é o instante? meu tema de vida […]. Só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim" (1998c, p. 10). O êxtase só se dá no agora.

Considerações finais

Clarice percebe a complexidade da civilização ocidental, negando Deus e os valores masculinos. Para isso, recorre a Dioniso, destruidor dos homens puramente humanos. É considerado o Deus da tragédia grega por representar o sofrer, afetação, sensível, corpo, feminino; enquanto Apolo se alinha ao conhecer, saber, inteligível, mente, masculino. O universo masculino é o centro da vida inteira, já o mundo dionisíaco, em sua conclamação da excessividade noturna, é excêntrico, não reconhece o humano e o humano não se reconhece, o que nos remete à conclusão de Nietzsche de que "no ditirambo dionisíaco, todavia, o entusiasta dionisíaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas" (2005, p. 39).

O filósofo conclui que "o mundo da Vontade exige uma expressão simbólica inaudita. As potências da harmonia, da dinâmica, da rítmica crescem repentinamente com ímpeto", de modo que "o servidor ditirâmbico de Dioniso só é compreendido por seu igual. Por isso, todo esse novo mundo da arte dança em rodopio em sua maravilha selvagemente estranha e sedutora entre terríveis lutas através da helenidade apolínea" (2005, p. 40). Com isso, podemos compreender que, quanto mais se entender de arte plástica apolínea, mais se entenderá Joana, quanto mais se conhecer a música trágica dionisíaca, mais se saberá de G. H. e, quanto mais próximo ao neutro de Deus, mais se alcançará a pintora inominável. Bella Jozef vai ao ponto ao declarar que

> Clarice Lispector realizou uma viagem dentro de si mesma para surpreender a condição humana num instante crucial e revelar a solidão do ser em todas as suas dimensões. A ficção recupera, assim, uma realidade perdida e rompe com uma existência massificada, numa aprendizagem de vida e de amor (1987, p. 79).

Ela conclui que "Clarice Lispector revolucionou o dizer da literatura brasileira, abrindo-lhe novos caminhos, […] marcada por intensa força interior e uma voz inconfundível. Realizou uma obra

definitivamente incorporada ao nosso patrimônio cultural" (1987, p. 79). Não se atinge essa literatura e esse amor sem grande esforço artístico, sensível, intuitivo e intelectual, pois o neutro só é alcançado em ritmo de transe por uma profunda meditação, que reconecta às forças da terra sem se desligar do céu.

Aqui podemos mobilizar Maria Amália Bezerro Melo ao perceber que, em Clarice, "a eternidade é diabólica, porque aniquila nossa individualidade" (1987, p. 126). É preciso se livrar das amarras da imposição da individualidade da cultura da civilização ocidental, que soa mais como um individualismo, para poder se integrar a si mesmo, aos outros, ao mundo e ao Cosmos. Esta é mais ou menos a conclusão de Melo: "o ideal seria possuir-se como indivíduo na eternidade. Esta é a meta de Joana, que será retomada nos romances seguintes e é sobre este paradoxo que Clarice Lispector constrói sua ficção" (1987, p. 126). A crítica ainda arremata que "em todos os romances há também uma preocupação existencial e mística. As personagens têm uma visão poética e atemporal do mundo e de si mesmas" (1987, p. 133). Não se trata meramente de um misticismo, mas de unir sua noturnidade matriarcal com a luz patriarcal para formar um claro-escuro mais do que barroco e se tornar ao mesmo tempo humana, animal e divina.

Assim, Clarice reergue o matriarcal para provocar um equilíbrio de forças, o neutro, Deus, a tornando uma escritora única e singular que representa em suas obras os dramas humanos universais, notadamente o da clausura moderna fria e maquinal, que atravessa a conversão do inteligível apolíneo em sensível dionisíaco e em catártico, num movimento de epifania, que retira o extraordinário das experiências ordinárias, o que a levou a ser comparada a James Joyce e Virgínia Woolf. Sua capacidade de penetrar reflexões e sentidos das personagens e de si mesma, por meio de monólogos narrados, solilóquios e de uma situação narrativa *figural* inovadora, gera um sentido introspectivo, de autodescoberta, libertação e êxtase, mas só depois de percorrer uma verdadeira *via crucis* do corpo, reconciliando sua arte plástica apolínea com a música trágica dionisíaca.

Com isso, Candido detecta que "o seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração, que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea" (2004, p. 91). Ele conclui que "a intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta […] escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura" (2004, p. 93). Ao unir vigor de expressão musical dionisíaco com rigor apolíneo de composição, de fato, ela atingiu uma tensão harmônica original, constituindo uma visão própria e uma forma de conhecimento inovadora do mundo: "o que te escrevo é um 'isto'. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada" (1998c, p. 87). Deste modo, podemos tranquilamente advogar lugar definitivo de destaque da ficção de Clarice Lispector na literatura.

Referências

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. Uma Tentativa de Renovação. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 87-93.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira. Origens e unidade*. Vol. II. São Paulo: Edusp, 1999.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

ELIOT, Thomas Stearns. Hamlet and His Problems. In: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921. p. 47-50.

ÉSQUILO. Agamêmnon. In: *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra e Unesp, 1990.

GOLDMAN, Emma. *O indivíduo, a sociedade e o Estado*. São Paulo: Imaginário, 1998.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

JOZEF, Bella. Clarice Lispector: a Recuperação da Palavra Poética. *Travessia*. Florianópolis, v. 14, p. 63-80, 1987.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MELO, Maria Amália Bezerra. O Tempo nos Romances de Clarice Lispector: a Eternidade *versus* a Identidade. *Travessia*. Florianópolis, v. 14, p. 125-135, jun. 1987.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.

_____. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Quíron, 1973.

PLATÃO. *A República*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5-12, 7 de dezembro de 1997.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Lendo Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Atual, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Perto do Coração Selvagem. In: *A Sereia e o Desconfiado*. Petrópolis: Paz e Terra, 1981. p. 53-57.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 130, p. 123-143, 1997.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel (Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses)*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

ZAGURY, Eliane. Clarice Lispector e o conto psicológico brasileiro. In: *A Palavra e os Ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 20-27.



Medo em *Água viva*: a escritura fluida e experimental de Clarice Lispector

Fear *in* Água Viva: *Clarice Lispector's fluid and experimental writing*

Jhony A. Skeika[*]
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

Este texto tem por objetivo refletir brevemente sobre a condição existencial da protagonista de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e de suas duas versões anteriores – Atrás do pensamento: monólogo com a vida [1971] e Objeto gritante [ca 1972] – atrelada ao ato de escrever/pintar. Nessa obra, em diversos momentos, a escritora/pintora ficcionalizada declara estar com medo de se lançar em uma expressão de linguagem mais fluida, híbrida, multifacetada, que não recorre necessariamente aos grossos significados convencionados na língua, mas a signos mais sensíveis, como a pintura e música, como se sugerisse que a linguagem organizada, que a escrita institucionalizada pretende ser, fosse incapaz de cumprir seu papel de representatividade. Como a protagonista declara diversas vezes estar com medo de se entregar a esse mundo de significados que foge à lógica pré-estabelecida da língua, também será considerada aqui uma pintura feita por Clarice Lispector, intitulada Medo (1975), procurando reconhecer um diálogo entre literatura e artes plásticas que parece ter sido estabelecido pela autora, a fim de preencher as lacunas deixadas pela limitação da palavra escrita.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *Água viva*. Pintura. *Medo*.

Abstract

This text aims to reflect about the existential condition of the *Água viva*'s protagonist, by Clarice Lispector, and from its two first versions – *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida [1971] and *Objeto gritante* [ca 1972] – related to the writing and painting process. In this literary work, in several times, the fictionalized writer/painter declares that she is afraid of entering in a more fluid, hybrid and multifaceted language expression, which doesn't resort to stipulated meanings from words, but it invokes more sensible signs, as painting and music, as if it suggests that the organized language, such as writing, were incapable of an effective representativity. Since the protagonist says many times that she is afraid of surrendering to this world of meanings that escape from the predetermined language's logic, it is also considered here a painting by Clarice Lispector, intitled *Medo* [*Fear*] (1975), aiming to recognize the dialog between literature and plastic art proposed by the author, in order to fill the gaps left by her writing word's limitation.

Keywords: Clarice Lispector. *Água viva*. Painting. Fear

[*] Professor do Departamento de Estudos da Linguagem (UEPG); Pós-doutorando (PNPD – CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (UEPG).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1545247541250654>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8632-0264>.
E-mail: jhonyskeika@uepg.br / jhonyskeika@hotmail.com

> Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.
>
> Clarice Lispector[1].

Introdução

Em muitos de seus escritos, Clarice Lispector (1920-1977) se refere, direta ou indiretamente, às limitações da palavra no processo de representação escrita dos significados e sentimentos. De forma específica, em *Água Viva* (1973), a protagonista, que é uma pintora que decide escrever, deixa transparecer o drama de lidar com a palavra escrita e suas (im)possibilidades de significação frente à vida. De alguma forma, a falta de destreza da narradora ao escrever talvez seja reflexo da dificuldade que Clarice Lispector teve para encontrar uma "forma final" para essa obra tão fluida, uma vez que teve duas "versões anteriores" bastante diferentes em termos de tamanho e conteúdo: *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida [1971] e *Objeto Gritante* [ca 1972][2].

Em *Água viva*, durante toda a narrativa, parece que a personagem está pintando imagens, porém seu material é a palavra e não a tinta sobre a tela ou madeira – material este tão utilizado pela autora em seus próprios "quadros"[3] reais. Essa recorrência à pintura como um escape é uma das marcas do livro, embora outros signos sejam também evocados, como é o caso da música, linguagem do corpo e o silêncio. Porém, apesar da inter-relação entre palavras, imagens, sons e seus ecos, este artigo tem por objetivo refletir principalmente sobre a relação entre o signo linguístico e o imagético como face de uma linguagem experimental, na qual a personagem parece estar se arriscando. Em minha tese de doutorado[4] sugeri um nome para esse comportamento linguístico e aqui talvez fosse possível manter o termo: poderíamos chamar de esquizofrênica essa conduta da linguagem, já que, em muitos momentos, foge à estrutura padrão de língua, pode ser embaralhada, labiríntica e opera pelo movimento de experimentação, sendo esta sua dinâmica mais significativa – *Esquizolinguagem*. No entanto, nesse experimento de vida/linguagem em que a personagem parece estar entrando não há modelo a seguir, assim como há na expressão de linguagem convencionada (língua), por isso a protagonista de *Água viva* – e também suas respectivas personagens de *Atrás do pensamento* e *Objeto gritante* (escritoras e não uma pintora, como na última "versão" de 1973) – declara estar sozinha no escuro, com *medo*, sem guia a seguir: "Sinto-me tão perdida. […] Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro" (LISPECTOR, 1973, p. 53).

Não parece ser coincidência o fato de Clarice Lispector exercitar a pintura algum tempo depois do término do processo de escritura de *Água viva*, justamente a obra que, em sua versão de 1973, traz os dramas de uma artista plástica aventurando-se pelos emaranhados da palavra escrita. Embora esse movimento de experimentação de outra linguagem, o oposto ao da personagem de 1973, não tenha começado nesse período[5], é após a publicação de *Água viva* que Lispector vai se lançar no mundo das imagens de forma mais intensa: das suas 22 pinturas, uma (*Sem título*) é de 1973, dezoito[6] são de 1975 e a última data de 1976 (presente a Autran Dourado); todas foram pintadas sobre a madeira (técnica mista), com exceção de Volumes (1975), feita em tela. "Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor" (LISPECTOR, 1973, p. 92).

Como a recorrência à pintura é marcante durante toda a obra, aqui será também analisado um quadro de Clarice Lispector intitulado *Medo* (1975), procurando ler a arte plástica a partir de indicações textuais de

[1] Citado por Carlos Mendes de Sousa (2011, p. 348).

[2] *Atrás do pensamento:* monólogo com a vida [1971] é a primeira versão, com 151 laudas datilografadas; *Objeto gritante* [ca 1972] é a segunda versão, com 185 laudas datilografas. Esses datiloscritos encontram-se sob a tutela do Instituto Moreira Salles e do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, respectivamente, ambos na cidade de Rio de Janeiro (RJ). Refiro-me aos três textos – *Água vida, Atrás do pensamento* e *Objeto gritante* – como dossiê *Água viva.*

[3] Coloco o termo "quadros" entre aspas em respeito ao próprio desejo de anonimato e amadorismo da sua autora: "Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, 'quadros' a ninguém" (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70).

[4] Título: "Ecos de *Esquizolinguagem* em Clarice Lispector e Antonin Artaud" (Londrina, 2017).

[5] Seu primeiro trabalho gráfico data de 1960 (*Interior da gruta*) e, na ocasião do lançamento do segundo livro de Nélida Piñon, *Madeira feita cruz* (1963), Clarice ofertou à amiga uma pintura homônima ao romance.

[6] Um desses quadros (*Sem título*) não está datado, mas Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 166) acredita que essa pintura possa ser também de 1975.

Água viva, além de *Atrás do pensamento* e *Objeto gritante.* A escolha desse quadro não é aleatória: além de ter sido pintado pouco tempo depois do término do processo de escrita de *Água viva*, que durou cerca de 3 anos, em diversos momentos a narradora-personagem do livro publicado, que é uma artista plástica em processo de escrita, declara estar com *medo* de se arriscar nas representações da sua linguagem experimental, calcada fora da lógica pré-estabelecida da língua: "Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho *medo* de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro" (LISPECTOR, 1973, p. 13, sem grifo no original).

Dessa forma, entendendo tal pintura como uma possível expressão da experiência das personagens dos textos do dossiê *Água viva*, o objetivo deste artigo é perscrutar o sentimento de *medo* das protagonistas, lexicalizado em diversos momentos dos três textos, procurando refletir sobre como o signo linguístico e o imagético se intercruzam e, no caminho, se refazem criando para a obra uma expressão de linguagem inusitada e experimental, como uma pintura de palavras.

O sentimento de impotência perante à linguagem com a qual se faz arte é diversas vezes citado no decorrer dos três textos; as escritoras de *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida e *Objeto gritante* e a pintora de *Água viva* afirmam que o abandono da razão e, portanto, do próprio conhecimento em si é uma atitude que as conduz a um campo obscuro e desconhecido. Nessa caverna ou selva, não há guia que as direcione no exercício de escrita e de pintura que brota nesse mundo organicamente vivo, repleto de experimentações de mistérios e de magia. "Estou agora tendo vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? ~~Que eu saiba nunca vi ninguém escrever deste modo~~. ~~O que~~ [Isso] me deixa solitária" (LISPECTOR, [ca 1972], p. 44)[7].

Medo* ou *Terror

Segundo Olga Borelli (1981, p. 56), devido à forma totalmente única de sua escrita, "Um crítico disse certa vez que Clarice não era propriamente uma escritora, pois não usava as palavras como tal, mas como uma forma de bruxaria". Como resultado dessa visão, a autora foi convidada a participar do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, na Colômbia, entre 24 e 28 agosto de 1975. Para a ocasião, ela preparou um texto intitulado "Literatura e magia", que de fato não foi lido na conferência, talvez porque a escritora relatou mal-estar nas terras colombianas, talvez porque simplesmente se arrependeu – "Eu enjoo facilmente das coisas" (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 535).

Embora jamais saibamos o real motivo pelo qual Clarice preferiu ler um de seus contos – "O ovo e a galinha" – ao invés do texto preparado para a conferência, "Literatura e magia" felizmente foi publicado postumamente em *Outros escritos* (2005) e logo de início revela uma informação significativa para esta discussão:

> Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pintei um quadro, e uma amiga me aconselhou a não olhar para ele, pois poderia me fazer mal. Concordei. No quadro, que chamei de "Terror", arranquei de mim, talvez através da magia, todo o horror que um ser sente no mundo. A tela era pintada de preto, quase no centro havia uma terrível mancha amarelo escuro, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo. Parecia uma mariposa sem dentes querendo gritar, sem conseguir. Perto da massa amarela, por cima do preto, pintei dois pontos completamente brancos que talvez fossem a promessa do alívio futuro. Olhar para esse quadro me faz mal. (LISPECTOR, 2005 p. 122-123).

Em outras versões desse texto[8], como a publicada postumamente por Olga Borelli (1981), a descrição da pintura é feita com outras palavras, inclusive para nomear a obra:

> Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura

[7] As frases ~~tachadas~~ dizem respeito aos trechos que a autora riscou durante a revisão do datiloscrito de *Objeto gritante;* entre [colchetes] represento as palavras acrescentadas manualmente à caneta/lápis por Clarice Lispector.

[8] No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, há algumas versões manuscritas e datilografadas desse texto, inclusive a versão realmente lida no congresso, além das respectivas traduções para o inglês, incluindo a versão de "O ovo e a galinha".

> vermelha, preta e amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 57).

Nas duas versões do trecho de "Literatura e magia", que é o único que fala sobre pintura, Clarice claramente está se referindo a um de seus quadros reais, pintado em 16 maio de 1975, que por fim ganhou o nome de *Medo* e não *Terror*:



Imagem 1: *Medo* – Clarice Lispector.
16 mai. 1975. Óleo sobre madeira; 30,2 x 39,7 cm.
Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Como Clarice disse que não era uma pintora, mas gostava de pintar[9], então parece que sua produção pictórica precisa ser lida à luz de sua mais recorrente expressão: o texto escrito. É nesse sentido que o *Medo* ou *Terror* dessa "mariposa sem dentes querendo gritar" (LISPECTOR, 2005, p. 123) pode ser aproximado ao medo declarado pelas personagens do dossiê *Água viva*, uma vez que essa inter-relação entre pintura e escritura parece ser autorizada pela própria obra: "Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo" (LISPECTOR, 1973, p. 91).

[9] Conforme citação de Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 142) retirada da entrevista que Clarice Lispector concedeu a Elisabeth Marinheiro (*Diário de Borborema*), em 26 de outubro de 1975.

Não por coincidência, em *Objeto gritante* a palavra "medo" aparece lexicalizada 59 vezes, ao lado de 34 de *Atrás do pensamento* e 29 de *Água viva*, recorrência que pode estar relacionada à insegurança da própria escritora empírica em publicar uma obra tão canhestra. O processo de metamorfose pelo qual passa a escrita clariceana é evidenciado por meio da própria transformação textual dessa obra.

A enunciação do medo de escrever de forma livre e avessa às convenções narrativo-literárias acaba por revelar também um desconforto existencial nessas personagens. Se fazer literatura era o que as definia enquanto sujeitos em um dado contexto de convívio artístico, com a crise desse modelo, as identidades dessas mulheres entram em um processo de implosão lenta e silenciosa, à medida que elas ainda em vão tentam dar ao leitor histórias figurativas.

Na "história" narrada, não há grandes fatos que acontecem e o foco narrativo recai em pequenos detalhes e percepções da narradora, indícios e meandros psicológicos: uma experiência de coisas mínimas – percepção de odores e cores das flores, com suas identidades e personalidades; descrições minuciosas e completamente subjetivas de objetos, como de um guarda-roupa enorme, intruso, triste, bondoso (LISPECTOR, 1973, p. 99), que a princípio deveria ser um relato referencial de um objeto, mas que acaba por criar uma intrigante personalidade para o móvel. Com esse exemplo, vemos a dificuldade da protagonista em lidar com a capacidade representativa/criativa limitada da palavra, esta que sempre lhe escapa. Então, se é possível evidenciar a própria limitação dos significantes em abarcar os significados, criar realidades e descrever objetos concretos, o que esperar do enunciador do quadro *Medo* querendo figurar "todo o horror que um ser sente no mundo" (LISPECTOR, 2005, p. 122)?

Pensando nesse lapso existencial que essa imagem sugere, em um diálogo intertextual, a pintura de Clarice pode fazer alusão ao famoso *O grito [Skrik]* (1893) – obra expressionista do norueguês Edvard Munch –, uma vez que a mariposa sem dentes quer gritar e não consegue, assim como a figura andrógena de Munch sucumbe a um mudo e desesperado brado, que parece estar preso na materialidade da tela. O mesmo sentimento parece permear as protagonistas do dossiê *Água viva*, que se sentem como um bicho (uma mariposa?) sozinho numa caverna escura, querendo gritar, sem conseguir: "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. (LISPECTOR, 1973, p. 58. Sem grifo no original).

A ligação da obra escrita à plástica também pode ser vista na alusão às cores: "Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco" (LISPECTOR, 1973, p. 90) – exatamente as mesmas cores descritas pelo enunciador de "Literatura e Magia" e presentes no quadro de 1975. Poderíamos relacionar a grande área preta da pintura ao estado de falta de visão que as escritoras/pintora ficcionalizadas parecem ter perante os significados do mundo representados por uma linguagem escrita limitada: "Sinto-me tão perdida. […] Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro" (LISPECTOR, 1973, p. 53).

Nesse oco semântico, na caverna selvagem onde esvoaçam uma multiplicidade de significados soltos, sentidos que dão figuração ao mundo, a recém-nascida escritora/pintora se sente acuada, amedrontada, sem guia que lhe forneça segurança necessária para escrever/pintar nesse estado de total liberdade. "A escuridão é meu caldo de cultura. A escuridão é rica. Vou escrevendo – vou escrevendo e me arriscando à desconexão. Cada frase nada tem a ver com outra? Tem subterraneamente" (LISPECTOR, [ca 1972], p. 5). No escuro é que ela se guia, tateando palavras, caçando significados, reconstruindo a vida a partir de um estado todo novo de dar nome às coisas: sem racionalizações, sem lógicas de funcionamento, apenas pelo fluxo do grito ancestral que vem detrás do pensamento, antes da razão formar palavras pesadas de sentidos.

> Vejo-me pequena, fraca e desamparada no enorme ~~sobrado~~ [casa] de minha infância, sem ter a quem me dirigir e me sentindo abandonada por Deus. Tive que me guiar no escuro, abraçando com temor o meu próprio corpo. Desde então, meu senhor, eu só consegui ter uma certa relativa maturidade artística. Eu quero me entregar cegamente à crença porque já vi que não consigo entender com a cabeça o mundo, não sou bastante inteligente. (LISPECTOR, [ca 1972], p. 143).

O sentimento de falência da língua organizada é recorrente na obra. Acompanhamos o drama da escritora/pintora arriscando-se em meio às construções periclitantes de uma linguagem experimental; ela tenciona escrever em uma "não língua" e, já que as palavras são falhas, então, outras formas de expressão são evocadas, sendo a pintura a primeira delas, seguida da música, linguagem do corpo, silêncio: uma inusitada

dicção que vai desabrochando lentamente, algo ainda muito tímido e desconhecido para ela, o que lhe causa medo, terror, insegurança.

> Sou um coração batendo no mundo.
> Você que me lê que me ajude a nascer.
> Espere: está ficando escuro. Mais.
> Mais escuro.
> O instante é de um escuro total.
> Continua.
> Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva. (LISPECTOR, 1973, p. 43).

Em meio à escuridão total da gruta onde a protagonista-bicho nasce, surge uma forma luminescente capaz de acabar com seu medo. No quadro, por cima do preto, há dois pontos brancos, um acima e outro abaixo da massa amarela, "que talvez fossem promessa do alívio futuro" (LISPECTOR, 2005, p. 123). Essas marcas brancas luminescentes tematicamente podem estar relacionadas à ideia de um futuro que vem clarear a escuridão do presente inapreensível em que vive essa escritora/pintora: "A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição. Estou nesse instante em um vazio branco esperando o próximo instante, cortar o tempo é apenas hipótese de trabalho" (LISPECTOR, 1973, p. 62-63).

A dicotomia entre luz e trevas, tanto no quadro quanto nos textos do dossiê *Água viva*, pode estar relacionada ao doloroso processo de entrega à selvageria do instante-já. À ideia da destituição dos discursos que mantêm uma certa estabilidade identitária – como as narrativas do passado, fornecendo bases axiológicas aos sujeitos, que se reconhecem pela sua própria história de vida, ou promessas e esperanças futuras, que motivam e direcionam as atitudes do presente –, as escritoras/pintora ficcionalizadas sucumbem ao medo de encarar de frente suas vidas em estado cru, no *aqui* e no *agora*, no instante-já da caverna escura em que acabam de nascer. "Aliás não era o *medo*. Aliás era o *terror*. Aliás era a queda de todo o meu futuro" (LISPECTOR, [ca 1972], p. 99, sem grifos no orginal).

É possível identificar o sentimento de esperança na personagem, como se o branco fosse um descanso intermitente, uma luminosidade que, mesmo trêmula, clareia a luta de um ser contra o medo experimentado vindo do escuro selvático da caverna. No entanto, a área pintada de preto na imagem é muito maior que a luz débil do branco, traço que demonstra que os momentos de terror das escritoras/pintora e daquela mariposa se apresentam de forma mais enfática que as promessas de alívio futuro, talvez porque o futuro seja apenas uma virtualidade e o que elas querem é viver apenas o agora do "ser", no presente do indicativo, no instante-já: "Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passará se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo" (LISPECTOR, [ca 1972], p. 186).

Mesmo a promessa de alívio futuro sendo algo que espanta, essa seria a única forma de suportar todo o terror que uma mariposa sente (no presente) dentro de seu casulo, esperando a metamorfose (futura), prestes a nascer ou a morrer. Seria essa transfiguração a entrega total e sem medidas ao próximo instante desconhecido, ao Deus, ao "it", à coisa selvática e potencialmente viva – *o* de dentro – que é sempre camuflada pelos artifícios de nossa pretensa humanidade? No dia 9 de dezembro de 1977, no dia de sua morte, Clarice Lispector dita à amiga Olga Borelli o seguinte trecho: "– Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo. Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei" (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 61).

A morte pode ser vista como um paradoxo existencial da vida, direcionando escolhas, estabelecendo alvos, condicionando ou libertando comportamentos. Por vezes, ela é redenção, mas para se chegar a esse estado é preciso antes passar pelo caminho do calvário: "Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito" (LISPECTOR, 1973, p. 54). Esse processo doloroso de morte e renascimento pelo qual passam as escritoras/pintora dos textos do dossiê *Água viva* tensiona toda a escritura e pintura das obras, uma vez que isso implica centralmente a destituição de um dos predicados humanos mais distintivos: a capacidade de representação pela linguagem e, em sentido estrito, a própria língua organizada. Com certeza, esse não é um caminho fácil de se percorrer, pois o desmonte da palavra implica na desarticulação da identidade do próprio

sujeito. “Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não aguenta mais ser corpo” (LISPECTOR, 1973, p. 100).

Seria possível dizer que o *medo* ou *terror* que sentem as personagens é, principalmente, consequência de um esforço para estar avesso às construções estanques da língua, pois o que elas buscam é um tipo de expressão aquém da linguagem organizada, antes da racionalidade, atrás do pensamento:

> Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso os pensamentos e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? é perder-se nas essenciais trevas daninhas? Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente. É fantástico, e lido comigo nesses momentos com imensa delicadeza. (LISPECTOR, 1973, p. 85-86).

Essa recusa em representar os sentidos da vida apenas com palavras de um código preexistente, organizado e humanizado, e o exercício de uma linguagem experimental que funde outros signos, como o sonoro e o imagético, talvez digam respeito à tentativa de estabelecer um “monólogo com a vida” e para isso seria, então, necessário deixar de usar palavras grossas de sentido para experimentar outras possibilidades mais sensíveis de se entrar em contato: a música – “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado” (LISPECTOR, 1973, p. 98); gestos – “Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 1973, 28) –, voz – “[…] eu te escrevo com minha voz” (LISPECTOR, 1973, p. 47-48); corpo – “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 1973, p. 13); a pintura – “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1973, p. 13).

É por essa junção potencial de diversos signos que a escritora/pintora sustenta a sua experimentação da palavra, na busca por apreender ecos de significados “de mim e do mundo e de ti” (LISPECTOR, 1973, p. 86) e de Deus, da vida primeira, neutra, selvagem. Isso seria captar “o figurativo do inominável” (LISPECTOR, 1973. p. 97), o X, *it*, objeto-bicho que grita aleluia em alegria profunda, “o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1973, p. 09). Para tocar no inatingível, entender Deus e os mistérios da vida, é preciso desviciar as palavras dos seus significados pesados convencionados, deixando-as apenas em sua materialidade sonora e imagética: palavra-objeto que tilinta livremente no oco da gruta. Todavia, há nesse processo um dilema, pois como continuar a ser escritora fazendo uso de signos ocos de sentido? Como escrever um antilivro, pintar um antiquadro, tocar uma antimelodia, fazer uma antiarte – expressões todas inapreensíveis e incontroláveis: “Este livro é inefável que não consigo controlá-lo” (LISPECTOR, [ca 1972], p. 98) – em um cenário artístico-cultural que não comporta essa conduta de produção? Com a queda da “instituição língua”, há também o rompimento das identidades.

Nesse sentido, o paradoxo existencial se acentua quando a escritora recém-nascida precisa abdicar da sua própria condição humana, transfigurando-se em um objeto gritante para se comunicar com o mistério da vida, o mesmo inefável mistério que sempre quisera ela atingir com suas palavras e imagens figurativas.

> Eu sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Eu já não sou gente. Sou objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. Exige e exige a minha vida. Eu não vou obedecer. Se eu tenho que ser um objeto – que seja um objeto gritante. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dóe [sic] e como grita pedindo socorro. Mas faltam-me lágrimas – sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de Deus: tal é o meu destino humano. O que me salva de ser totalmente objeto é o grito. Eu – eu! – protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. (LISPECTOR, [ca 1972], p. 180).

Enfim, a metamorfose. Desprovida de atributos humanos, o grito é uma tábua de salvação que lhe permite manter laços com sua identidade discursiva, sem afundar totalmente na selvageria do mundo, mesmo que a articulação das palavras deixe de ser representativa e da boca só saia o som do inefável. Como em G.

H. (LISPECTOR, 2009, p. 118-119), a palavra-borboleta esvoaça livremente, sem significante e significado, voando a esmo dentro da boca em pura forma de som, dizendo o nada.

Como bem destacou José Américo Pessanha, no *Objeto gritante* há uma tentativa de se criar uma poética do pensamento, fazendo com que a abordagem psicológica, bastante conhecida nos textos clariceanos, dê espaço aos ditames daquilo que se encontra "atrás do atrás do pensamento" (LISPECTOR, [ca 1972], p. 180), antes de toda lógica, razão, inteligência.

> Parece-me que tudo isso anuncia uma mutação em você mesma: depois de tanto negar o pensamento-hábito (como Martim de "A maçã"), você recupera a linguagem-pensamento e em vez de descrever vivências penumbrosas ou quase ao nível da pura percepção sensível (as crianças, os bichos, os "pobres de espírito" de suas primeiras obras), você fala deixando que falem suas personagens (suas muitas máscaras): você deixa pensar ou pré-pensar. E então que surge a necessidade de pensar livremente – sem artefato ou artifício? E aí que se explica um pouco esse grito do objeto? Talvez. Se for – é ótimo que ele grite, e alto. (PESSANHA, 1972, p. 3).

Libertar "o mudo grito ancestral" (LISPECTOR, [1971], p. 14) de intenso horror ou de profunda alegria faiscante: "o êxtase secreto" (LISPECTOR, 1973, p. 33) dos deuses. Todavia, fica muito claro que esse desejo de se entregar ao caos não se concretiza em termos práticos, apenas no plano temático, pois se ela se lançasse nessa selvageria não haveria livro para ser lido por nós. Sabendo desse dilema, a escritora/pintora vai tateando as paredes da caverna para encontrar formas luminescentes capazes de clarear um pouco sua experiência, desejando forjar uma forma de linguagem que esteja atrás do pensamento, antes das palavras pesadas de sentidos e do raciocínio (nossa condição humana), antes da materialidade fechada dos signos, a fim de talvez se aproximar de um mistério de vida que lhe é obscuro, talvez de Deus em sua monstruosidade, o que lhe dá medo.

> E Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe. Medo? Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror. E conheço um ele que se arrepia todo de horror diante de flores – acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro. Eu é que estou escutando o assobio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. (LISPECTOR, 1973, p. 111-112).

Entre o medo e a ousadia, o discurso dessa mulher vai se construindo como um mantra de elevação espiritual e de negação terrena das palavras humanas carregadas de conceitos grossos, como o de Deus. Com cuidado, essa linguagem-pensamento-sentimento, de sentido corpóreo, audível, reluzente, concreto, vai se formando à medida que o texto vai criando imagens do ato de nascer, viver, morrer e transformar-se, a partir da evocação: da plasticidade etérea da pintura das coisas (pintura dos contornos que extrapolam as linhas, as cores, luzes e sombras); da soada dos fonemas, zunidos, silêncios executados como música, em sílabas "cegas de sentido" (ritmo, melodia, tom, volumes físicos e sonoros que vibram em ondas inefáveis pelo ar); da performance do corpo que responde aos estímulos sensoriais de dor, medo, excitação, euforia, angústia, etc.

"Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro" (LISPECTOR, 1973, p. 11). Apesar de escritura, pintura e música serem articuladas nesse desejo de constituição de uma linguagem única, o corpo é caminho pelo qual os sentidos são agenciados e de onde fluem suas vertentes, linhas de fuga e conexões.

Essa seria uma linguagem cinestésica, porque é linguagem-corpo, da propriocepção da materialidade da vida e dos limites dos movimentos de um organismo, mas acima de tudo ela é cenestésica, pois extrapola a racionalização dos sentimentos corporais e atinge um nível de percepção imaterial, que não depende das funções orgânicas, como a dos cinco sentidos, para acontecer e gerar intensidades: o sabor-a-ti é abstrato, pois não é sentido com a língua. Como nada existe inteligivelmente sem a intermediação de um código de registro que possa ser reconhecido em uma comunidade, caso contrário um significado nunca poderia ser transmitido, então, a escritora/pintora de *Água viva* recorre à sinestesia como artifício discursivo para pôr em palavras a experiência sensorial vivida, tentando evitar a traição dos signos e das convenções linguísticas que, pretensiosamente, encarceram significações estanques.

Cinestesia, cenestesia e sinestesia aqui não são apenas termos homófonos e parônimos, mas funcionam conectados a partir de um mesmo princípio: o da escrita do corpo, que articula signos diversos e que expressa o estado passional no qual se encontram as escritoras/pintora ficcionalizadas do dossiê *Água viva*. No entanto, apesar de todo esforço, elas se deparam com um sentimento de colapso de seus discursos forjados, que nem bem acabaram de nascer e já estão em vias de entrar em falência, porque parece não ser possível comportar toda a multiplicidade, heterogeneidade, singularidade e complexidade das coisas. O mistério da vida na monstruosidade de Deus é algo que causa grande medo e terror, justamente porque não pode ser compreendido em sua completude, mesmo quando se entra em contato a partir de signos mais sensíveis: nem a pintura ou a música conseguem apreender todo o horror de uma borboleta viva, a delicadeza diabólica de uma flor; o que nos atrapalha o contágio profundo é justamente a escuridão inerente à condição humana, nossa incapacidade de compreensão fora da lógica do raciocínio organizado na língua.

Seria, então, o quadro *Medo* a tentativa de expressão desse estado de espírito no qual se percebem as escritoras/pintora dos textos do dossiê *Água viva*? Medo do desconhecido, da selvageria, do assovio do escuro: desistência e falência de uma identidade humana que tem no discurso sua garantia de existência: expressar-se sem palavras "é perder-se nas essenciais trevas daninhas" (LISPECTOR, 1973, p. 86). Mesmo assim, com medo e terror, a pintora continua buscando um sentido que extrapole o significante e o significado da palavra:

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. (LISPECTOR, 1973, p. 25).

A metáfora utilizada pela protagonista é muito feliz para explicar a dinâmica de funcionamento da sua escrita: uma palavra material que pesca o que não é palavra, a entrelinha, ou seja, o sentido que evola da materialidade fixa do significante, mas que não é apenas o significado convencionado a ele. Pensando de outra forma, o que a personagem parece querer é jogar fora o enunciado e ficar apenas com a enunciação, como se fosse possível existir uma forma de entrar em contato com os sentidos sem precisar da plasticidade/materialidade de uma linguagem – a epígrafe de *Água viva* (LISPECTOR, 1973, p. 7) revela justamente essa ideia: "Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito" (Michel Seuphor[10]).

Pode-se dizer que o desejo de realização plena da protagonista só seria possível com o rompimento e até a aniquilação dos sistemas simbólicos – no caso da literatura, a própria língua –, mas esse violento processo de ruptura não seria suficiente para trazer as respostas de que essa escritora tanto necessita. Por isso, eis sua frustração: quando o significado puro (a não-palavra) morde a isca (a palavra), ele incorpora uma identidade de linguagem e então passa a exprimir sentidos interpretáveis; o tempo todo a escrita exercitada no livro está em vias de se contextualizar na lógica dos signos linguísticos, reestabelecendo-se como código organizado, exatamente o que a escritora parece não querer: "[…] quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexo" (LISPECTOR, 1973, p. 99).

Então, já que não usar mais as palavras para expressar pensamentos seria perder a identidade, a protagonista afirma que sua única possiblidade de redenção seria se a escrita fosse articulada distraidamente, sem "a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido" (LISPECTOR, 1973, p. 25), mesmo sem guia e entregando-se à solidão do escuro, que dá medo.

> Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. […]. Agora estou com medo. Porque vou te dizer uma coisa. Espero que o medo passe. Passou. (LISPECTOR, 1973, p. 78-79).

Não podemos dizer que a narrativa caminha para uma resolução passional, mas em alguns momentos a protagonista afirma encontrar aqueles pontos brancos de alívio, uma escapatória momentânea do sentimento

[10] Pseudônimo do pintor, crítico e escritor francês Ferdinand Louis Berckelaers (1901-1999).

de medo que a assola. Então, o texto ganha cores e formas, bichos e flores, tons figurativos e trechos melódicos: "De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva" (LISPECTOR, 1973, p. 39).

Talvez seja possível entender o próprio ato de escrever – esse processo doído e experimental – como uma espécie de terapia do medo, uma forma de lidar com a palavra periclitante e, a partir do seu uso voluntário e distraído, descobrir outras formas de sentir. A personagem, que também está lidando com o horror que um ser sente no mundo, assim como sugere a leitura do enunciador de "Literatura e Magia" a respeito do quadro *Medo* ou *Terror*, parece vislumbrar no sentimento de alegria um descanso para sua tensão, uma salvação mais confortante que a "fé em trevas":

> Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras proibidas. Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. (LISPECTOR, 1973, p. 112-113).

Alegria puríssima, levíssima, alegria atonal, indomável, doida. Esse é o grito esquizo de profunda alegria que reivindica a personagem: o direito ao "grito de felicidade diabólica" em meio às trevas da condição humana limitada, "uma tal aleluia […] que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação" (LISPECTOR, 1973, p. 09). A alegria seja, talvez, o tema daqueles pontos brancos pintados no escuro do *Medo*: é a promessa de alívio futuro para a protagonista, sua esperança contra a desistência imanente na escuridão da existência humana. É nesse sentido que o quadro *Medo* parece ser a mais crua figuração plástica desse grito de socorro, de alegria profunda, de desespero, de alívio encontrado nos pontos completamente brancos de luminosidade trêmula, mas necessária.

No entanto, sua alegria só será pura no instante-já se ela for sentida, vivida, atualizada e não fixada em palavras. É nesse ponto que se percebe a limitação e falência dessa proposta de ruptura, uma vez que traduzir em linguagem (enunciado/expressão) a experiência é a única e inexorável forma de atualização daquilo que foi singularmente vivido. Assim, é possível entender por que a protagonista afirma que às vezes termina desistindo – e a versão final publicada, *Água viva*, é a efetuação dessa desistência, da resignação ao sistema da língua, do regresso ao mundo dos significados condicionados –, já que a linguagem é a mais rígida couraça humana e dela não é possível se desfazer sem que a vida amórfica de dentro se perca fora do seu invólucro humanizado; esse núcleo de vida é o que a personagem chama de "coisa", "X", "it": "It é mole e é ostra e é placenta" (LISPECTOR, 1973, p. 45); "O it vivo é o Deus" (LISPECTOR, 1973, p. 36).

Se o que ela deseja é entrar em contato com esse "it", é necessário, então, falar sem utilizar palavras, pintar sem a limitação da tela ou da madeira, experimentar a enunciação sem ter que passar pela materialidade de um enunciado. Porém, nada existe sem a máscara da linguagem e é nesse sentido que a personagem se depara com a falência dessa sua linguagem experimental que vai surgindo no decorrer do livro, cujo grito mudo de medo ou terror parece ser ouvido nas entrelinhas de cada imagem criada pelas palavras

A recorrência a outros códigos de significação, como a imagem, o som e o gesto, marca a conduta da escritora/pintora, uma vez que, não podendo se comunicar fora de uma moldura preestabelecida pela materialidade de uma língua, ou seja, nada existe de forma perene fora do discurso, mesmo com *medo*, ela tenta exercitar uma dicção de linguagem criada a partir da articulação de outros signos mais sensíveis à sua experiência de vida. É assim que o quadro *Medo* talvez possa ser lido como a concretização desse desejo de expressar o horror e o desespero de se estar presa à condição humana de usar palavras; a pintura aqui analisada pode ser vista como um grito mudo e desesperado de um ser que quer se libertar da gruta escura na qual está aprisionado, romper com o invólucro que tolhe o "it" mole e vivo e que o impede de se manifestar em sua monstruosidade, que talvez seja uma das faces de Deus.

Se, nos textos do dossiê *Água viva*, o drama reside na expressividade e representatividade de uma linguagem humana que falha, pode-se pensar que mesmo o exercício de uma outra expressão – aquilo que, a partir das ideias de Deleuze e Guattari, chamei de *Esquizolinguagem*[11], uma vez que deseja romper com a palavra e deambular entre pintura, música, corpo e silêncio – está em vias de falência, a não ser que a pintura não seja imagem, a palavra não seja significante/significado, o som seja mais que ruído e o corpo esteja sem órgãos. Assim, o que se deseja é entrar em contato com sentidos do mundo, da vida, de Deus, do "it" sem ter que passar pela materialidade do código, mas se isso não é possível, então que o código seja ressignificado, reorganizado, esquizofrenizado em favor da experimentação: "quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida" (LISPECTOR, 1973, p. 100).

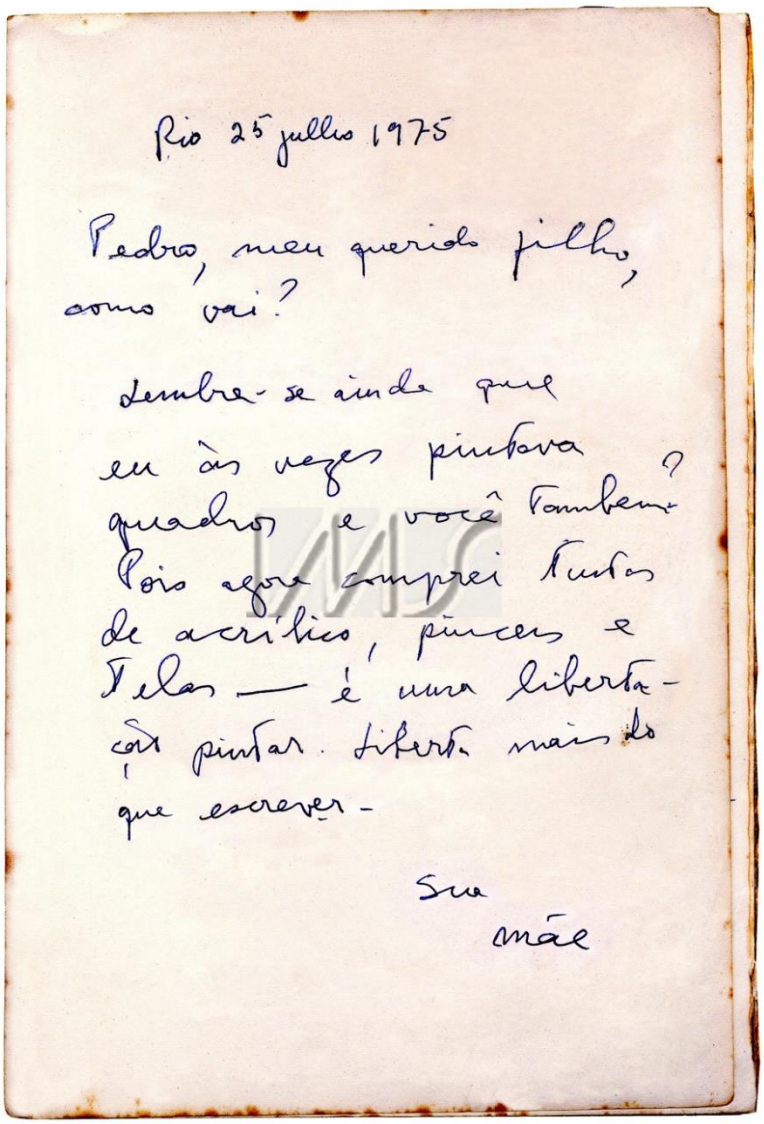
Algumas considerações

Esse movimento entre o signo linguístico e o imagético é recorrente na obra de Clarice Lispector principalmente a partir de 1960, data do seu primeiro quadro, revelando talvez essa tentativa da autora empírica em se expressar fazendo uso de uma linguagem que pudesse ser mais eficaz para representar os sentidos insólitos da vida – drama vivido também pelas escritoras/pintora dos textos do dossiê *Água viva*. Em "Literatura de vanguarda no Brasil", texto preparado para sua participação no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado, de 29 a 31 de agosto de 1963, na Universidade do Texas (E. U. A.), Clarice Lispector, convidada a falar sobre a experiência literária do modernismo brasileiro, aborda a estrita relação entre a escritura e a pintura. Abaixo trago um fragmento desse texto, publicado postumamente por Olga Borelli:

> Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse e que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva e apenas aprofunde em minha vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. O que me 'descontrai', por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, 'quadros' a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 69-70).

Esse amadorismo cultivado, que Clarice em alguns momentos relatou ter tanto para com sua escrita quanto para com a pintura, pode ser percebido também nas protagonistas do dossiê *Água viva*, que confessam estar sem um guia, escrevendo e pintando no escuro do agora, sem método, conforme os sentidos vão sendo experimentados. "Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes" (LISPECTOR, 1973 p. 31). O exercício dessa linguagem na qual confluem palavras, imagens e sons, acima de tudo, se apresenta como terapia existencial, uma vez que, assim como Clarice Lispector, as personagens procuram por paz e libertação.

[11] Cf. SKEIKA (2017).


Rio 25 julho 1975

Pedro, meu querido filho,
como vai?

Lembra-se ainda que
eu às vezes pintava
quadros e você também?
Pois agora comprei tintas
de acrílico, pincéis e
Telas — é uma liberta-
ção pintar. Liberta mais do
que escrever -

Sua
mãe

Imagem 2: Carta ao filho, Pedro – Clarice Lispector. Rio de Janeiro, 25 jul. 1975.
Fonte: Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.
Transcrição: Rio 25 julho 1975. Pedro, meu querido filho, como vai? Lembra-se ainda que eu às vezes pintava quadros e você também? Pois agora comprei tintas de acrílico, pincéis e telas – é uma libertação pintar, liberta mais do que escrever. Sua mãe.

Pintar sem ser pintora, sem responder às expectativas de outrem, nem seguir tendências artísticas que a técnica poderia impor – talvez seja esse o movimento que Clarice Lispector quer levar para o processo de criação literária: escrever a esmo como quem brinca com cores, formas, sensações, perspectivas, volumes, figuras; escrever sobre nada sublime, sem objetivo anteposto, apenas deambulando pelas palavras-coisa vazias de significados, mas vibrantes, esfuziantes, plenas de imagem e som. Se, antes de se formarem os discursos organizados, há apenas os sentidos soltos no mundo abstrato e virtual, seria essa a dicção da linguagem-pensamento a que se referiu José Américo Pessanha? Pensar ou pré-pensar de forma livre, sem artefatos ou artifícios: um grito puro de significâncias, "grito puro e sem pedir esmolas" (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Referências

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector:* esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice*: uma vida que se conta. 6 ed. rev. São Paulo: Edusp, 2009.

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

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Água Viva.* 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida. [1971]. 151p. Localizado em: Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Brasil.

_____. *Carta ao filho, Pedro*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1975. Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

_____. *Medo.* 16. mai. 1975. Óleo sobre madeira. 30,2 x 39,7 cm. Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

_____. *Objeto gritante.* [ca. 1972]. 185 f. Localizado em: Acervo Clarice Lispector do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil.

_____. *Outros escritos.* Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector*: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SKEIKA, Jhony Adelio. *Ecos de Esquizolinguagem em Clarice Lispector e Antonin Artaud.* 2017, 258 f. Tese (Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000215697>. Acesso em: 10 jun. 2020.



A música no romance *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector

The music in Perto do coração selvagem (1943), by Clarice Lispector

Joelma Santana Siqueira[*]
Universidade Federal de Viçosa

Recebido em: 17/05/2020
Aceito para publicação em: 30/05/2020

Resumo

O pintor Wassily Kandinsky escreveu em Do espiritual na arte (1910) que o artista criador busca na aproximação com a música, a mais imaterial de todas as artes, um modo de exprimir com seus próprios meios sem que a imitação seja um fim em si mesmo. Trata-se de um aspecto observável na protagonista Joana de *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, por isso, no presente trabalho, procuramos analisar a presença da música, aludida muitas vezes na narrativa, e relacioná-la à estrutura desse romance.

Palavras-chave: Literatura e música. Clarice Lispector. Romance moderno.

Abstract

The painter Wassily Kandinsky wrote in On the Spiritual in Art (1910) that a creator artist looks for, in the approximation with the music, the most immaterial of arts, a way of expressing oneself, without the imitation as an end per se. That's a perceptible aspect in the main character of Joana, from Clarice Lispector's *Perto do coração selvagem* (1943), that's the reason why, in this paper, we aim at analyzing the presence of music, alluded to many times in the novel, and linking it to the structure of said novel.

Keywords: Literature and music; Clarice Lispector; Modern Novel.

[*] Professora Associada do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal de Viçosa.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7544225793792187>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1975-887X>.
E-mail: jandraus@ufv.br

Introdução

O romance *Perto do coração selvagem* foi publicado pela editora *A Noite,* em 1943, no Rio de Janeiro, e laureado em 1944 com o prêmio Graça Aranha. A autora era uma jovem de 23 anos de idade, chamada Clarice Lispector. O romance, de acordo com Teresa Cristina Montero Ferreira (1999, p.95), anteriormente, foi apresentado a Álvaro Lins, diretor da coleção Joaquim Nabuco da editora *Amerique Edite*, pelo jornalista Chico Barbosa. Lins "ficou impressionado pelo livro", mas, indeciso quanto ao valor, consultou Otto Maria Carpeaux, que "não gostou do que leu". A editora José Olympio também recusou o livro, que acabou sendo publicado pela editora *A Noite*, filiada ao jornal onde a autora trabalhava, com um acordo no qual a editora arcava com as despesas da publicação a ser realizada no final de 1943, mas a autora abria mão dos direitos autorais.

A narrativa está dividida em duas partes. Cada capítulo recebe um título. O ritmo temporal entrecortado da narrativa, como observou Benedito Nunes (1989, p.22), "alterna ou no mesmo episódio ou em episódios distintos, como sucede na primeira parte do romance, o passado com o presente" da personagem Joana. A temporalidade do romance,

> […] que acompanha, nessa parte, a ordem associativa e evocativa das vivências, substitui a unidade biográfica externa pela unidade múltipla da duração que o dinamismo da consciência articula. Os estados subjetivos, com as qualidades próprias, distribuem-se em cadeias autônomas, que fixam instantâneos de presente ou passado e correspondem a episódios completos (NUNES, 1989, p. 22).

Os episódios da primeira parte podem ser lidos como episódios completos, mas estão relacionados com outros instantes dessa narrativa que tem no movimento circular e ondulatório um aspecto constitutivo importante da forma. Marca deste aspecto é a presença de reticências em alguns títulos da primeira parte: "O Pai…", "…Um Dia…", "…A Tia…", "…O Banho…".

No segundo capítulo da obra, "O dia de Joana", a protagonista é uma mulher adulta, casada com Otávio. A narradora nos diz que ao sentir que o marido saíra de casa, Joana transformava-se: "Concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só" (LISPECTOR, 1997, p.25). Esta passagem nos aponta o primeiro capítulo, "O Pai…", como fruto da imaginação de Joana agora adulta. A narradora, às vezes, confunde-se com a personagem Joana adulta, que vive momentos presentes e imagina momentos passados, ocorrendo aquilo que Rosenfeld (1996) percebeu em relação à radicalização do monólogo interior: o narrador submergindo na própria corrente psíquica da personagem. Em alguns instantes, a narradora, muito próxima da consciência da personagem adulta, relevando que a narrativa é produto do pensamento desta, expõe reflexões sobre o narrar, como ocorre no segundo capítulo: "Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez de *falta de estética*. Ou receio de alguma revelação… *Não, não,* – repetia-se ela – *e preciso não ter medo de criar* (LISPECTOR, 1997, p.25-6, Grifo nosso).

A passagem abaixo corresponde ao início da narrativa:

> A MÁQUINA DO PAPAI batia tic-tac… tac-tac-tac… O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se ZZZZZZ. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. *Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta*. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. […] Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. *Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar* […]. *Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto.* Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados (LISPECTOR, 1997, p.19-20, grifo nosso).

Nas palavras que abrem o seu primeiro romance, a escritora introduz os sons do mundo moderno na narrativa, fazendo-nos pensar no barulho do mundo como música, aproximando-se das observações de José Miguel Wisnik (2002, p.47), em *O som e o sentido*, a respeito do "recalque e retorno do ruído", em um capítulo que tem esta expressão como subtítulo e no qual o autor escreveu que "o alastramento do mundo mecânico e

artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais". A "orelha à escuta" permanece em toda a narrativa, atenta ao som da chuva, das coisas, das vozes das pessoas, da natureza, dos instrumentos musicais, de tudo, aludindo às sensações auditivas da personagem e, ao mesmo tempo, fazendo-nos pensar no ambiente descrito, nas pessoas e mesmo nos acontecimentos da narrativa como fruto do pensamento de Joana, fundamente enraizado no corpo, como o percebeu Regina Pontieri (2001). Joana parece querer captar as coisas como foram sentidas pelo corpo. A narrativa, recuperando o instante em que as coisas foram vividas pela personagem, assume uma forma que, por isso mesmo, alude às sensações. A presença de sons no início do texto põe em questão a percepção do mundo pela personagem e, junto com isso, o "mecanismo" da escritura clariciana, que não se detém na reprodução dos fatos como o elemento estruturante, posto que, no segundo capítulo, a narradora, em terceira pessoa, mas observando os acontecimentos do interior da personagem, arrola os principais acontecimentos da vida de Joana, expondo a consciência de que os fatos não têm sentido em si mesmos, dependem da percepção:

> Joana poderia reviver toda a infância… O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato… o casamento com Otávio… Mas tudo isso era muito curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos. (LISPECTOR, 1997, p. 31).

Esse aspecto da estrutura da narrativa possibilita-nos pensar no que escreveu o pintor Wassily Kandinsky em *Do espiritual na arte* (1910), concluído no ano em que pintou seu primeiro quadro abstrato, sobre os artistas buscarem na aproximação com a música os mais ricos ensinamentos:

> Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu *universo interior*, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca do ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor (KANDINSKY, 2000, p. 58).

Regina Pontieri (2001) considera que Joana é uma aprendiz e que sua aprendizagem é a de artista. Destacamos que essa aprendizagem começa bem cedo. Joana-criança percebe o mundo brincando de criar:

> – Papai, inventei uma poesia.
> – Como é o nome?
> – Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou: – "As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi" (LISPECTOR, 1997, p. 20).

A poesia de Joana-criança alude ao processo de criação da narrativa que está apenas começando. Neste começo, ela está ressaltando no visível o invisível que será a matéria da narrativa. Um pouco mais à frente, Joana-criança se refere ao intervalo que há entre ela e as coisas que toca:

> Deu um corrupio e parou, espiando sem curiosidade as paredes e o teto que rodavam e se desmanchavam. Andou na ponta dos pés só pisando as tábuas escuras. Fechou os olhos e caminhou, as mãos estendidas, até encontrar um móvel. Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada. Sim, eu sei, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar 'a coisa'. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar (LISPECOR, 1997, p. 22).

Em *Perto do coração selvagem*, os diferentes momentos de vida da personagem não estão organizados em uma sequência linear, com começo, meio e fim. O ritmo circular e ondulatório permite que os diferentes momentos de sua vida sejam apresentados conforme a percepção que tem deles: "círculos de vida" que não valem como experiência, o conhecimento que trazem é "um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção" (LISPECTOR, 1997, p.116). Um desses círculos de vida, o capítulo "…A Tia…", narra a passagem de Joana, após a morte do pai, para a casa da tia, mas a ênfase do capítulo se encontra no instante em que Joana compreende a morte de seu pai, sozinha, entre o céu e a terra, pois, ao sair correndo da casa da tia rumo à praia, a narradora informa que, pela porta aberta, "a tia viu por alguns momentos as pernas magras

e descobertas da sobrinha correrem, correrem entre o céu e a terra, até desaparecerem rumo à praia" (p.47). Para chegar à praia, Joana teve de fazer o movimento de descida:

> Lá embaixo o mar brilhava em onda de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se… estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca (Idem, p. 47).

O mar é descrito como um corpo vivo, ao mesmo tempo sereno e revoltado. E, de fato, há toda uma simbologia do mar relacionando-o à imagem da vida e da morte. Na praia, Joana, "de cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar". Nesse instante, o mar também a olha: "O mar, além das ondas, *olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios.* Grande, grande. Grande, sorriu ela". Uma primeira sensação é percebida em seu corpo:

> E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito (Idem, p. 48).

O sentimento da personagem não é desvelado, ela mesma não sabia o que sentia: "não sabia mesmo se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem". A compreensão da morte é um ato perceptivo que se inicia a partir do contato com o mar:

> Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus. Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrera. Agora, junto ao mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morrera como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morrera como não se vê o fundo do mar, sentiu (Idem, p.49).

Saber sobre a morte do pai é um sentimento que brota primeiro como sensação difusa no corpo da personagem e, devagar, transformam-se em pensamento: "Agora sabia mesmo que o pai morrera". Mas ela não o descreve, alude a este sentimento a partir do que sabe do mar: "O pai morrera como o mar era fundo". Georges Didi-Huberman (1998, p.32), no primeiro capítulo de *O que vemos, o que nos olha,* observando que "a inelutável modalidade do visível" em *Ulisses,* de James Joyce, adquire para Stephen Dedalus "a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que *tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe",* compreende que

> cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33).

Ressaltando que o mar, para Dedalus, torna-se "uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundeza que a habita, que a move", semelhante ao ventre materno "oferecido à sua imaginação como um 'broquel de velino esticado', carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir", Didi-Huberman considera que o que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente esse poder inquietante do fundo é "o jogo rítmico 'que traz a onda' e a 'maré que sobe'".

Na narrativa de Clarice Lispector, as sensações são aludidas pelo ritmo da linguagem literária que parece captar o ritmo do movimento do mar para nos fazer ver a espécie de unidade original dos sentidos, responsável pela figura multissensível que Deleuze (2005) identificou na pintura de Francis Bacon. Relacionada à percepção que Joana tem dos seus círculos de vida, a narrativa nos dá a ver "um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção". A aproximação com a música auxilia a narradora e exige do leitor que se entregue à escuta do texto.

Ao final do primeiro capítulo, Joana, quase adormecida, é carregada nos braços do pai: "Era o abraço do pai. O pai medita um instante. Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se. Anda tão solta

a criança, tão magrelinha e precoce… Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?" (LISPECTOR, 1997, p.24).

No segundo capítulo, a narradora resumiu toda a primeira parte do romance, em que, oscilando entre os momentos de Joana-criança e os de Joana-adulta, é possível perceber com mais clareza a separação entre personagem e narradora e, além disso, alguns capítulos que narram momentos de Joana-criança têm estruturação mais episódica. Um bom exemplo disso encontra-se no capítulo "…Um Dia", que narra dois episódios: a visita de um amigo do pai de Joana e uma cena da menina na escola. Logo no começo do capítulo, a narradora informa que, "na hora do jantar, Joana viu estupefata e contrita uma galinha nua e amarela sobre a mesa". Em seguida, o pai lhe diz: "– Comprei na esquina" (p. 33). Nenhuma palavra foi trocada entre ambos, no entanto, o pai imaginou o que Joana pensou ao olhar para a galinha morta sobre a mesa. Galinhas, minhocas, sol e nuvem são visíveis que povoam os poemas desta menina, que, após a morte do pai, vai morar com a tia e escolhe o galinheiro para ser sua casa: "O galinheiro tinha grades e tudo, seria a casa dela" (p.51). Sobre a conversa mantida pelo pai e o amigo Alfredo, a narradora informa que "falava-se sobre coisas que certamente tinha acontecido antes dela nascer. Às vezes mesmo não eram o tipo de coisas que acontecem, só palavras – mas também de antes de ela nascer" e que "Joana preferia mil vezes que estivesse chovendo porque seria muito mais fácil dormir sem medo do escuro" (p.34). Ela pede ao pai que fique mais um pouco antes de sair com o amigo, e a narradora informa: "pelo menos até que ela tivesse bastante sono para não se deitar sem ouvir chuva, sem ouvir gente, pensando no resto da casa negra, vazia e calada". Joana-criança não dormiu, ouviu a conversa entre o pai e o amigo. A narrativa que estamos lendo é fruto dessa escuta. Seu último pensamento neste episódio é: "amanhã, amanhã bem cedo ver as galinhas vivas" (p.37). Joana-criança possivelmente duvida da explicação do pai sobre ter comprado galinha na esquina.

O capítulo "Alegrias de Joana", ainda da primeira parte, inicia destacando a liberdade de pensamento de Joana: "A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamento". O capítulo é preenchido com esses pensamentos confusos dos quais a narradora não sabe nem mesmo se coisas foram pensadas por Joana-criança ou por Joana-adulta, mas a confusão, além de trazer certa graça, para esta narradora, traz a realidade mesma:

> As descobertas vinham confusas. Mas daí também nascia certa graça. […] Outras confusões ainda. Assim lembrava-se de Joana-menina diante do mar: a paz vinha dos olhos do boi, a paz que vinha do corpo deitado do mar, do ventre profundo do mar, do gato endurecido sobre a calçada. Tudo é um, tudo é um…, entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara 'tudo é um' ainda pequena, diante do mar, ou depois, relembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência 'tudo é um'. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la. A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável (LISPECTOR, 1997, p.55).

Como outros capítulos que tratam dos momentos de sua vida adulta, em "Alegrias de Joana" a simultaneidade de tempo é maior:

> Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma – era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! – e na sucessão também se encontra a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito… Através dessas percepções – por meio delas Joana fazia existir alguma coisa – ela se comunicava a uma alegria suficiente em si mesma (LISPECTOR, 1997, p.53).

Para Regina Pontieri (2001), trata-se do descompasso entre corpo e espírito. Esse descompasso se relaciona à configuração do tempo na narrativa. Se entendermos "experiência do espírito" por Joana-adulta criando na imaginação momentos de sua vida; "corpo no começo do caminho" por Joana-criança vivendo o presente que hoje é passado; e "futuro do presente" como uma referência ao que Joana está construindo em pensamento – a narrativa –, podemos pensar no próprio movimento do texto e entender porque o movimento explica a forma. É observando o movimento que se pode perceber o presente de Joana-criança vivendo com o corpo as sensações que Joana-adulta busca reviver em pensamento, sem impor uma ordem que atenda a uma

lógica de causa e efeito, possibilitando, assim, que atuem como paisagens sonoras impregnando as texturas musicais que constituem a narrativa.

Em outro exemplo extraído do mesmo capítulo, por meio do mergulho no pensamento da protagonista, a narrativa apresenta diferentes possibilidades de tempo experimentadas simultaneamente:

> E Joana também podia pensar e sentir em vários caminhos diversos, simultaneamente. Assim, enquanto Otávio falara, apesar de ouvi-lo, observara pela janela uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida – um galho trêmulo à brisa. Um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo. Depois, mesmo quando Joana respondia a Otávio, lembrava-se do verso que o pai fizera especialmente para brincar, num dos que-é-que-eu-faço:
> Margarida a Violeta conhecia,
> Uma era cega, uma bem louca vivia,
> A cega sabia o que a doida dizia
> E terminou vendo o que ninguém mais via…
> como uma roda rodando, rodando, agitando o ar e criando brisa.
> Mesmo sofrer era bom porque o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia – como um rio aparte.
> E também se podia esperar o instante que vinha… que vinha… e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia… e outro que vinha… que vinha… (LISPECTOR, 1997, p.57-8).

As diversas possibilidades do instante estão presentes não apenas na ênfase da expressão "podia pensar e sentir em *vários caminhos diversos, simultaneamente*", mas na própria estrutura que o texto assume, pois a narradora passa a identificar-se com a personagem, subsidiando a reflexão da mesma, como observou Nunes (1989). A simultaneidade de tempo e espaço é mais frequente nas passagens em que a protagonista é adulta, isso ocorre porque, como escreveu Regina Pontieri (2001, p.90), "o peso maior da obra é o trabalho da personagem enquanto subjetividade rememorante, imaginante, criadora". A forma da narrativa alude às sensações vividas em pensamento, livremente, na imaginação da protagonista.

Na primeira parte do romance, as passagens episódicas dizem respeito a cenas presenciadas por Joana no passado e agora narradas em terceira pessoa, mas com um *eu* narrador subsidiando as reflexões da personagem. Joana-criança sente o barulho da chuva, da casa, das pessoas, como presença, Joana-adulta também. Os sons captados pela grande orelha à escuta preenchem a narrativa nas duas partes da obra.

A narrativa ensina-nos a percebê-la em diversos momentos em que alude à forma. O segundo capítulo é um bom exemplo, pois expõe os pensamentos da personagem como matéria de seu texto: "Pior é que ela poderia riscar tudo o que pensava. Seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passava pelo jardim olhando e seguindo seu caminho […]. E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de *inventar*" (p.27. Grifo nosso). A alusão à forma se dá em passagens como: "O movimento explica a forma" ou na passagem abaixo, extraída do capítulo "Alegrias de Joana":

> Como podia esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminasse, mas porque ninguém podia levá-las a um fim. Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não a tocavam bastante. Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem Deus completá-lo-ia melhor. Enquanto linhas retas, finas, soltas – eram como pensamentos (LISPECTOR, 1997, p. 55).

Sobre a estrutura da narrativa e seu movimento circular e ondulatório, podemos observar o que escreveu Wisnik sobre a música:

> Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p.27-8).

Aspectos semelhantes sobre repetição e diferença, o contínuo e o descontínuo, o tempo linear e o tempo circular, são comentados por Joana e têm relações com a estrutura da narrativa.

O capítulo "…O Banho…", considerado pelo crítico Álvaro Lins (1963) o momento culminante, embora com a ressalva de que nele a narrativa começa "a desgastar-se de modo irreversível", e por Antonio Candido (1970) como o capítulo em que talvez se possa compreender Joana como a personagem central do romance, inicia com a personagem roubando um livro. Roubar é um evento que desencadeia a ida de Joana para o internato, mas, antes disso, a narrativa se detém em um encontro com o professor, quando se revelará que Joana não é mais uma menina.

Uma questão que aparece na obra algumas vezes, mas com variações, é "O que vai ser de Joana?". Até o encontro com o professor, esta pergunta foi formulada por terceiros. No final do primeiro capítulo, como uma pergunta meditada pelo pai. No terceiro, feita pelo amigo do pai, e, em seguida, pela professora na escola. No início do capítulo "…O Banho…", pela tia, depois que Joana rouba o livro, e, no mesmo capítulo, durante o encontro com o professor, pela própria Joana: "O que vai acontecer comigo?". O professor responde: "Não sei". Joana considera que esta resposta seus tios não diriam. A importância da pergunta é ressaltada na narrativa do seguinte modo: "A resposta, sentiu, não importava tanto. O que valia era que a indagação fora aceita, podia existir" (p.73). Na casa dos tios, a narradora informa que "a doçura da infância desaparecera nos seus últimos traços" (p.74). Depois, já no internato, durante o banho de banheira, a narradora refere-se à Joana como "a moça". Nesta passagem, o mergulho no interior da personagem é mais demorado. Trata-se de um instante mais lírico, que descreve o modo como Joana se sente na sua puberdade: "Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro da criatura, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade" (p.80). Questionando-se sobre o que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si, Joana conclui: "Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia depois de falar enfim, ainda terei do que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida?".

A narrativa ressalta a atualidade do corpo. Joana descobre-se como moça, aproximando-se da Joana-adulta. Difícil saber se é a Joana-adolescente ou a Joana-mulher quem pensa algumas passagens, por exemplo: "Tudo o que foi distancia-se de mim, mergulhando surdamente nas minhas águas longínquas. Ouço-a, a queda. Alegre e plana espero por mim mesma, espero que lentamente me eleve e surja verdadeiramente diante de meus olhos" (p.81). A esse respeito, Antonio Candido (1970) tinha notado na existência presente de Joana "uma atualidade bastante estranha", que o impedia de "saber se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer". Em um momento, Joana-adolescente lembra-se de um pensamento que teve no dia anterior: "Quando ontem, na aula, repentinamente pensei, quase sem antecedentes, quase sem ligação com as coisas: o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti" (p.82). A oração "o movimento explica a forma" já tinha aparecido na narrativa como algo pensado por Joana adulta, agora ficamos sabendo quando este lhe ocorreu pela primeira vez: na adolescência, como uma sensação de liberdade súbita. Adulta, recuperou-o acompanhado de um sentimento de súbita compreensão. A essa forma de apresentação do pensamento corresponde a percepção de que nem sempre a sensação (o que o corpo sente) vem acompanhada de uma compreensão (o que o pensamento capta). Desse modo, a narrativa nos permite perceber o descompasso entre corpo e o espírito a partir do instante em que a personagem o experimenta. E permite-nos também observar o que escreveu Wisnik sobre o "vai- e- vem" da música ao tempo linear e ao tempo circular, "que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente".

Antonio Candido (1970, p.128) percebeu que, para Clarice Lispector, "a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem", consciente de que "existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas". A associação da narrativa com música aproxima o romance dessa densidade afetiva e intelectual de que fala Candido, difícil de ser atingida por um modo realista-naturalista tradicional de narrar. O capítulo "…O Banho…" termina com Joana sentada na Catedral, quando, subitamente "o órgão invisível desabrochou em sons cheios, trêmulos e puros […]. E era tão perfeito o momento que eu nada temia nem agradecia e não caía na ideia de Deus" (LISPECTOR, 1997, p.83-4).

No capítulo "A Tia", destacado por Regina Pontieri (2001, p.107) pela "presença abundante de imagens visuais", Joana, após ter compreendido a morte do pai, permaneceu na praia deitada, de olhos fechados, pensando. Nesse momento, ela estabelece uma relação entre pensamento e música:

> Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O quê? O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era possível. Por exemplo, às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era… Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar. Por exemplo, assim: a marca dos dedos de Gustavo. O que se pensava passava a ser pensado. Mais ainda: nem todas as coisas que se pensam passam a existir daí em diante… Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. Ou mesmo se eu resolvo: vou passear; é bom, passeio… e nada existe. Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo. A música também. Por que não tocava sozinha todas as músicas que existiam? – Ela olhava o piano aberto – as músicas lá estavam contidas… Seus olhos se alargavam, escurecidos, misteriosos. 'Tudo, tudo'. Foi então que começou a mentir (LISPECTOR, 1997, p. 49-50).

A citação exemplifica quando, para Joana, o pensamento dá existência às coisas, quando o pensamento é um ato criativo comparável à música, referência artística recorrente no texto e muito importante para a narrativa, pois está, em diferentes momentos, associada ao pensamento da protagonista que teme pôr em palavras os sentimentos, explicando-se: "porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo" (p.29). Joana teme que as palavras aprisionem aquilo que sente confusamente. Mas é no capítulo "Alegrias de Joana", que se segue ao capítulo "…A Tia…", que entendemos o modo como, para ela, "a música é da categoria do pensamento, ambos vibram no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntima que ao ouvi-la, este se revela" (p.54). A aproximação entre música e pensamento, para Joana, está relacionada a sua experiência com a música:

> Deixava até de sentir a harmonia quando esta se popularizava – então não era mais sua. Ou mesmo quando a escutava várias vezes, o que destruía a semelhança: porque seu pensamento jamais se repetia, enquanto a música podia se renovar igual a si própria – o pensamento só era igual a música se criando (Lispector, 1997, p.54).

Ao determo-nos na passagem acima, pensamos na linguagem em sua operação de origem, observada por Merleau-Ponty (2004) em relação à linguagem literária. Joana não espera a visão anunciada "num milagre nem pelo anjo Gabriel", ela se surpreende mesmo no que já enxergara, subitamente, vendo-o pela primeira, e a narrativa torna visível o momento em que se dá esse instante, criação de um figurativo menos visível a olho nu, daí a necessidade de nós leitores também vermos com nosso corpo o movimento do texto, surpreendendo seus símbolos na linguagem em sua operação de origem, percebendo seu ritmo, as repetições, as variações. Nesse sentido, o romance pode ser lido muitas vezes com surpresa como se escuta a música.

No final do capítulo "…O Banho…", há um importante momento de audição em que Joana, sentada na Catedral, ao ouvir o som de um órgão, é invadida pelos sons e sente que "não pensava pensamentos, porém música":

> E, subitamente, antes que eu pudesse compreender o que se passava, como um cataclisma, o órgão invisível desabrochou em sons cheios trêmulos e puros. Sem melodia, quase sem música, quase apenas vibração. As paredes compridas e as altas abóbadas da igreja recebiam as notas e devolviam-nas sonoras, nuas e intensas. Elas transpassavam-me, entrecruzavam-se dentro de mim, enchiam meus nervos de estremecimento, meu cérebro de sons. Eu não pensava pensamentos, porém música (LISPECTOR, 1997, p. 83-84).

Destacamos dois instrumentos musicais citados no texto, o piano e o órgão, este último, instrumento preferido do compositor Johann Sebastian Bach, a quem Joana se refere algumas vezes, especialmente em uma folha de caderno encontrada por Otávio, onde se lê: "A beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach" (p.140). Esta frase aproxima palavra e música a partir da admiração da personagem por Bach, compositor cuja importância para a história da música clássica pode ser observada, por exemplo, no estudo de José Miguel Wisnik sobre a música tonal. Wisnik (1989, p. 131), ao abordar aspectos importantes do longo processo que engendrou o tonalismo, escreveu:

> A síntese desse caminho está na música de Bach: situada barrocamente entre os dois mundos – a polifonia que nela se consuma e finda, e a homofonia, que apontará para os desenvolvimentos futuros do discurso tonal –, a música bachiana parece conter em si a música toda, a condensação do passado e do futuro. A linha progressiva da tonalidade será levada adiante por seus filhos músicos, que, passando ao rococó e ao clássico, consideravam-no, por uma dessas ironias históricas, a 'velha peruca', o cultor de uma linguagem obsoleta. Mas em Bach estão os desenvolvimentos extremos das defasagens polifônicas ao mesmo tempo que os percursos da melodia emancipada, e uma coisa de tal modo entranhada na outra que o pensamento harmônico se realiza plenamente em sua polifonia, assim como em peças aparentemente simples e unidimensionais pode se descobrir um cerrado pensamento polifônico (é o caso do primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado*, onde a face tão conhecida esconde em filigrana um surpreendente jogo de defasagens a três vozes). (WISNIK, 1989, p. 119).

Sobre Bach, Roland Candé (1994, p.526) ressaltou que enquanto os seus contemporâneos encontravam o sucesso "no lirismo individual, na glorificação do solista", Bach, "o mais ilustre dos grandes músicos", não renunciou ao primado do contraponto, privilegiou a fuga e o coral e entregou "aos coros a parte do leão…". Para Candé, o contraponto e a fuga, que "irão tornar-se entediantes exercícios escolares, cujo rigor criou infelizmente um preconceito desfavorável em relação às formas que o reivindicam", em Bach "não são coerções", pelo contrário, são "a tal ponto naturais, que lhe acontece acrescentar *a posteriori* a uma composição partes não previstas (as duas flautas no *Esurientes* do *Magnificat* por exemplo") (p.533-4). Considerando que embora o compositor tenha dado "provas de seu gênio melódico, sua fé cristã e sua fidelidade à tradição prenderam-no aos belos cânticos luteranos", mas, sobre as cantadas e Paixões do compositor (Bach produziu três, uma perdida, a Paixão segundo São Marcos) ressaltou: "Traços de união entre a terra e o céu, as melodias populares são a alma das cantatas e das Paixões, e inspiraram as mais belas obras para órgão. É ao coral e à fuga (por vezes unidos) que a obra de Bach deve sua universalidade… e sua serenidade" (p.538).

A narrativa de Joana dialoga com a polifonia, mas sobretudo com a homofonia da música bachiana. A aproximação de *Perto do coração selvagem* com a música foi realizada brevemente pelo amigo da escritora Lucio Cardoso, em artigo publicado no dia 12 de março de 1944, no *Diário Carioca*:

> Nesta estranha narrativa, onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações, a poesia brota como uma fonte nova e pura. Não são raros os momentos em que temos a impressão de que a história de Joana vai se deter para transformar num canto, num hino, tal a magia irresistível que envolve o cenário, os sentimentos e as sensações[1].

No depoimento de Clarice Lispector para o MIS, Marina Colasanti perguntou-lhe se para *Perto do coração selvagem*, ela partiu de uma estrutura de romance já visualizada. A resposta da escritora foi:

> Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: 'Tá bem, amanhã de manhã escrevo'. 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. E a ideia? Não tinha mais. 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 assim, separadas, para um romance. Ele disse: 'Depois faz sentido, uma está ligada a outra'. Aí eu fiz. Estas folhas 'soltas' deram *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 2005, p.143).

Sobre esse método de composição, Benedito Nunes (1996), na "Nota filológica" para a edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, considerou que, assim descrito, assemelha-se "ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou muitos temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade". Em relação ao primeiro romance da escritora, consideramos que essa tonalidade única está relacionada à voz narrativa de Joana.

Na leitura de *Perto do coração selvagem,* Nunes (1989, p.21) observou que a inquietude "leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário". Consideramos que a analogia com a música, estabelecida pela própria personagem, atende a seu esforço de não aprisionar com as palavras o pensamento e, para tanto, executa aquilo que Nunes (1989, p.169) denominou o jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens. O crítico considerou

[1] Recorte de jornal sem data, presente no Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa, catalogado como CL16j.

que cabe falar em *improviso* porque, como o *impromptu* musical, "a escritura se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou escatológico)", mas ressaltou que o improviso é "sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem". Em *Perto do coração selvagem*, a identidade da narradora funda-se em confronto com a identidade de Joana, que, por sua vez, enquanto personagem que escreve, confronta-se com a identidade de Otávio e Lídia. A esse respeito, Regina Pontieri (2001, p.105) observou que se pode, em um sentido mais amplo, "ver Joana como uma "arquipersonagem", já que suas características e sobretudo seu destino condicionam a existência das demais personagens". A isso chamamos de tonalidade única do texto.

No primeiro capítulo da obra, em uma passagem que trata das brincadeiras de Joana com bonecas, a existência de Joana condiciona a das demais personagens de sua imaginação:

> Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava sério, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas (LISPECTOR, 1997, p.21).

No capítulo "A mulher da voz e Joana", a narradora conta que Joana estranhou sua própria voz de recém-casada: "Aquele timbre de recém-casada tinha uma história, uma história frágil que passava despercebida da dona da voz, mas não desta" (p.85-6). Aqui a narradora destaca que, recém-casada, Joana não percebia o timbre peculiar de sua voz, mas, agora, a narradora, sim. Em seguida, acrescenta: "Desde aquele dia, Joana sentia as vozes, compreendia-as ou não compreendia. Provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido uma onda de lembranças próprias subiria até sua memória, ela diria: quantas vozes eu tive…" (p.86). O capítulo narra o encontro de Joana com uma corretora de imóvel e uma história para a vida desta mulher, inventada por Joana a partir de alguns dados e da percepção de sua "voz de terra". Ao final do capítulo, a narradora informa que Joana invejara a mulher da voz e, mais uma vez, a narrativa refere-se à escritura:

> Teve um rápido movimento de cabeça, impaciente. Pegou num lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: 'A personagem que ignora a si mesma realiza-se mais completamente'. Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida seu pensamento frio e inteligente (Idem, p.91).

Joana não consegue interagir com a "mulher da voz" e não submerge em sua consciência, traçando-a como uma personagem mais contornada, diferente do que acontece com Otávio. No capítulo intitulado com o nome do marido, final da primeira parte do romance, temos um exemplo da coincidência entre pensamento e "música se criando" na imaginação de Joana. O capítulo começa com "De profundis", espécie de oração, pois a narradora informa que Joana "fechou os olhos, vagarosamente foi descansando. Quando os abriu recebeu um pequeno choque. E durante longos e profundos segundos soube que aquele trecho de vida era uma mistura do que vivera com o que ainda viveria, tudo fundido e eterno" (p.92). Em seguida, observa que "começou a pensar que na verdade rezara. Ela não. Alguma coisa mais do que ela, de que já não tinha consciência rezara". Imersa em seus pensamentos, a personagem ouvirá o som de um piano: "O piano foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios. Sim, descobriu divertida… Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver?" (p.96). A partir deste instante a narrativa, que já tinha sido preenchida pela história da mulher da voz apenas imaginada por Joana, passa "a entrar por outros destinos", como percebeu Antonio Candido. Supomos que amar e viver, para Joana, relaciona-se ao modo como vai apresentar as personagens Otávio e Lídia, mergulhando em suas consciências, ou seja, como sujeitos e não como objetos de análise da narradora.

A narrativa flui próxima à consciência de Otávio, que sonha música: "Música pura desenvolvendo-se numa terra sem homens, sonhava Otávio" (p.96). Entra em cena a prima Isabel, que toca piano, depois Otávio se aproxima de Lídia, sua prima e noiva, e a narrativa passa, agora, a fluir próxima à consciência desta, deixando ver o que ela sente a respeito dele: "Se não o quisesse tanto, como seria difícil suportar toda aquela incompreensão da parte dele. Só se entendiam quando se beijavam, quando Otávio encostava a cabeça assim

no seu seio" (p. 101). Durante o diálogo entre os noivos, a narradora mergulha também nos pensamentos de Otávio, permitindo-nos conhecer o que ele sente por Lídia: "Tinha pena de Lídia, sabia que, mesmo sem motivo, mesmo sem conhecer outra mulher, embora ela fosse a única, ele a abandonaria alguma vez" (p.103). No final do diálogo entre os dois, há um corte e a narrativa introduz uma nova cena, desta vez, a do primeiro encontro entre Joana e Otávio:

> Ela falara do velho, falara da gravidez da cadela mal ele a conhecera e de repente, assustado, ele se sentira como depois de uma confissão, como se tivesse dito àquela estranha toda a sua vida. Que vida? A que se debatia dentro dele e que não era nada, repetiu-se com medo de surgir aos próprios olhos como grandioso e cheio de responsabilidade (LISPECTOR, 1997, p. 109).

Nesta passagem tomamos conhecimento de que Otávio teria contado sua vida para Joana, mas a narrativa não deixa que a onisciência da terceira pessoa prevaleça por muito tempo, logo surge a interrogação "Que vida?" e a resposta dada é próxima a consciência de Otávio. Sobre "as frases interrogativas, que marcam as hesitações do narrador, dubitativo e perplexo quando coloca um novo elo hipotético, conjetural, na cadeia de suposições que vai formando", Benedito Nunes, atendo-se ao romance *A maçã no escuro*, escreveu que

> pontuam o comentário reflexivo que interioriza a matéria narrativa do texto, valorizando, inclusive, o apelo silencioso das coisas e os momentos inenarráveis. Mas pelo comentário que interpreta a experiência narrada, o sujeito-narrador, continuamente presente, também a si mesmo interpreta. A serviço do personagem, a sua voz, *que fala dele e por ele*, alça-se do espaço comum da narrativa, convertido num espaço agônico, onde se representa o drama da linguagem e da expressão, e que ambos ocupam (NUNES, 1989, p.54).

Na nova cena, pelo mergulho na consciência de Otávio, conhecemos seus sentimentos em relação à Joana: "Ele a queria não para fazer sua vida com ela, mas para que ela lhe permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera e a que covardemente continuava unido. Otávio pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar" (p.111). A introspecção na consciência das personagens atende ao propósito do capítulo que se intitula "Otávio", mas não trata deste personagem apenas, e sim de aspectos de sua vida que mantêm relação com a vida de Joana. Variando dos pensamentos de Otávio para os pensamentos de Joana, por meio da introspecção, a narrativa nos permite conhecer também os sentimentos dela em relação a ele. Joana parece apaixonada, mas o assunto é tratado, para usarmos termos de Antonio Candido (1970), com "associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas". Como informa a narradora, depois do beijo que recebeu de Otávio, Joana teve dias de "procurar-se muito no espelho, procurando-se sem vaidade". Depois cessou esta felicidade, e então:

> a plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para outro, perplexa com a mudança. Como? Perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz? (LISPECTOR, 1997, p.112).

A narradora encerra esta fase da vida de Joana com um simples parágrafo que se resume a "Casou-se". A ênfase maior foi dada aos sentimentos e sensações, e não aos acontecimentos, daí o porquê de a narrativa encerrar passagens tão líricas, que não são meros recursos da poesia aplicados à prosa. A escolha da técnica do monólogo interior, responsável pela apresentação dos personagens como sujeitos, evitou que eles fossem vistos como objetos de análise, pois Joana, quando quis, procurou analisar a vida dos tios, "sabendo que assim os destruiria" (p.74). Os tios são personagens vistos apenas de fora.

A descrição de como Joana se sente após o casamento segue o lirismo da passagem anterior: "Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação" (p.114). Tempo depois, porém, uma nova sensação: Joana sente que se acomodara numa "confortável felicidade. Não sofria, mas onde estava?" (p.115). O capítulo, último da primeira parte, encerra mais um círculo na vida desta personagem que está sempre à procura. Há uma longa reflexão sobre sua busca. Os próximos capítulos recuperarão momentos do casamento, do encontro de Joana com a amante do marido, de sua relação com um amante, mas, já aqui, a narradora, a partir de Joana, informa:

> Não terei pois uma diretriz. Pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam um dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano. *Apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares, e as básicas eternamente iguais?* […] Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único. Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado […]. Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência – um conhecimento direto mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão no recipiente, no próprio fato que a provara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida a verdade correspondente se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete (LISPECTOR, 1997, p.116. Grifo nosso).

Quando enuncia que "apenas diversas as notas fundamentais. Ou apenas diversas as suplementares, e as básicas eternamente iguais?", mais uma vez, Joana recorre a uma analogia com a música, permitindo-nos atentarmos para a observação de José Miguel Wisnik (1989, p.61) de que "os harmônicos, enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental".

O final da segunda parte parece um balanço da personagem sobre seus círculos de vida, parece também uma resposta à pergunta "o que acontece depois que se é feliz? O que vem depois?", feita por Joana-criança à professora quando esta pediu aos alunos que escrevessem o resumo de uma história que acabava em final feliz. Em resposta, a professora sugeriu a Joana que guardasse sua própria pergunta e um dia, quem sabe, poderia respondê-la. Para surpresa da professora, a menina não estranhou o pedido. Parece, por fim, relacionar-se à sensação que Joana tivera em outra passagem de que "tudo é um", "apenas diversas as notas fundamentais". Pensamentos que ecoam ao longo da narrativa em repetição e variação.

Toda a segunda parte da obra aborda situações entre Joana e outras personagens: Otávio, Lídia e o amante. O amante, um dos personagens mais enigmáticos dos que se relacionam com Joana, é tão estranho para nós leitores quanto o é para Joana.

A insatisfação que aparece depois de um tempo de casada, Joana sente em si mesma, mas pressente em Otávio, odiando-o por isso. A relação entre o casal é aprofundada na segunda parte. Algumas passagens iluminam outras da primeira. No capítulo "O passeio de Joana", da primeira parte, por exemplo, ela interrogou-se: "Como ligar-se a um homem se não permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?" (p.40). Joana interroga-se sobre sua participação na dominação masculina. Mais à frente mencionou que Otávio se livrava de sua pergunta com uma frase "fria como cinza, cinza para cobrir o intervalo: está chovendo, estou com fome, o dia está belo" (p.43). Mas é no capítulo "O casamento", primeiro da segunda parte, que Joana pensa em deixá-lo e se queixa dele não percebê-la: "Esperava que Otávio visse sua atitude, adivinhasse sua atitude de não se mover da cadeira. Ele, no entanto, como sempre, *nada adivinhava e justamente nos momentos em que deveria olhar, distraía-se com qualquer coisa*" (p.125. Grifo nosso).

O próximo capítulo da segunda parte, intitulado "O abrigo no professor", narra um episódio na vida de Joana antes do casamento: a visita que fez ao professor. Ela o encontra abandonado pela esposa e, ao lembrar-se desta, percebe o quanto se identifica com ela: "Joana descobrira surpresa que não só então, mas talvez sempre, se sentira unida a ela, como se ambas tivessem algo secreto e mau em comum" (p.129). No capítulo "…O Banho…", que narra a visita de Joana durante a puberdade ao professor, na despedida, ela pensou: "A mulher – ou era engano? – a mulher olhou-a bem nos olhos, entendendo, entendendo". Se pensarmos no triângulo professor, esposa e Joana, a ligação entre ambas se dá em função do sentimento pelo professor, mas se pensarmos também no triangulo Otávio, Joana e Lídia, Joana, esposa, ocupa agora a mesma posição da mulher do professor que o abandonou. Não é o sentimento que une Joana à ex-mulher do professor, mas "algo secreto e mau", pois o sentimento de Lídia por Otávio não faz Joana sentir-se unida a esta mulher, pelo contrário, no capítulo "Lídia", Joana se dá conta de sua diferença em relação à amante de seu marido: "De tarde pôde enfim observar Lídia e soube que estava tão longe dela como da mulher da voz" (p.158). Lídia,

a amante, se entrega inteiramente aos sentimentos por Otávio, desejando, no fundo de tudo, a "pequena família", expressão que dá título a outro capítulo. Joana, diferentemente, incomoda-se por se sentir presa ao sentimento por Otávio:

> Antes dele, estava sempre de mãos estendidas e quanto oh quanto não recebia de surpresa! De violenta surpresa, como um raio de doce surpresa, como uma chuva de pequenas luzes… Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que derretessem. E fustigando-se para andar a galope: olhe, que esse tempo é liberdade! olhe, pense depressa, olhe, encontre-se depressa, olhe… acabou! Agora – só mais tarde, de novo a bandeja de cubinhos de gelo e você diante dela fascinada, vendo os pingos d'água já escorrerem. (LISPECTOR, 1997, p. 123).

A imagem dos cubos de gelo derretendo enquanto a personagem não decide engoli-los alude aos minutos que são dela, mas ela os sente passar com o pensamento fixo em Otávio. A narradora informa que quando ele vinha, "ela repousava enfim, com um suspiro, pesadamente. Mas não queria repousar! – O sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula". Por esta imagem, a sensação de estar presa parece ainda mais forte.

No capítulo "Lídia", Joana vai ao encontro da amante do marido, após receber o bilhete convidando-a. É quando pode observá-la e descrevê-la: "Que mulher bela. Os lábios cheios mas pacíficos, sem estremecimentos, como de alguém que não tem receio do prazer, que o recebe sem remorsos" (p.158). Esta passagem nos remete ao diálogo que Joana, na puberdade, manteve com o professor. Ele lhe ensinara que na busca de prazer

> está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quiser. Compreende? (LISPECTOR, 1997, p.62-3).

Joana respondeu que "sim". A complexidade da vida humana assim resumida está presente na busca de prazer, nos medos e insatisfações das personagens do romance, condicionadas pela existência de Joana.
Na passagem da infância para a adolescência, o professor perguntara a Joana: "Qual é a coisa que você mais gosta?". A reposta foi: "É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo… Não sei… Não sei, quase dói. É tudo… é tudo" (p. 64). Joana-adulta, pensando sobre seus desejos, reconhece: "Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez" (p. 94).

Benedito Nunes (1989, p. 24) considera como um dos aspectos fundamentais deste romance o caráter inacabado da narrativa. Sobre o último capítulo da obra observa que renasce "a inquietação da liberdade e a promessa de uma vida plena". Para o crítico, "continua, pois, nessa viagem, que deixa a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomeça, a errância da personagem. O inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista".

Joana é uma protagonista que tem olhos e ouvidos atentos, é alguém para quem cada momento feliz e infeliz da vida tem importância, desde que nele se sinta que vive, mas não serve como experiência. *Perto do coração selvagem* parece ser esse estado, a busca dele, a luta para alcançá-lo constantemente, afinal, dissera Joana ao professor no capítulo "…O Banho…": " – Mau é não viver", e sem deixar que ele se confundisse ao indagá-la se isso significava morrer, respondeu: "– Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau" (p. 63-64). Observa-se o esforço de Joana para não se deixar aprisionar pelo sentimento que tem por Otávio, pelas convenções sociais, pelo conformismo, pela palavra, ao buscar narrar o vivido. Para isso, busca compor o romance próxima do que escreveu Kandinsky a respeito dos pintores modernos terem buscado na aproximação com a música, a mais imaterial de todas as artes, um modo de exprimir com seus próprios meios sem que a imitação fosse um fim em si mesmo.

Há uma pergunta de Joana presente no capítulo "O abrigo no professor" que merece ser retomada ao final desse texto: "Onde se guarda a música enquanto não soa?". A resposta da protagonista é: "que façam harpa de meus nervos quando eu morrer". Entendemos que caberá ao leitor fazer tocar a música do romance quando Joana finalizar sua narrativa. Foi o que tentamos fazer!

Referências

CANDÉ, Roland. *História universal da música*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CANDIDO, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector". *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1970.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LINS, Álvaro. "A experiência incompleta: Clarice Lispector". In: *Os mortos de sobrecasaca:* obras, autores e problemas da literatura brasileira. (Ensaios e estudos – 1940-1969). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*/Clarice Lispector. [Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo]. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. (1ª ed. A Noite, 1943).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O espírito e o olho:* seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NUNES, Benedito. "Nota filológica". In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* (Edição crítica). 2 ed. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector*: uma poética do olhar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/contexto* I. São Paulo: Perspectiva, 1996.

WISNIK, José Miguel Soares. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Clarice Lispector 100 ANOS entre outras artes

Entre o direito de punir e a impossível redenção, o exemplar Réquiem de Mineirinho

The Between the right to punish and the impossible redemption, Mineirinho's exemplary Requiem

Luciana Barreto Machado Rezende[*]
Edilberto Martins de Oliveira[**]

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

Clarice Lispector, uma das maiores escritoras brasileiras do séc. XX, foi várias vezes acusada, durante a sua profícua carreira literária, de não tratar de temas sociais em seus escritos. Isso torna emblemática a eleição por ela feita, em entrevista televisiva concedida em 1977, ano de sua morte, da crônica "Mineirinho", como a sua obra predileta. Na crônica, a escritora expõe a sua indignação com o assassinato de um criminoso nos morros cariocas, em 1º de maio de 1962, por ação truculenta da polícia, compondo um libelo candente em favor dos direitos humanos. A partir dessa abordagem, buscar-se-á, no presente trabalho, identificar as correlações do brado de revolta clariceano com teorias de direito penal defensoras de regimes punitivos de exceção em face dos "inimigos" do Estado e da sociedade, bem como com a noção sociológica de "necropolítica", concebida pelo filósofo camaronense Achile Mbembe.

Palavras-chave: Clarice. Mineirinho. Direito penal do inimigo. Necropolítica.

Abstract

Clarice Lispector, one of the greatest Brazilian writers of the century XX, was accused several times, during its fruitful literary career, of not dealing with social subjects in her writings. This makes emblematic her choice, made in a television interview granted in 1977, the year of her death, of the chronicle "Mineirinho" as her favorite work. In the chronicle, the writer exposes her indignation against the murder of a criminal in the hills of Rio de Janeiro, on May 1st, 1962, by truculent police action, composing a burning libel in favor of human rights. Based on this approach, we will seek, in the present work, to identify the correlations between the Claricean revolt screaming and theories of punitive law, prescribers of punishing regimes of exception for the "enemies" of the State and society, as well as with the sociological notion of "necropolitics", conceived by Cameroonian philosopher Achile Mbembe.

Keywords: Clarice. Mineirinho. Enemy's criminal law. Necropolitics.

[*] Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Teoria Literária (2008) e Graduada em Comunicação (1992), pela mesma instituição.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0418213077071865>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2416-2085>.
E-mail: lubarretinha@gmail.com

[**] Graduado em Economia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás), em Direito pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e em Letras-Português pela Universidade de Brasília (UnB). Pós-graduado (*lato sensu*) em Direito Constitucional na UFG.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0057678321850307>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2830-3148>.
E-mail: edilbertoliveira.unb@gmail.com

Da vez primeira em que me assassinaram,
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha.
Depois, a cada vez que me mataram,
Foram levando qualquer coisa minha.
Hoje, dos meus cadáveres eu sou
O mais desnudo, o que não tem mais nada.
Arde um toco de Vela amarelada,
Como único bem que me ficou.

Vinde! Corvos, chacais, ladrões de estrada!
Pois dessa mão avaramente adunca
Não haverão de arrancar a luz sagrada!
Aves da noite! Asas do horror! Voejai!
Que a luz trêmula e triste como um ai,
A luz de um morto não se apaga nunca!

Mario Quintana

Clarice, uma "reivindicadora de direitos"

Em meio à incontida avidez da juventude, Clarice Lispector (1920 – 1977), ucraniana naturalizada brasileira, já dava mostras de sua personalidade inconformada e irrequieta, a qual notavelmente se desdobrou nos ofícios de jornalista e escritora. Segundo admite, quando pequena "era muito reivindicadora dos direitos da pessoa"[1], angústia esta que a impeliu a cursar Direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o propósito que a movia ainda adolescente, o de "reformar as penitenciárias"[2]. Diplomada, acabou por abdicar, porém, da formação jurídica, embora a ânsia por justiça ante o horizonte histórico de desigualdades sociais e violências urbanas que observava desde a infância em Recife tenha constituído um dos *leitmotivs* da sua obra: o maiúsculo desconcerto subjetivo, ético e existencial frente ao Outro somado ao inescapável espelhamento de si na matéria viva e pulsante da realidade.

E justamente por compreender que "o escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca" (BORELLI, 1981, p. 72), Clarice Lispector, em 1977, já adoecida pelo câncer e pouco antes de morrer, na célebre entrevista concedida a Júlio Lerner, da TV Cultura, indagada sobre o trabalho de sua autoria que mais apreciava, respondeu, sem titubear: "Mineirinho", crônica incorporada ao livro de contos *A legião estrangeira*, de 1964, escrita sob o signo da sua indignação com a brutalidade com que fora assassinado, cerca de dois anos antes, por ação da polícia, um perigoso delinquente. Mineirinho – alcunha pela qual respondia José de Miranda Rosa, sobre quem pesavam condenações que excediam os cem anos de prisão – houvera sido executado em 1º de maio de 1962, nos morros cariocas, com treze tiros desferidos à queima-roupa. Ao jornalista Lessa disse: "Qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava, o resto era vontade de matar"[3].

E por que uma das mais notórias e originais escritoras da língua portuguesa no século XX, com uma obra que soma dezenas de romances, novelas e contos, menciona justamente uma crônica, gênero de moldura jornalística e apelo factual, como uma das mais emblemáticas de sua trajetória literária? Para além do pretexto policial, a narradora-autora tensiona junto a si mesma – e por extensão ao leitor –, a partir de uma engenhosidade narrativa e, como aponta Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, e da sua "escritura autodilacerada" (NUNES, 1995, p.150), os questionamentos éticos acerca dos limites do direito de punir, dilatando ainda mais o seu estupor diante do excesso de violência policial. Imprime ainda ao texto uma das suas estratégias discursivas: a de acossar e constranger aqueles que se atrevem às perscrutações tanto da realidade social, a qual se apresenta inaceitável, quanto do controvertido eu-outro-eu, conceito tão caro à

[1] Cf. GOTLIB, Nádia Battella. *In: Clarice, uma vida que se conta*, 1995, p. 127.
[2] Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2005, p. 59.
[3] Entrevista concedida a Julio Lerner, da TV Cultura, em janeiro de 1977, publicada na Revista Shalom, vol. 2, n. 296, 1992.

alteridade[4]: "É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram o Mineirinho do que os seus crimes." (LISPECTOR, 1999, p. 23)

Pois no dia 1º de maio de 1962, justamente na data alusiva ao Dia do Trabalho, a imprensa noticiou com estardalhaço a captura do Mineirinho – e a tirania da ação policial dividiu a opinião pública. Parte da população, sobretudo a classe média, sentiu-se aliviada com a ilusória sensação de segurança advinda da eliminação sumária do criminoso; afinal, Mineirinho, para eles, "tocava o terror". Muitos dos crimes que lhe foram atribuídos traziam o traço da violência física e psicológica, o que bastou para que, em pouco tempo, ele se tornasse o inimigo número um das "pessoas de bem" da capital fluminense, em especial, os comerciantes da Zona Sul, as suas vítimas prediletas. Também não demorou muito para que ele se convertesse no principal alvo da polícia.

Cerca de dois meses antes da sua brutal execução, José de Miranda Rosa fugira do presídio em que estava confinado, alardeando o seu propósito de vingar-se dos policiais que o haviam detido. Tamanha insubmissão não podia ficar impune. A captura de Mineirinho, vivo ou morto, tornou-se questão de honra para a polícia. Daí a marca de exemplaridade imprimida à operação policial, na qual foram mobilizados mais de oitocentos agentes do sistema de segurança pública do Rio de Janeiro. Uma verdadeira caçada, uma carnificina anunciada. O acinte foi tão grande, que a polícia, convicta de que a virulência da sua atuação no episódio seria aclamada pela aterrorizada população, sequer se deu ao trabalho de dissimular, de modo minimamente convincente, os abusos de poder que cometeu, sob o propalado pretexto de combater o crime. Como prova, os anunciados disparos proferidos a curta distância, a indicar que se tratou efetivamente de uma ação de extermínio. Além disso, na tentativa vã de encobrir os reais contornos da investida, os algozes de Mineirinho "desovaram" o corpo em sítio distante daquele em que tinha se dado a morte.

O comando policial não contava com a capacidade de indignação das pessoas frente a tal selvageria. Estavam errados: no Morro da Mangueira, onde o que restou de Mineirinho foi sepultado, o clima durante o funeral – do qual participaram mais de duas mil pessoas – era de pesar e revolta. O algoz dos cidadãos da Zona Sul carioca gozava da fama de benfeitor na comunidade, por conta do seu hábito de repartir com os companheiros de desamparo social a vantagem econômica obtida em seus assaltos, a maioria cometida à mão armada. Era uma espécie de versão doméstica de "Robin Hood". Na classe média, a despeito da sua apatia secular, algumas vozes também se levantaram contra a ação justiceira da polícia. Entre elas, Clarice Lispector, que, com a sensibilidade que lhe era peculiar, elaborou, na crônica em questão, um efetivo e corajoso libelo em favor dos direitos humanos.

Em perspectiva comparada, buscamos aqui as fronteiras da elaboração literária clariceana com os campos do direito penal e da sociologia, em especial, da chamada *necropolítica*, como desdobraremos mais adiante, os quais, mais do que margearem o episódio da execução de Mineirinho, interpenetram-se e sustêm a narrativa da violência (justificada?) por parte do Estado, apontando, ainda, as *razões* que acabaram por liquidar o fugitivo – de modo presumidamente exemplar para a sociedade, mas de maneira explicitamente abusiva quanto aos direitos humanos.

O crime e a sua evolução teórica: elemento fundante da sociedade humana

O crime traduz, indubitavelmente, uma prática indissociável da vida social – nasceu com a própria sociedade e dela nunca se apartou. Tamanha intimidade só poderia gerar, como gerou, uma das relações mais instigantes e controvertidas de que se tem notícia. O crime tanto choca quanto fascina. Choca, pela carga que traz em si de desequilíbrio e consequente ameaça às condições materiais da vida em sociedade. Fascina, pela catarse que inspira nas pessoas, ao trazer à tona variados medos e complexos desejos sublimados ou recalcados. Em sua crônica, Lispector, entre fascinada e aturdida frente ao crime de Mineirinho, relata a reação contraditória da sua cozinheira, no próprio ambiente doméstico:

[4] Noção sociológica, antropológica e filosófica que enfeixa diversas significações. Deriva do latim *alteritas* ("outro"), cujo pressuposto é o de que todo o ser humano social interage e é interdepende do outro. Assim, a dimensão do "eu-individual" transcorre mediante um contato com o outro, que, em uma visão expandida, verte-se em o "Outro". Diz-se também que a alteridade é a capacidade de se colocar no lugar do outro na relação interpessoal.

> Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo. (LISPECTOR, 1999, p. 123)

A ideia que, durante milênios, norteou o direito punitivo foi o mero desejo de vingança. Tomada como medida imprescindível para a garantia de uma conivência social saudável, a pena tinha como base de legitimação, nessa fase, a quebra do contrato social e a resultante necessidade de inflição de um castigo ao transgressor, como forma de compensar o mal advindo da conduta. Em outros termos, a repressão penal justificava-se pelo fato de ter o infrator, a despeito da possibilidade de agir conforme o direito, optado pelo caminho da violação da ordem instituída. A liberdade de escolha e a consequente capacidade de autodeterminação moral atuavam como postulados do direito penal. Tal concepção só cedeu já nos estertores do séc. XIX, quando, sob o influxo do ideário positivista que então ditava as regras no âmbito das ciências sociais, os incipientes estudos criminológicos lançaram-se ao propósito de compreender o fenômeno delinquencial a partir de hipóteses passíveis de serem checadas empiricamente. Com isso, o crime despiu-se da roupagem metafísica[5] que até então o revestia, passando a ser investigado como um acontecimento natural e social, sujeito às influências do meio e aos múltiplos fatores que atuam sobre o comportamento humano, com destaque para as condicionantes físicas e psicológicas. Usualmente tratada como doença, a tendência delituosa, segundo a percepção positivista, era suscetível de abordagem terapêutica, o que acabou por atribuir à sanção criminal o feitio de algo necessário à defesa da sociedade.

Na sua história centenária, a Criminologia produziu, evidentemente, outras orientações teóricas. Não obstante, todas elas têm-se revelado, ao longo do tempo, meras variações de um mesmo tema: um pêndulo a oscilar entre o voluntarismo da visão clássica e o determinismo de vocação positivista.

Outro contraponto sempre se fez presente na linha evolutiva do direito de punir: a luta da civilização contra a barbárie. Inspirado, num primeiro momento, em propósitos revanchistas, o sistema de repressão penal submeteu-se a prolongado processo de humanização, o que, não raro, envolveu interesses classistas. O ápice dessa marcha civilizatória foi alcançado já na modernidade, quando, no contexto das revoluções burguesas, cartas de direitos foram instituídas em prol da cidadania, sempre orientadas pelo fim de limitar o poder do estado em face dos indivíduos. Para tanto, foram decisivos os pendores humanistas do Iluminismo, movimento de cunho sociopolítico e econômico surgido na Europa setecentista, cuja ideologia preconizava a prevalência da razão sobre o obscurantismo dominante no antigo regime, então em franca decadência.

No que diz respeito ao direito penal, um nome se destacou: o Marquês de Beccaria, autor de um opúsculo precioso editado em 1768: "Dos delitos e das penas". Essa obra, de pouco mais de duzentas páginas, revolucionou o sistema punitivo, estabelecendo as bases do direito penal moderno, de feição humanitária. Coube a Beccaria o mérito de ser a primeira voz aristocrática a levantar-se contra a selvageria com que o direito de punir era até então exercido. A crueldade dos métodos de investigação criminal, pautados basicamente na tortura, os julgamentos secretos e as condições degradantes das prisões foram alguns dos aspectos denunciados pela pena implacável do genial milanês.

Com isso, Beccaria antecipou uma ideia que ganharia corpo durante os séculos seguintes, em especial, no segundo período pós-guerra do século passado: a de que existe um núcleo intangível de direitos humanos, assim concebidas as franquias reconhecidas em prol das pessoas, indistintamente, pelo simples fato de pertencerem à espécie humana. De acordo com tal noção, essas prerrogativas não podem ser alvo de restrição alguma, a despeito das nuanças culturais que caracterizam as sucessivas eras e as diferentes formas de organização sociopolítica. Aplicada ao processo penal, tal proposta impõe, a título de ilustração, a exigência de que o Estado respeite incondicionalmente as regras por ele mesmo instituídas para o exercício do direito de punir.

[5] O delito, para os penalistas clássicos, traduzia mero fenômeno jurídico, afastada qualquer consideração a respeito de variáveis sociais ou biopsicológicas. Tal estatuto está associado ao grande prestígio de que ainda desfrutava, na época, a filosofia tomista, base do pensamento racionalista que viria a desenvolver-se no Iluminismo. A despeito da pretensão de separação entre os negócios do Estado e os interesses da Igreja, a ideia de crime, nesse período, ainda se confundia em larga medida com a de pecado.

Mas essa é uma história de fluxos e refluxos. São recorrentes, em toda e qualquer época, os casos de aniquilamento puro e simples dos direitos e garantias individuais, em proveito de um suposto interesse coletivo. Com base nesse conceito fluido e, em larga medida, inapreensível, governos de índole totalitária têm desprezado historicamente tais imunidades, endereçando afrontas inconcebíveis à cidadania e à dignidade humana. Mesmo em nações qualificadas como democráticas, tais agravos ocorrem com uma frequência bem maior do que a desejável. Basta, para tanto, a remissão aos conhecidos excessos praticados pelo governo dos Estados Unidos da América contra os presos recolhidos à base de Guantánamo, em Cuba, sob a suspeita de participação nos atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque e Washington.

E não faltam doutrinas para justificar, do ponto de vista teórico, tais medidas de exceção, sempre pautadas na exploração do medo e da insegurança da população diante da crescente espiral da criminalidade, em especial, nos grandes centros urbanos – situação similar foi trazida por Lispector em sua crônica, na qual pontuou a sua inconformidade com a lei e os abusos dela decorrentes na operação policial, aproveitando para demarcar – um a um – os excessos contados em tiro e pólvora:

> Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 1999, pp. 123-124)

Nesse sentido, em seu exercício de alteridade, espelhamento e empatia – "porque eu sou o outro" – a narradora de "Mineirinho", ao rechaçar o imperativo da lei, acaba por engajar o leitor, convocando-o para duas situações possíveis: "pode se assumir cúmplice ou coparticipante de um crime bárbaro ou testemunha de acusação de uma queixa-manifesto." (MARTINS, 2010, p. 98)

Retomando-se a argumentação quanto às medidas de exceção, exemplo típico desse discurso é o chamado "direito penal do inimigo" (em alemão, *Feindstrafrecht*), conceito desenvolvido em 1985 por Günther Jakobs, professor de Direito Penal e Filosofia do Direito da Universidade de Bonn. De acordo com o jurista, é necessário que o direito penal assuma atuação bifronte. Em uma primeira perspectiva, deve combater fatos já praticados, mediante a punição dos respectivos autores, com base na culpa com que agiram no incidente tomado em consideração. Tem-se aqui o que Jakobs chama de "direito penal do cidadão", destinado às pessoas que, a despeito da transgressão episódica em que incorreram, ainda se mantêm vinculadas ao pacto social, cuja legitimidade reconhecem. Nesse caso, hão que ser respeitados os parâmetros instituídos para o devido processo legal, noção que pressupõe o culto obsequioso aos direitos e garantias constitucionalmente estabelecidos em prol do corpo de cidadãos. A segunda frente punitiva, denominada "direito penal do inimigo", nega tais franquias aos delinquentes, tratados, nesse passo, como objeto e não como sujeitos de direito. Tal regime de exceção tem por destinatários os opositores da sociedade e do Estado, pessoas que, à vista do grau de hostilidade que endereçam permanentemente à ordem instituída, devem ser interceptadas antes mesmo da prática de fatos criminosos[6]. Para Jakobs, há pessoas que, por sua insistência em delinquir, voltam ao seu estado natural, anterior ao estado de direito. Assim, segundo ele:

> […] um indivíduo que não admite ser obrigado a entrar em um estado de cidadania não pode participar dos benefícios do conceito de pessoa. É que o estado natural é um estado de ausência de norma, quer dizer, de liberdade excessiva tanto como de luta excessiva. Quem ganha a *guerra* determina o que é norma, e quem perde há de submeter-se a essa determinação. O Estado, conclui, "pode proceder de dois modos com os delinquentes: pode vê-los como pessoas que delinquem, pessoas que cometeram um erro, ou indivíduos. aos quais há de impedir mediante coação que destruam o ordenamento jurídico." (JAKOBS apud GRECO, 2012, grifo nosso).

[6] É fácil perceber que, na sistemática proposta por Jakobs, a "culpabilidade", tão cara ao "direito penal do fato", cede lugar à ideia de "periculosidade", caudatária do "direito penal do autor", o qual, em páginas sombrias da história da humanidade, emprestou suporte teórico à Inquisição e ao regime nazista, para ficar apenas em dois dos casos mais conhecidos. O "direito penal do fato" é retrospectivo e recai sobre eventos já consumados. O "direito penal do autor", por sua vez, é prospectivo e se volta ao futuro, a pretexto de evitar que os bens jurídicos sejam alvo de algum tipo de lesão.

Eis, portanto, o "canto da sereia" com que os ditadores de plantão tentam seduzir a opinião pública. Iludidas pela aparente lógica desse raciocínio, as pessoas, premidas pelo terrorismo patrocinado por uma imprensa sensacionalista e tendenciosa, são induzidas a aceitar uma teoria que corrói lentamente os pilares que sustentam o estado democrático de direito. Mas, há algo que os cultores dessa doutrina ainda não responderam de modo convincente: quais os parâmetros a serem legitimamente empregados para a definição dos "inimigos" da sociedade? Mais: quem pode arrogar-se no direito de fazer tal classificação? Por fim: como evitar que essa tarefa seja contaminada por fatores ideológicos, ditados pela correlação de forças num determinado contexto sociopolítico?

Por qualquer ângulo que se analise a questão, não há como se esquivar da certeza de que a implantação de um mecanismo de repressão penal assim delineado serviria muito mais a um propósito de saneamento social – de resto, orientado pelas conveniências de uma elite mandante – do que de promoção da justiça. Desse modo, o cidadão José de Miranda Rosa, o conhecido Mineirinho – do qual Clarice Lispector, comovida, tanto se afeiçoou – sem sombra de dúvidas, foi eleito oficiosamente pelo *establishment* como um desses inimigos sociais. Por isso, não lhe foi concedido o direito de ser julgado e eventualmente punido como os membros dito "normais" da sociedade. Para eliminar o perigo que encarnava, o processo foi rápido e "eficiente". A pesada mão do "justiciamento" desceu sobre ele inclemente, sem dar-lhe direito à defesa e ao contraditório. Não por acaso, a ação policial assumiu os tons marciais mais tarde preconizados por Jakobs.

Com o extermínio do criminoso, a chamada "sociedade de bem" pôde, enfim, dormir sossegada. Talvez sem se dar conta dos devidos marcos teóricos que circulam a matéria jurídica, Clarice Lispector, em "Mineirinho", contrapôs-se magistralmente aos imperativos desse modo de pensar o direito penal, o qual, embora tenha se robustecido depois dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, já se insinuava há tempos, em escritos como os de Edmund Mezger, um dos principais mentores do direito penal aplicado pelo regime nazista capitaneado por Adolf Hitler[7].

Ante o poder penal e o arbítrio legal

Com a sua prosa autodilacerada e provocações desconcertantes, Clarice Lispector especializou-se em nos retirar da letargia a que nos abandonamos ordinariamente, conclamando-nos a encarar a vida sem subterfúgios e a enxergá-la como ela efetivamente é, em sua essência.

No caso em questão, ela tomou para si uma bandeira que poucos no seu tempo ousavam empunhar: a defesa dos interesses de pessoas "estranhas à comunidade". O quadro não mudou muito de lá para cá; antes, depauperou-se. Se estivesse viva e se lançasse ao desígnio escrever hoje a crônica, provavelmente seria tachada de "defensora de bandidos". A sociedade composta pelos "homens de bem" sempre repudiou qualquer iniciativa nesse sentido, a ponto de fazer soar pejorativa, em uma injustificável inversão de valores, a sacrossanta expressão "direitos humanos", que passou a ser associada à defesa de assassinos, estupradores e ladrões.

É curioso notar a prontidão com que esses ardorosos defensores da "lei e da ordem" mudam de ideia quando quem está no banco dos réus ou na mira dos fuzis policiais são eles ou pessoas que lhes são afins. Nesse caso, nenhuma flexibilização do devido processo legal é tolerada e as garantias penais e processuais penais passam a ser incensadas como algo inviolável e insuscetível de qualquer restrição. Qualquer semelhança entre esse pensamento e a dualidade de tratamento penal proposta por Günther Jakobs não é mera coincidência.

A eliminação de Mineirinho foi comemorada por uma parcela da "sociedade de bem" carioca. Isso já foi dito. O restante, salvo raras exceções, adotou uma postura de indiferença quanto ao fato. Afinal, tratava-se de um desajustado social que "houvera cavado a sepultura com as próprias mãos". Tais mostras de insensibilidade com inclinações para o cinismo não escaparam ao olhar perscrutador de Clarice Lispector.

Inicialmente, em um rasgo de lucidez, Clarice – por intermédio do seu *alter ego*, o narrador em primeira pessoa – faz um *mea culpa* quanto ao fato de também ter se sentido aliviada com a morte de Mineirinho: "Essa

[7] Rogério Greco, no artigo jurídico há pouco mencionado, lembra os estudos empreendidos por Muñoz Conde, reveladores da íntima ligação havida entre o celebrado jurista alemão e o nacional-socialismo.

justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os *sonsos essenciais*." (LISPECTOR, 1999, p. 124, grifos nossos)

A "sonsice essencial": eis a ideia-chave para a compreensão da sua indignação com a incapacidade generalizada das pessoas de se apiedarem com o sofrimento alheio. A expressão se explica por si mesma, sendo dispensáveis, para a assimilação do seu sentido e alcance, reflexões de maior fôlego hermenêutico – em vernáculo, a sinonímia de "sonso" apresenta verbetes como "dissimulado", "fingido", "hipócrita". Dito de outro modo, sonso é aquele que sabe exatamente o que se passa, mas, por conveniência, desdenha das implicações que o assunto acarreta para si, em especial, a sua responsabilidade perante o coletivo. A narradora clariceana recorre à ironia para proclamar que está inserida no outro polo, na ponta oposta à da comodidade, da dissimulação, da falsa salvação:

> Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. (LISPECTOR, 1999, p. 124)

Para aplacar eventuais melindres de consciência, são criadas, então, justificativas artificiosas, de cuja legitimidade o sonso esforça por convencer-se. O arcabouço teórico do direito penal do inimigo constitui um exemplo inegável disso. Assim agindo, o sonso – na acepção clariceana do termo – incorpora a impiedade ao seu senso de justiça, na tentativa vã de normalizar o anormal, de tornar aceitável o que é eticamente inaceitável. Consumada a "banalização do mal", a insensibilidade passa a integrar a estrutura emocional do sonso, assumindo os foros de essencialidade divisados pelo espírito sagaz de Clarice Lispector, a qual se deixou atravessar, porém, pelo gesto violento que abateu o fugitivo: "Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais – vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu – que ao homem acuado, que a esse não nos matem. *Porque sei que ele é o meu erro*." (LISPECTOR, 1999, p. 124, grifos nossos) Como explica Gilberto Figueiredo Martins, quanto à extinção "justificável" do inimigo pelo "senso comum pretensamente garantidor da ordem social" (2010, p. 99):

> Aparece tematizado, portanto, o horror frente à experiência da diferença e da alteridade: aqui a utilização voraz do corpo do outro para apaziguar uma inquietação de fundo pulsional afirma de maneira predatória o autocentramento narcísico do sujeito, impedida a experiência alteritária legítima.

Previsivelmente, o juízo de valor muda quando a vítima da arbitrariedade é "um par" do sonso essencial, cuja consciência cínica promove uma espécie de categorização das pessoas e dos acontecimentos. Nesses termos, um atentado terrorista praticado em Paris, do qual tenham decorrido meia dúzia de mortes, choca muito mais a opinião pública mundial do que a explosão de um carro-bomba no Iraque, causadora de várias centenas de vítimas fatais. Da mesma natureza são os genocídios praticados por guerras fratricidas em países africanos, dos quais parcamente se toma conhecimento no "ocidente civilizado e cristão".

Essa é, enfim, a questão que se põe. O que justifica tal hierarquização da vida? Por que a existência de um "semelhante" vale infinitamente mais do que a de uma pessoa socialmente indesejável? Por que a compaixão não nos assalta quando um desses "estranhos à comunidade" é vítima de um ato tão covarde e desprezível?

E Clarice corajosamente se insurge contra esse "justificável" senso comum e suposto (autoarbitrado) poder *absoluto* da polícia, nela radicalizando o exercício da alteridade. Depois de deslindar as emoções contraditórias que lhe assomavam ao espírito a cada disparo proferido contra Mineirinho, capitula: "o décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro." (LISPECTOR, 1999, p. 124)

Tal acometimento especular no Outro é mais do que empatia[8]. O senso de solidariedade demonstrado pela cronista transcende a mera capacidade de colocar-se no lugar do outro para compadecer-se de sua dor. O que transparece aqui é uma insólita noção de identidade social. Clarice se viu, em certa medida, diminuída em sua humanidade por ser Mineirinho homem e, ainda que em uma condição marginal, partilhar com ela a

[8] De acordo com o Dicionário de Filosofia, empatia é união ou fusão emotiva com outros seres ou objetos considerados animados (ABBAGNANO, 1998, p. 325).

mesma sociedade: "todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o grito mudo e desarticulado serve de sinalização." (LISPECTOR, 1999, p. 126)

Mineirinho, é certo, também havia matado. Isso não torna, porém, justificável a ação do Estado de caçá-lo como a um rato e fuzilá-lo no momento em que, indefeso, ele tentava, segundo o noticiário, escapar da perseguição, escondendo-se debaixo de um ônibus estacionado nas imediações do cerco policial. O acossamento que se entrevê nesse quadro torna insustentável a tese de terem os policiais atuado em situação de legítima defesa.

Para a configuração dessa causa de justificação da conduta, far-se-ia necessária, nos termos do que prevê o art. 25 do Código Penal, uma atuação equilibrada da polícia, circunscrita aos limites imprescindíveis à neutralização de uma eventual agressão injusta que lhe estivesse sendo endereçada ou na iminência de o ser. No caso, é pouco crível que o criminoso tenha, como se alardeou, trocado tiros com a polícia no incidente, dada a magnitude do contingente destacado para a operação de busca. Isso equivaleria a um verdadeiro suicídio e Mineirinho não queria morrer. De qualquer modo, ainda que isso tenha deveras se dado a princípio, é certo que, no momento em que foi morto, Mineirinho estava desarmado e à mercê da ação homicida da polícia. Tudo isso, aliado aos tiros à queima-roupa detectados pela perícia e à dissimulação quanto ao local da ação policial, conduz à certeza de ter-se tratado efetivamente de uma execução sumária.

Fez-se, assim, *tabula rasa* de uma das maiores conquistas da civilização humana: o princípio republicano de que todos, sem distinção, estão sob o império da lei, aí incluído o próprio Estado e os agentes por meio dos quais ele atua concretamente. No caso, à semelhança de um monarca do *ancien régime*, a lei traduziu-se na vontade arbitrária de algum servidor público relativamente graduado, de quem partiu a ordem de captura de Mineirinho a qualquer custo. Esse "vale-tudo", a despeito do seu descompasso com o estado democrático de direito, acabou por ser premiado, se não por eventuais condecorações ou promoções na carreira, por uma impunidade gritante, uma vez que não se tem notícia da responsabilização de quem quer que seja pelo ocorrido. Em vez de promover a vida, como seria próprio, o Estado brasileiro promoveu a morte, numa ação antitética à sua vocação institucional.

O senso comum não se deu conta dessa contradição ou, se o fez, optou pela indiferença de costume. Embaladas por sua "sonsice essencial", as pessoas, depois de certo alvoroço efêmero, preferiram pôr uma pedra sobre o assunto, relegando-o ao esquecimento. Clarice nos salvou dessa amnésia deformadora e alienante, ao pôr o dedo na chaga aberta pela ação justiceira da polícia, ainda latejante. É preciso lembrar, a propósito, que a crônica, embora publicada em 1964, foi composta em 1962, no calor dos acontecimentos.

Mencionando a justiça, por ela qualificada de "estupidificada" – "Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada" (LISPECTOR, 1999, p.125) –, Clarice rejeita a "casa" erguida sobre os pilares da hipocrisia e da insensibilidade social. Ao recorrer ao vocábulo "casa" – "cuja porta protetora eu tranco tão bem" (LISPECTOR, *idem, ibidem*) – ela claramente alude a uma ordem jurídica que, apesar da ilusória sensação de salvação que propicia às pessoas "socialmente ajustadas", finda por perpetuar um arranjo social francamente desfavorável à maioria esmagadora da população:

> […] o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei, meus amigos não me justificarão, mas meus inimigos que são os meus cúmplices, esses me cumprimentarão; o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranquila e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer. (LISPECTOR, 1999, p. 125).

Mas – prossegue a cronista – ela continua a "morar na casa fraca", casa essa que "tranca tão bem", mas que "não resistirá à primeira ventania", que a fará ruir, depois de "jogar pelos ares a porta trancada" (LISPECTOR, 1999, p. 125). Sobrará o "terreno" – "Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos." (LISPECTOR, 1999, p. 124) –, a base sobre a qual se edificará outra casa, representada por uma justiça[9] capaz

[9] Evidentemente, o vocábulo justiça é empregado por Clarice não no sentido estreito de instituição destinada à apuração e punição de infrações penais, mas numa acepção aproximada do conceito aristotélico de "justiça distributiva".

de dar a uma "coisa pura e cheia de desamparo" como Mineirinho uma alternativa ao banditismo: "Eu não quero esta casa. Quero uma justiça que tivesse dado chance a uma coisa pura e cheia de desamparo em Mineirinho." (LISPECTOR, 1999, p. 124)

"Porque sei que ele é o meu erro", atesta Clarice, em seu radicalizado exercício autopenitencial vinculado à assunção da sua remoída parcela de autorresponsabilidade pela geração do fenômeno indesejável da criminalidade. "Meu erro é meu espelho, onde eu vejo em silêncio o que eu fiz de um homem." Em outras palavras, Mineirinho é o subproduto de um sistema concebido para abrigar um número reduzido de pessoas e que, como consequência dessa seletividade, relega à marginalização social uma parte substancial da população. Em sua *mea culpa*, textualmente dispõe:

> Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Surgem dessa constatação questionamentos que põem em xeque a legitimidade do Estado de exercer a "justiça corretiva", sem que tenha, antes, cumprido a missão que lhe foi confiada pelo poder constituinte originário no sentido de construir uma sociedade justa e igualitária, com a erradicação da pobreza e a redução das desigualdades sociais e regionais. A promoção dessa igualação material entre as pessoas e as regiões pressupõe a adoção de políticas públicas caracterizadas por prestações positivas cuja negação projeta um efeito marginalizante sobre os estratos menos favorecidos da sociedade.

"De quem é a culpa?", indaga Clarice, de modo implícito, ancorada na ideia de que Mineirinho, antes de se tornar violento, foi violentado. E ela o absolve, na sua "violência inocente", não nas consequências, que são socialmente desastrosas, mas no desajuste comportamental causado por sua orfandade irremediável: "um filho de quem o pai não tomou conta".

Horror econômico e necropolítica como estratégias de gestão estatal

Impera uma inconteste lógica, ainda que perversa, em toda essa situação policialesca que envolveu o episódio da execução de Mineirinho. Já se afirmou com toda a razão que, em ciência política, nada acontece por acaso. Tudo, nesse domínio, é minuciosamente planejado: o subdesenvolvimento, o analfabetismo, a fome e até mesmo os elevados índices de violência urbana.

Banido por um sistema econômico idealizado para poucos, um contingente imensurável de pessoas "não adaptadas" acumula-se em guetos erguidos nas periferias das grandes cidades. A falta de perspectivas – materializada, principalmente, no drama do desemprego – conduz muitas dessas pessoas à criminalidade, que elas acabam por adotar, não como um meio de ascensão social, mas de sobrevivência pura e simples. Todavia, ao enveredarem por esse caminho – em regra, o único que se lhes apresenta como "viável" – elas se fragilizam ainda mais, uma vez que, nessa condição, tornam-se alvos da violência estatal, nesse passo, legitimada. Discorrendo sobre os marginalizados dos subúrbios parisienses, a escritora Viviane Forrester, em seu substantivo ensaio "O horror econômico", publicado em 1996, sublinha, com agudeza ímpar a sua crítica ao ultraliberalismo:

> Os preconceitos contra eles são tão desfavoráveis e tão geralmente compartilhados, que esses rapazes e essas moças são considerados culpados até de morar nessas regiões. Sua dificuldade em encontrar um emprego é redobrada quando têm que dar o endereço. Não se trata aqui de pregar qualquer angelismo, de negar a delinquência e a criminalidade, mas de observar que o autismo está instalado dos dois lados, do lado deles e do lado de quem os relega. A insegurança? Mas que outra coisa lhes é infligida? Admitamos que cada um é culpado pelo que faz da sua situação. Mas não foram eles que se colocaram nela, que a criaram e, menos ainda, que a escolheram. Não foram eles os arquitetos desses lugares mortíferos, nem decidiram projetá-los, aprová-los, encomendá-los. Não foram eles que o autorizaram. Eles não são déspotas que inventaram o desemprego e erradicaram esse trabalho que faz tanta falta, a eles e a suas famílias! Eles são apenas mais penalizados que todos os outros por não ter trabalho. (FORRESTER, 1996, pp. 60-61).

A exemplo de Mineirinho, o emblema do desamparo, que, após abatido, "inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos" (LISPECTOR, 1999, p. 124), Forrester prossegue com o seu raciocínio, invertendo o antagonismo sumário entre supostas vítimas e previsíveis algozes:

> Os danos que eles provocam são visíveis, mas, e os que eles sofrem? Sua existência funciona como um pesadelo vago e sem fim, fruto de uma sociedade organizada sem eles, baseada cada vez mais em torno de sua rejeição mais ou menos implícita. Mas o cinismo leva todo poder a voltar seu ressentimento contra aqueles que ele próprio oprime. E isso nos é muito conveniente, já que a convicção geral pretende que a infelicidade social seja uma punição. Sim, é – mas iníqua. […] Nesse contexto, que se chamaria mais propriamente de 'inqualificável', suas brutalidades, suas violências são inegáveis. Mas e as devastações de que eles são vítimas? Destinos anulados, juventude deteriorada. Futuro abolido. (FORRESTER, 1996, p. 61)

Pois este "futuro abolido", explicitamente apontado por Forrester e cirurgicamente disposto por Clarice, é o deliberado resultado do que hoje se convenciona chamar de "necropolítica" – conceito cunhado e proposto, em 2003, por Achille Mbembe[10], pensador camaronês ligado a estudos de descolonização e negritude. Para o teórico, a soberania transcorre a partir do controle sobre a mortalidade, definindo-se a vida como a implantação e a manifestação do poder, ou seja, predomina despudoradamente a predisposição de alguns governos para escolher quem deve viver e quem deve morrer.

Em um breve sobrevoo no arco histórico trabalho-produção-capital, sabidamente, o primeiro – e até agora único – grande salto qualitativo da humanidade no que diz respeito à organização das forças produtivas ocorreu no contexto da passagem do feudalismo para o capitalismo. Um dos principais fatores dessa ruptura sem precedentes na História foi a criação da noção de propriedade privada, para a qual contribuiu enormemente o fechamento dos campos com cercas divisórias – *enclosure of commons* –, primeiramente na Inglaterra; depois, no resto do continente europeu. Proibidos de explorar a propriedade fundiária, antes comunal e agora particular, os camponeses viram-se na contingência de terem que vender a única mercadoria de que dispunham para a obtenção dos recursos necessários ao provimento da subsistência: a própria força de trabalho. Com isso, a nascente indústria capitalista foi abastecida do labor necessário a seu funcionamento. Assistiu-se, a partir daí, a um embate incessante entre o capital e o trabalho, na tentativa de equalizar a correlação de forças entre o legítimo interesse lucrativo do empresariado e a exigência de remuneração minimamente digna da mão de obra assalariada. Nesse período, os trabalhadores, organizados em sindicatos, desenvolveram mecanismos eficientes de negociação com o patronato, vindo a conquistar melhorias expressivas nas condições de trabalho, tudo em decorrência da sua imprescindibilidade para o funcionamento do sistema produtivo.

Aos poucos, contudo, esse quadro foi sofrendo uma mutação que, hoje, parece assumir ares de irreversibilidade. Embora pautada ideologicamente no valor trabalho, a economia de livre empresa foi pouco a pouco se livrando desse fator de produção, até torná-lo dispensável. Com isso, o desemprego, antes conjuntural e episódico, passou à condição de algo estrutural e permanente. Vozes de peso afirmam que o sistema capitalista, na sua configuração atual, tem capacidade para gerar empregos para apenas um quinto da população mundial, hoje estimada em nada menos que sete bilhões de pessoas. Com isso, é preciso conviver com a ideia de que 5,6 bilhões de terráqueos estão fora dos planos neoliberais das economias espalhadas pelo globo. A pergunta inevitável que advém ao espírito de quem se propõe a refletir criticamente sobre essa realidade é: o que fazer com esse excedente?

Clarice Lispector, ao amalgamar a sua angústia social às interrogações de ordem existencial, confere densidade subjetiva a seus personagens – tanto os extraídos da fidedigna realidade quanto os de suas factíveis ficções. São as figuras da exclusão, cuja marginalidade modula destinos nada generosos no enfrentamento da aridez urbana, apartados não somente do sistema produtivo quanto das devidas redes de proteção social reguladas pelo Estado. Ajusta-se, aqui, novamente Forrester:

> Eles são criticados por reagir, por atacar. Na verdade, apesar da delinquência – mas por causa dela também –, eles estão em posição de fraqueza absoluta, isolados, obrigados à aceitação total, se não ao consentimento. Seus sobressaltos são

[10] Professor de História e Ciências Políticas na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, África do Sul, bem como na *Duke University*, nos Estados Unidos.

> iguais aos de animais caçados, antecipadamente vencidos e que sabem disso, às vezes por experiência. Não possuem qualquer 'meio', pressionados dentro de um sistema todo poderoso onde não há lugar para eles, mas do qual também não têm a capacidade de afastar-se, mais arraigados do que todos os outros no meio daqueles que queriam vê-los no inferno e que não escondem isso. Eles sabem por si próprios que estão sem trabalho, sem dinheiro, sem futuro. Tanta energia perdida. Vítimas, por essa razão, de uma dor subterrânea, efervescente, que provoca raiva e abatimento ao mesmo tempo. (FORRESTER, 1996, pp. 61-62).

De modo lapidar, a escritora francesa põe a nu o círculo vicioso criado artificiosamente para a legitimação da repressão legalmente autorizada: a indução desses párias sociais a inevitáveis condutas ilícitas, a redundarem ora na sua retirada de circulação, ora na sua eliminação pura e simples. Com Mineirinho, a prisão não foi suficiente para conter a sua ação socialmente incômoda. Restou a presumida opção do aniquilamento.

Nesse sentido, conjugando-se a perspectiva trazida por Mbembe de "necropolítica", a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é "descartável" e quem não é. Em sua proposição, o pensador africano revisita as noções de biopoder e biopolítica desenvolvidas por Michel Foucault, reconstruindo a ideia de soberania e a caracterizando como uma estrutura de poder detentora de uma espécie de *jus vitae et necis*, isto é, o direito de vida e morte, capaz de aparelhar o Estado com o controle do destino dos corpos dos seus súditos.

No mesmo quadrante urbano de observação imediata de Clarice Lispector, aproximando-se a lupa para os dias atuais, atesta-se que a intervenção federal na área de segurança pública na cidade do Rio de Janeiro, a partir do decreto do então presidente Michel Temer, aportou um recorde de mortos e de tiroteios por parte de policiais, com a média de 4,3 execuções por dia. Dados oficiais[11] apontam que, em 2013, 236 pessoas morreram em ações da polícia na capital carioca. Nos onze primeiros meses de 2018, ocorreram 1.444 assassinatos, um aumento de mais de 500%.

No Brasil como um todo, a violência policial, que é a face mais visível da necropolítica, tem um componente classista, e marcadamente racista, uma vez que recai primordialmente sobre a população negra residente em espaços desfavorecidos do ponto de vista urbanístico. Essa opressão institucionalizada conta ainda com o "auxílio luxuoso" da ação clandestina de grupos paramilitares, que se encarregam de engrossar as estatísticas da violência urbana e rural. Em 2017, segundo dados divulgados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea)[12], ocorreram 65.602 homicídios no Brasil, 75,5% dos quais contra vítimas "pretas ou pardas". Desse total, 35.783 eram jovens com idade entre 15 e 29 anos.

Sob o pretexto de "salvaguardar" a população, em especial os contingentes economicamente mais abastados, a polícia, então, passou a dispor da autorização de desferir tiros e sumariamente abater suspeitos, sem os devidos processos legais.

Considerações finais

Inerte no chão, sem o gorro e os sapatos, absolutamente encurralado e acuado, Mineirinho foi desprezado pelos homens e igualmente abandonado por Deus – vide a medalha que ele trazia no peito ensanguentado, cujo apelo a São Jorge, Santo Guerreiro (do bem contra o mal), não se fez devidamente potente em seu esperado escudo protetor.

Eis a inversão notavelmente empreendida por Clarice Lispector: o de inocentá-lo frente a tantos flagrantes e desproporcionais desmandos da ordem policial (auto)instituída, reposicionando-o de criminoso a vítima. Além de humanizá-lo, desse modo, ante os olhos atentos e crédulos do leitor, iça-o ainda, e até mesmo, à condição de herói às avessas, praticamente o absolvendo de sua "violência inocente" (LISPECTOR, 1999, p. 124). Bertha Waldman assim justifica:

> Mata porque é um pária social, porque sente medo, porque precisa se defender. Enquanto a polícia, ao disparar treze tiros contra ele, é assassina e transgride o sexto mandamento que prescreve literalmente "não assassinarás". (WALDMAN, 1992, p. 161).

[11] Disponível em: <http://www.isp.rj.gov.br/Noticias.asp?ident=414>. Acesso em: 23 mai. 2020.
[12] Disponível em: <www.ipea.gov.br>. Acesso em: 20 mai. 2020.

Ao consubstanciar a imagem desnuda do desamparo, Mineirinho eclode inapelável em Clarice, impelindo-a a escapar da conveniente e hipócrita horda de "sonsos essenciais:

> Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente – não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta. (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Como esperar, porém, por parte de um Estado propositadamente atravessado por graves disparidades socioeconômicas e progressivas valas da necropolítica, que qualquer *pai* tome conta e aporte a esperada proteção?

Não é de se estranhar que Clarice tenha colhido, em meio a seu vasto acervo literário, consolidado em mais de 35 anos de carreira – a partir de uma arguta e original sondagem de si, do Outro, do mundo – justamente a crônica "Mineirinho" como o seu "filho predileto", escolha que assoma em importância quando se tem em conta a data em que foi feita, isto é, no início do ano de 1977 , quando a escritora, na fase terminal de uma doença incurável, já convivia, abatida, com a ideia da morte iminente.

Assim contextualizada, tal proclamação parece assumir a feição de um inventário existencial. É como se Clarice, tantas vezes acusada, sem razão, de não abordar devidamente temas sociais em seus escritos, tenha desejado legar para a posteridade a sua irresignação com a injustiça reinante, desde sempre, entre nós. Na verdade, uma vingança disfarçada de justiça. Com uma franqueza digna de nota, denuncia a "sonsice" que nos impele a aceitar como normais atos que, por sua iniquidade, levam à ruína a ideia de fraternidade social, tão cara à retórica ocidental. Mas, ela não se limita a delatar a nossa impostura; ela nos fornece o antídoto: a loucura. Como já o fizera Erasmo de Roterdã, no seu "Elogio", Clarice não nos conclama, por óbvio, a abrirmos mão da nossa sanidade mental. Ao contrário, convoca-nos inapelavelmente à lucidez.

Somente como "doidos" – ou seja, com a audácia de desconstruir uma noção de justiça que nos faz dormir tranquilos, um sono velado por um deus "fabricado" à medida da nossa conveniência, enquanto um homem é fuzilado com treze tiros – obteremos a sensibilidade necessária a nos desesperarmos diante da desumanidade de tal ato. Só assim conseguiremos fundar uma justiça autocrítica que, olhando para si mesma, possa perceber que "nós todos, lama viva, somos escuros" (LISPECTOR, 1999, p. 126) e, por isso, nem mesmo a maldade de um homem pode legitimar a maldade de outro. "Uma justiça que não se esqueça de que *nós todos somos perigosos*, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular." (LISPECTOR, 1999, p. 126, *grifos nossos*)

Uma célebre frase atribuída a Mahatma Gandhi aponta que a racionalidade do "olho por olho" fará com que todos terminem cegos. É isso que Clarice questiona: por que é que a vingança, o mais primitivo dos sentimentos humanos, ainda persiste, desde tempos imemoriais, a orientar o nosso senso de justiça? Será que não somos capazes de erguer, sobre os escombros de uma ordem jurídica que clama por demolição urgente, uma justiça que aceite a falta como algo inerente à condição humana e que privilegie a ideia de que o ser humano, por mais reprovável que tenha sido a sua conduta, é passível de recuperação ou, pelo menos, merece ser tratado como tal? Uma justiça que não trate vidas humanas como algo descartável? Que promova a vida, em vez da morte? Clarice, na entrevista muitas vezes citada, sublinhou o seu inconformado espanto:

> Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, sobre um criminoso chamado Mineirinho, que morreu com treze balas, quando uma só bastava […] O que me deu uma revolta enorme. Eu não lembro muito bem, já foi há bastante tempo, qualquer coisa assim como o primeiro tiro me espanta, o segundo tiro não sei o quê, o terceiro tiro coisa […] o décimo segundo me atinge, o décimo terceiro sou eu. 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.

Se naturalmente houvesse uma polícia cuja atuação se pautasse mais na estratégia e na inteligência do que na truculência, certamente nem a primeira bala teria sido necessária. Esse tipo de ação foi motivado pela ideia de estar o Estado em guerra contra um "inimigo" interno, o qual, à semelhança de um tumor, deve ser extirpado para a salvação do organismo social.

E, a despeito de treze tiros exemplares para nos acordar, para o abandono dessa noção, fazem-se imprescindíveis largas doses de rebeldia. É preciso contrapor-se à tirania do pensamento único. É preciso atiçar a potência explosiva do *radium* – "Feito doidos, nós o conhecemos, a esse homem morto onde a grama de *radium* se incendiara" (LISPECTOR, 1999, p. 126) –, movendo-nos a rechaçar a máxima naturalizada de que uma maldade anula a outra. E ao escancarar "a matéria de vida, placenta e sangue", Clarice Lispector em nós opera o que a palavra literária deve irradiar a partir do "grito silenciado": a restauração de uma ética solidamente fundada na alteridade e na valorização do ser humano como razão última de todo ato social.

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CONDE, F. M. *As origens ideológicas do direito penal do inimigo.* In: Revista Justiça e Sistema Criminal. Vol. 1, n. 2, jul./dez. 2009 – Curitiba: FAE Centro Universitário, 2009.

FORRESTER, V. *O horror econômico.* Trad. Ávaro Lorencini. 4ª reimpr. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GRECO, R. *Direito penal do inimigo.* JusBrasil, 2012. Disponível em: <https://rogeriogreco.jusbrasil.com.br/artigos/121819866/direito-penal-do-inimigo>. Acesso em: 10 jul. 2020.

GOTLIB, N. B. *Clarice, uma vida que se conta.* São Paulo: Ática, 1995.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Clarice Lispector. *Cadernos de literatura brasileira,* v. 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

LIMA. F. *Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. In:* Arquivos brasileiros de Psicologia. Vol. 70, jan. 2018. Disponível no sítio eletrônico www.pepsic.bvsalud.org. Acesso em 10 dez. 2019.

LISPECTOR, C. *Para não esquecer.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MARTINS, G. F. *Estátuas invisíveis. Experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector.* São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

MBEMBE, A. *Necropolítica.* São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. *Políticas da inimizade.* Lisboa: Antígona, 2017.

NUNES, B. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector.* São Paulo: Ática, 1995.

WALDMAN, B. *"Não matarás": um esboço da figuração do crime em Clarice Lispector. In:* Remate de males. Vol. 12. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, 1992.



O sentido originário da palavra poética em *Água viva*

The original meaning of the poetic word in Agua viva

Luciano da Silva Façanha[*]
Márcia Manir Miguel Feitosa[**]
Jefferson Maciel Moraes Gomes[***]

Universidade Federal do Maranhão

Recebido em: 26/04/2020
Aceito para publicação em: 20/05/2020

[*] Professor Associado do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Pós-Doutorado em Filosofia pela PUC/SP.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7318884096236926>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1178-4018>.
E-mail: lucianosfacanha@hotmail.com

[**] Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Docente permanente dos Programas de Mestrado em Letras e Mestrado em Cultura e Sociedade (UFMA). Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0938601542329006>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5750-8620>.
E-mail: marciamanir@hotmail.com

[***] Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Maranhão (2018). Bacharel em Psicologia pela Universidade Federal do Maranhão (2015).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9887555278349985>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1222-2108>.
E-mail: jeffersonmmgomes@gmail.com

Resumo

Com base no envolvimento recíproco entre literatura e filosofia, este artigo tem como propósito articular as contribuições filosóficas de Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer sobre a verdade da arte, linguagem e verdade da palavra com a particularidade temática do "romance" *Água viva*, de Clarice Lispector. Resulta daí uma exposição sobre a verdade expressiva e originária da palavra poética, da qual emerge um caminho para uma reaproximação com a própria linguagem.

Palavras-chave: Literatura. Filosofia. Palavra poética. Linguagem.

Abstract

Inspired by the mutual involvement between Literature and Philosophy, this article aims to dialogue the philosophical contributions of Martin Heidegger and Hans-Georg Gadamer on truth of art, language and truth of the word with the particular theme of the novel *Agua viva* by Clarice Lispector. As a result, it's presented the expressive and original truth of the poetic word, from which emerges a path for a rapprochement with language itself.

Keywords: Literature. Philosophy. Poetic word. Philosophy.

> Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo.
>
> Clarice Lispector

Introdução

Ao longo de sua trajetória literária, Clarice Lispector (1920-1977) se mostrou uma grande mestra na arte das palavras. Entre os muitos episódios que podem revelar tamanha maestria está a curiosa tentativa de Clarice em esconder suas origens estrangeiras quando, além de ter abreviado a idade com a qual havia chegado ao Brasil, também ousou latinizar seu sobrenome, ucraniano e incomum, por meio de uma combinação lúdica das palavras latinas *lis* (lírio) e *pector* (peito), buscando, assim, atribuir a si mesma mais brasilidade (MOSER, 2009).

De fato, Clarice era muito habilidosa no trato com as palavras, sobretudo, com a palavra fora de seu domínio prático. Em algumas de suas obras, o jogo com a palavra chega até mesmo a ser o que mais ressoa, expressando-se por meio de diálogos despretensiosos sobre o seu próprio sentido e produto final, a linguagem. É o que acontece na obra *Água viva*, publicada originalmente em 1973, cujo enredo tem na palavra sua centralidade do início ao fim, tornando esta produção clariceana completamente metalinguística e, em razão disso, um recurso providencial para dialogar sobre a verdade expressiva e originária da palavra, além de apontar para um caminho possível de reaproximação com a linguagem.

Para isso, a princípio revela-se a relação de Clarice com a escrita, a qual, partindo de uma apropriação aparentemente particular, transcendeu para um caráter bastante filosófico e universal. Em seguida, caracteriza-se a fluência da narrativa em *Água viva* como sendo um manifesto sobre a palavra e o próprio processo criativo. E, finalmente, por meio de uma articulação com pressupostos heideggerianos e gadamerianos, mostra-se como o tratamento estético da palavra leva a uma reconquista do seu sentido polivalente e originário, tornando-a, assim, um caminho para um retorno à própria linguagem.

Clarice Lispector: do particular ao universal

Desde muito cedo Clarice denunciava ser dona de uma escrita peculiar, haja vista que as palavras, seus sentidos e até mesmo a estrutura do que escrevia, tendiam a fugir consideravelmente do trivial. Já na sua infância, vivida no Recife, ela e outras crianças tinham o costume de enviar textos para um pequeno jornal da cidade, no entanto os escritos de Clarice nunca eram escolhidos (MOSER, 2009).

Na crônica de nome *Era uma vez*, Clarice se recorda das suas primeiras histórias escritas aos sete anos e sugere algumas das razões pelas quais suas criações infantis nunca terem sido selecionadas:

> Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: "era uma vez…". Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com "era uma vez"; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por que. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Apesar dos insucessos da infância, Clarice manteve-se firme em suas narrativas pouco tradicionais, continuando a escrever suas sensações, a criar heróis e anti-heróis, com qualidades e defeitos. Segundo Nunes (1989), suas narrativas trouxeram inúmeras inovações: do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo aos esgarçamentos do enredo e, sobretudo, uma perspectiva bastante introspectiva.

Clarice queria dialogar com seus leitores de modo íntimo, buscando sempre um contato profundo com eles e consigo mesma: "Nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor" (LISPECTOR, 1999b, p. 113). Dessa maneira, ela se tornou um dos grandes nomes da literatura, embora a

falsa modéstia a conduzisse à negação da sua condição de escritora: "Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros 'uma profissão', nem uma 'carreira'. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis" (LISPECTOR, 1999b, p. 149).

Sustentando-se nesse discurso, Clarice atribuía uma espécie de intuição espontânea a todo o seu processo de produção literária, o qual era marcadamente atravessado por um desejo de liberdade:

> Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto (LISPECTOR, 1999b, p. 149).

Dessa maneira, ela pretendia fugir de qualquer engessamento: "Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer" (LISPECTOR, 1999b, p. 142-143). Apesar de todos esses esforços, Clarice parece ter falhado na tarefa de ultrapassar o obstáculo do estilo próprio, já que sua escrita é, comumente, tachada como profunda, sensorial e imbuída de certo teor filosófico, ainda que despropositado.

Segundo Oliveira (1988, p. 70), Clarice pode ser definida inclusive enquanto uma ficcionista-filosófica, uma vez que desvela estar mais interessada em interrogar o mundo e a condição humana do que simplesmente narrar e contar histórias com princípio, meio e fim:

> Poderíamos mesmo assegurar que o impulso artístico em Clarice talvez se explique muito mais pela necessidade vital de compreender a si mesma e o mundo que a cerca do que pela preocupação propriamente intelectual de defender esse ou aquele sistema, essa ou aquela ideia filosófica.

Nunes (2005, p. 289) incluía Clarice Lispector entre o grupo de escritores e filósofos cuja obra expressava um cruzamento mútuo entre o poético e o filosófico. Na verdade, ele mesmo já partia de um hibridismo crítico em suas análises: "Literatura e filosofia são hoje, para mim, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambos domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes". Por isso, Benedito Nunes, um dos principais críticos da obra de Clarice, via que certos temas da obra da escritora brasileira seriam melhor compreendidos quando vinculados a postulados filosóficos, especialmente, aqueles oriundos das filosofias existencialistas e heideggeriana (NASCIMENTO, 2012), dentro das quais a linguagem, a angústia e a náusea eram temas que se esbarravam. Assim, a partir de personagens sempre em questionamento íntimo e intenso, Clarice acabou criando um universo rico de indagações, que transcendem e oferecem perigo a todos; mas é um perigo bom, pois, à medida que desconcerta, permite uma investigação necessária da própria situação do ser, da existência.

A fluência de *Água Viva*[1]*:* um manifesto sobre a palavra

Água viva é um romance sem romance onde amiúde surgem referências ao fato de que se lê uma história dentro da qual não existe propriamente uma amarração de acontecimentos: "História não te prometo aqui" (LISPECTOR, 1998, p. 38). Ao contrário, o que há em *Água viva* é a quebra de uma sequência tradicional e a construção de uma narrativa com caráter de continuidade, na qual todas as suas reflexões, que são muitas, correm como as águas que dão nome ao livro e destinam-se para um fim inacabado: "O que te escrevo é um 'isto'. Não vai parar: continua" (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Um "grande poema em prosa, publicado como 'romance', [que] sustenta-se pelo poder do estilo", é o que pontua Solange Ribeiro de Oliveira. E continua:

> Para acertar uma proposta [de escrever uma obra 'abstrata'], Clarice começou por reunir fragmentos, anotações antigas, trechos de suas crônicas, num autoplágio, que, acoplado a variações de textos constantes em inéditos intitulados *Objeto gritante*, iria resultar em *Água viva* (OLIVEIRA, 2017, p. 263).

[1] *Água viva* "é de agosto de 1973, e a versão anterior, escrita dois anos antes. Essa primeira versão trazia o título de *Atrás do Pensamento: monólogo com a Vida* mas passou a chamar-se mais tarde, *Objeto Gritante* ou simplesmente *Objeto*. As duas versões diferem sobretudo na inclusão de aspectos biográficos. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem extraídas referências demasiado pessoais. O resto, o âmago do livro, já se encontra na primeira versão" (SEVERINO, 1989, p. 116).

Em meio a esse texto entrecortado, uma artista plástica, não mais satisfeita apenas com as cores e profundidade, recorre ao que ela chama de quarta dimensão. A palavra é tomada por conta de sua especialidade, a qual assegura à voz narrativa uma forma mais inteira de se dirigir a alguém e reconhecer a si mesma:

> 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 torto e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (LISPECTOR, 1998, p. 10-11).

Além de ser um manifesto sobre a palavra na obra poética, *Água viva* expressa também a dinâmica do acontecimento estético à medida que escancara o envolvimento generoso entre o emissor e o receptor de uma mensagem. O elo entre esses dois personagens é inclusive a condição essencial para que a palavra se realize, para que ela execute a polivalência que lhe é própria: "Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois" (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Outro importante aliado para a construção desse diálogo é o entendimento do sentido do tempo. A cronologia peculiar da narrativa revela-se como reflexo da temporalidade que atravessa a própria vida, que na obra de Clarice recebe o nome de *instante-já*:

> […] o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Com o domínio das palavras, a defesa da interlocução e a consciência sobre a realidade do tempo, a voz narrativa assume então uma postura vigilante diante do mundo. Cuida e toma nota sobre ele. O propósito é captar a pureza do "é" das coisas, o que, em sequência, transmuta-se para uma tentativa de captação da essência de si mesma, enquanto parte desse mesmo mundo. A narração chega a soar, por vezes, paranoica, pois a voz narrativa demonstra a vontade de pegar a própria palavra, o tempo e a existência das coisas. É o que repetidas vezes se nota a partir de descrições minuciosas e delicadas, como se elas fossem tentativas de aprisionar o detalhe:

> Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para liberar a presa leve. (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Pela postura observadora e o cuidado em descrever a levíssima presença do instante, *Água viva* denuncia-se como um manifesto sobre a palavra e a linguagem. Na verdade, é um "romance" sobre a escrita como um jogo, cuja uma das regras é desafiar-se em meio à pluralidade das palavras:

> […] então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Para Nunes (1989, p. 64), *Água viva* é um dos livros de Clarice que lida com o processo criador, focando na experiência interior e sondando os estados da consciência individual; além disso, é uma obra que compõe um estilo de narrativa comum em Clarice, de onde emerge um "conduto para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com seus personagens".

Ao priorizar a busca pela palavra (perdida), a não palavra, *Água viva* torna a linguagem objeto central de sua discussão e, por isso, acredita-se que essa obra acabe apontando uma solução para aquilo que Heidegger (2011) denuncia quando discute os caminhos da linguagem, a qual ele compreende como distante de nós, sendo, por isso, necessário pôr-se a caminho para, de algum modo, alcançá-la, reaproximar-se dela: "E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida" (LISPECTOR, 1998, p. 83).

Essa obra de Clarice consiste, portanto, numa boa oportunidade para provar o quanto filosofia e literatura avizinham-se por meio da centralidade da linguagem, em uma relação situada para além de uma simples iluminação filosófica do literário, ou a retratação da filosofia por meio do poético; na verdade, ambas se aproximam porque só podem existir como obras de linguagem e, apesar das distinções, inclinam-se uma em direção a outra (NUNES, 2005).

O sentido originário da palavra poética

A linguagem é onde o homem encontra a morada própria da sua presença, sua essência repousa na linguagem, sendo a capacidade de falar uma das características que o distingue e marca. Contudo, essa proximidade humana da linguagem através da fala perde-se à medida que, ao falar, o homem não fala de linguagem em si, porém, em vez disso, utiliza-a mais como meio ou instrumento. Após constatar isso, Heidegger (2011) expõe que uma das maneiras de fazer a linguagem ressurgir acontece quando se perde a palavra certa para dizer o que concerne, o que provoca, oprime ou entusiasma; desse modo, quando se fica sem dizer o que se quer, é exatamente aí que a linguagem toca o homem com vigor, ainda que muito de longe e num ligeiro segundo.

Não sendo dessa forma, outra alternativa para trazer a linguagem à experiência provém da apropriação da palavra como objeto especial da estética, já que o poeta[2] é aquele que conduz o jogo concessão-recusa da palavra no exercício de trazer algo perdido à linguagem (HEIDEGGER, 2011). Na verdade, isso expressa a defesa da unidade sensível e moral das artes frente a qualquer dualismo ontológico, proveniente da interpretação heideggeriana da própria obra de arte como sendo cópia do real e lugar de onde pode brotar a verdade (HEIDEGGER, 1977; GADAMER, 2008).

Em *Água viva* esse reencontro com a linguagem acontece não apenas porque se trata de uma obra literária, mas também porque toda a motivação da voz narrativa é oriunda da necessidade de dominar a palavra escrita como expressão alternativa à pintura. A preocupação em aprimorar a forma de dizer é tamanha que a palavra excede-se como instrumento e passa a compor o debate central da narrativa, assumindo o papel de caminho urgente e imprescindível para captar o "é" das coisas. E o que permite à palavra essa capacidade de captação é exatamente o fato de ela poder colocar-se em diálogo e atualizar-se, já que aquilo que ela busca atingir precisa ser avalizado por um interlocutor e atravessar o tempo.

> Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que eu respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).

É claro que não se pode associar essa ânsia por autenticidade a um campo pragmático de certeza. O sentido de verdade deve ser pensado, em vez disso, a partir do que Heidegger (1977) concebe como uma não verdade ou uma verdade descompromissada com o absolutismo. Nessa mesma perspectiva, Gadamer (2008, p. 17, tradução nossa) concorda que:

> […] o conceito tradicional de verdade, *adequatio rei et intellectus*, não tem nenhuma função ali onde a palavra não se entende em absoluto como enunciado acerca de algo, mas também que, enquanto existência própria, ela estabelece e realiza uma pretensão em si mesma. Certamente, o singular destacado, e que corresponde à palavra, entranha em si mesmo em uma inadequação lógica essencial, já que a palavra remete a uma infinidade interna de possíveis respostas, das quais todas – e, logo, nenhuma – são adequadas[3].

[2] "[…] a prosa é tão poética e, por isso, tão rara como a poesia (HEIDEGGER, 2011, p, 24)".

[3] […] el concepto tradicional de verdad, la *adaequatio rei et intellectus*, no tiene ninguna función allí donde la palabra no se entende en absoluto como enunciado acerca de algo, sino que, em cuanto existencia propria, estabelece y realiza una pretensión en sí misma. Ciertamente, el singular señalado, que corresponde a la palabra, entraña en sí mismo una inadecuación lógica esencial, em cuanto que la palabra remite a una infinitud interna de posibles respuestas, todas las cuales – y, por tanto, ninguna – son adecuadas.

Ao tratar a palavra como enunciado, Gadamer (2008, p. 33, tradução nossa) supera o seu valor de simples transmissão e destaca sua qualidade e potencial para dizer algo[4] e, sobretudo, dizer mais. Em *Água viva*, isso se reflete a partir de um diálogo no qual se valoriza o intervalo dissonante, porém rico, entre aquilo que se diz e aquilo que se ouve, entre aquilo que se escreve e aquilo que se lê:

> O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano, mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Essa polivalência da palavra depende, sobremaneira, do receptor da mensagem, o qual é chamado para contribuir com uma escuta ou leitura atenta e generosa. Na realidade, todos os cuidados que a voz narrativa toma para se apropriar da palavra são igualmente requeridos ao seu interlocutor: "O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser" (LISPECTOR, 1998, p. 37). Assim, torna-se inevitável não imaginar que, em diversos momentos, a impessoalidade do interlocutor, tratado ora como "tu", ora como "você", sugira que este ocupe, na verdade, a posição do sujeito leitor do próprio texto, o que bem combina com a defesa de Nunes (1989) sobre o processo criador sendo um tema de *Água viva*.

O "romance" assumiria, portanto, um caráter descritivo no que diz respeito ao acontecimento estético que, como conceitua Gadamer (2015), trata-se de uma experiência de jogo, no qual autor e intérprete/leitor contribuem para que a obra de arte se realize e comunique a si mesma. É importante destacar que nessa dinâmica, apesar das mediações serem fundamentais para o acontecimento da palavra no texto, não se deve ofuscar a primazia da obra, já que é no texto, em seu próprio modo de ser, que está todo o rigor de sua verdade: "O horizonte de sentido da compreensão não pode ser realmente limitado pelo que tinha em mente originalmente o autor, nem pelo horizonte do destinatário para quem o texto foi originalmente escrito" (GADAMER, 2015, p. 511).

Outro aspecto importante sobre a palavra na obra poética é que sua polivalência não surge de uma recriação. As palavras já carregam em si níveis distintos, o que as torna variáveis não apenas pelo fato de existirem outros idiomas, mas também porque dispõem de inúmeras possibilidades de representar uma mesma coisa (GADAMER, 2015). Na verdade, elas partem de seu próprio uso cotidiano e, em seguida, articulam-se de tal modo ao ritmo, ao verso e à vocalização, incorporando-se de mais pluralidade e recuperando seu poder de dicção originário, o que, conforme Gadamer (2008), só é possível porque:

> A palavra não é um elemento do mundo como são as formas e as cores, dispostas em uma nova ordem. Na verdade, cada palavra é, em si mesma, já um elemento de uma nova ordem e, por isso, é essa ordem mesma em seu total. Ali onde ressoa uma palavra está invocado o conjunto de uma linguagem e tudo aquilo que ela pode dizer. E a linguagem pode dizer tudo[5] (GADAMER, 1998, p. 44, tradução nossa).

Essa especialidade pode ser compreendida como uma das razões que levam a voz narrativa de *Água viva* ao abandono da pintura e à adoção das palavras como novo modo de expressão. No entanto, para essa empreitada, seu ponto de partida não precisa sofrer uma revolução: "Continuo com a capacidade do raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio" (LISPECTOR, 1998, p. 9). E, embora a elementaridade da sua procura torne tudo mais difícil, as palavras existentes não a decepcionam: "Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido" (LISPECTOR, 1998, p. 29). Assim, para conseguir dizer aquilo que lhe escapa, a voz narrativa (e igualmente seu interlocutor) dirige-se para detrás do pensamento e de lá supõe-se que ela mesma estabeleça a transposição dos níveis da palavra, como recomenda Gadamer (2005)[6].

[4] Ser palabra quiere decir ser diciente (GADAMER, 2008, p. 20).

[5] La palabra no es un elemento del mundo como son las formas y los colores, dispuesto em un orden nuevo. Más bien cada palabra es, ella misma, ya elemento de un orden nuevo y, por tanto, es ese orden mismo en el total. Allí donde resuena una palabra está invocado el conjunto de un lenguaje y todo lo que puede decir. Y el lenguaje sabe decirlo todo.

[6] No livro *Quem sou eu, quem és tu?*, originalmente publicado em 1960, Hans-Georg Gadamer se aventura na interpretação hermenêutica dos poemas do romeno Paul Celan. Entre os critérios apontados por ele como importantes para compreender as palavras, está conhecer a língua em questão, já que as palavras de um poema constituem a unidade de uma fala e, portanto, para

A possibilidade de transposição entre esses níveis destaca o caráter de inesgotabilidade das palavras na obra poética, o que permite que seus sentidos joguem constantemente e se enriqueçam. "A palavra 'surge' na poesia a partir de uma força de dicção nova que com frequência está oculta no usual[7]" (GADAMER, 1998, p. 43, tradução nossa). Em *Água viva*, a palavra é experimentada ao máximo e sem qualquer pudor; chega-se a brincar com a sua sonoridade e tenta-se até apalpá-la como maneira de provar a sua patente maleabilidade:

> Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais intangível "para sempre". Ou "para nunca" é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruto. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Na verdade, essa transposição entre os níveis da palavra acontece como experimentação no próprio texto. É possível perceber como seu primeiro nível e seus níveis embutidos passam não apenas por uma sobreposição, mas são também mesclados, na medida em que conceitos mais cristalizados aparecem em harmonia com descrições mais figurativas. Toma-se o exemplo do que acontece com flores em uma longa passagem da narrativa:

> Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez. Pistilo é órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Pólen é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a de dois elementos de geração – masculino e feminino – da qual resulta o fruto fértil. […] Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas têm gosto bom na boca – é só experimentar. […] **Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo** (LISPECTOR, 1998, grifo nosso, p. 56-57).

No fim das contas, nesse reino novo para o qual se é convocado, a liberdade permite um encontro com a integridade da palavra, impulsionando uma sobreposição e harmonização de vários de seus níveis. O tratamento poético permite que as palavras apareçam a serviço de si mesmas, autônomas, polivalentes e, por isso, mais próximas de sua força original. A palavra na obra poética se diz genuinamente e sua plenitude do dizer é inaugural (HEIDEGGER, 2011). Portanto, pensar o sentido originário das palavras não se refere ao descobrimento de uma fórmula a partir da qual seja possível fabricá-las ou reinventá-las, mas sim um reencontro com tudo aquilo que as palavras podem representar.

Considerações finais

Com pouco mais de noventa páginas *Água viva* parece ser um texto pequeno, mas se revela, na verdade, tão grandioso que dentro dele não cabe sequer uma história completa. Essa indeterminação temática nasce do desconforto de uma personagem que perde não a palavra em si, mas sente-se em falta com a pintura como forma única de expressão. Assim, da vontade de captar aquilo que cores, formas e nuances já não podem mais, ela engaja-se com bastante euforia na dialogicidade e polivalência das palavras, resultando disso uma escritura poética com incontáveis indagações e reflexões que provam os diversos alcances que a palavra e a linguagem podem ter.

Em *Água viva*, os caminhos para uma reaproximação com a linguagem estão todos disponíveis, seja como conversão plena, seja como apropriação poética das palavras. Assim, a linguagem emerge distante de qualquer instrumentalização que a diminua ou cerceie, concedendo à voz narrativa não só a chance de perceber seus arredores: "[…] lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta.

averiguar com exatidão a precisão própria do dito, que faz da fala um poema, é preciso sair do primeiro nível das palavras e partir para seus níveis embutidos.

[7] La palavra "surge" en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que con frequencia está oculta em lo usual.

Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo" (LISPECTOR, 1998, p. 61), como também a possibilidade de reconhecer a si mesma: "Escrevo-te porque não me entendo" (LISPECTOR, 1998, p. 28). E todos esses caminhos também se iluminam para aquele que recebe a mensagem, caso este se digne a acompanhá-la com igual doação, tendo, dessa maneira, como resultado, um reencontro com a linguagem e com a morada de sua própria situação como ser integrado ao mundo.

Referências

GADAMER, Hans-Georg. Acerca de la verdad de la palabra. In: _____. *Arte y verdade de la palavra*. Barcelona: Paidós Studio, 1998.

_____. *Quem sou eu, quem és tu?: comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

_____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edicões 70 ltda, 1977.

_____. *A caminho da linguagem*. Petropólis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.

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

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999(a).

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999(b).

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NASCIMENTO, Maria de Fatima do. *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira*. 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: < http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270161/1/Nascimento_MariadeFatimado_D.pdf >. Acesso em: 02 de julho de 2020.

NUNES, Benedito. *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. Remate de males. Campinas*, v. 9, mai. 1989. p. 63-70. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636562/4281>. Acesso em: 06 jul 2020.

NUNES, Benedito. *Meu caminho na crítica. Estudos Avançados*, São Paulo, 19(55), 2005, p. 289-305. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10111>. Acesso em: 07 de jul. 2020.

OLIVEIRA, Maria Elisa de. *Clarice Lispector: um diálogo entre Filosofia e Literatura*. Transformação. São Paulo, v. 11, dez. 1988. p. 69-73. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31731988000100009&script=sci_arttext>. Acesso em: 08 jan. 2014.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e pintura abstrata: Água viva de Clarice Lispector. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 261-276, 2017.

SEVERINO, Alexandrino Eusebio. As duas versões de Água viva. *Remate de males*, Campinas, v. 9, mai. 1989. p. 115-118. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636567/4286>. Acesso em: 06 jul. 2020.



Quando as palavras tomam posição: literatura, montagem e política em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

When words take position: *literature, montage and politics in* A hora da estrela, *by Clarice Lispector*

Luiz Lopes[*]
Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 01/07/2020

Resumo

O presente artigo é uma interpretação do texto *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, alguns meses antes da morte da escritora. Para efetuarmos a leitura desse texto, partimos de um diálogo entre a novela da escritora brasileira e o livro de Georges Didi-Huberman (2017) intitulado Quando as imagens tomam posição, no qual o filósofo francês discute a centralidade das imagens para pensarmos outras possibilidades de montarmos as histórias particulares e coletivas. O problema básico que pretendemos responder por meio desse exercício hermenêutico é de que modo o texto clariciano problematiza as questões relacionadas à fricção entre literatura e imagem e como o procedimento de montagem/distanciamento pode ser entendido no universo clariciano, de modo particular nesse último trabalho que coloca em questão uma política da imaginação. Além de Didi-Huberman, autores como Hélène Cixous (2017), Solange Ribeiro de Oliveira (2019) e Ricardo Iannace (2013) são convocados para a discussão, contribuindo para evidenciarmos em que medida as relações entre literatura e imagem podem ser consideradas nesse texto derradeiro de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Imagem. Didi-Huberman. Montagem.

Abstract

This paper is an interpretation of the text *A hora da estrela*, by Clarice Lispector, published in 1977, a few months before the writer's death. In order to read this text, we start from a dialogue between the novel by the Brazilian writer and the book by Georges Didi-Hubeman (2017), entitled When images take positions, in which the French philosopher discusses the centrality of images in order to think about other possibilities to set up private and collective stories. The basic problem that we intend to answer through this hermeneutic exercise is how the Clarician text problematizes the issues related to the friction between literature and image and how the montage/ distancing procedure can be understood in the Clarician universe, particularly in her last work that calls into question a policy of the imagination. In addition to Didi-Huberman, authors such as Hélène Cixous (2017), Solange Ribeiro de Oliveira (2019) and Ricardo Iannace (2013) are invited to the discussion, contributing to highlight the extent to which relations between literature and image can be considered in this ultimate text by Clarice Lispector.

Keywords: Clarice Lispector. Image. Didi-Huberman. Montage.

[*] Professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia (DELTEC) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (POS-LING) da mesma instituição.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9266732846354654>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9080-8112>.
E-mail: luigilopes@gmail.com

Para saber é preciso tomar posição.

Georges Didi-Huberman

Primeiras palavras

Em 1977 Clarice Lispector publica seu último texto longo em vida, poucos meses antes de sua morte, em dezembro do mesmo ano. *A hora da estrela* vem, desde então, se consagrando como um dos textos mais lidos da autora e com fortuna crítica a mais variada possível. Há de fato muitos modos de se aproximar desse texto de Clarice Lispector, seja pelo viés filosófico, pela interpretação política, pelos estudos de gênero, ou ainda, pela crítica psicanalítica, para citarmos apenas algumas perspectivas sobre as quais muitos críticos têm elaborado seus exercícios de interpretação. Outro modo de se avizinhar do texto clariciano – e vale dizer que esse modo auxilia como método de leitura de toda sua obra – é pensando as relações entre literatura e outras artes.

A hora da estrela consiste num dos textos clariceanos em que essa relação entre literatura e outras artes está em relevo. Dentre a fortuna crítica clariciana alguns autores, por diferentes perspectivas, sublinharam essa relação entre o texto derradeiro de Lispector e suas relações com o cinema, a música, a pintura, o teatro e mesmo a indústria cultural. Nesse sentido, vale citar dois trabalhos importantes dentro dessa esfera de interpretação, a saber, *Retratos em Clarice* Lispector, de Ricardo Iannace (2009) e *Alvoroço da criação*, de Solange Ribeiro de Oliveira (2019), cujos enfoques demonstram como era intensa a relação de Clarice Lispector com as artes. De acordo com Oliveira:

> A relação de Clarice Lispector com as artes durou tanto quanto sua vida. De maneiras diversas, o interesse pela criação artística emerge de sua biografia, pontilha seus textos jornalísticos, permeia seus contos e romances, tecendo uma série de conexões que propiciam uma entrada particularmente convidativa para a leitura crítica. Em sua ficção, as alusões a elementos pictóricos, às vezes enganosamente curtas, revelam-se metáforas de uma temática existencial, orientam a leitura, a interpretação das personagens e articulam a construção textual. (OLIVEIRA, 2019, p. 15).

Esse apontamento de Solange Ribeiro de Oliveira sublinha, ainda que de modo preliminar, aquilo que encontramos ao entrarmos no universo clariciano, uma literatura que se engendra não como universo puro, mas por meio de contaminações, de diálogo e de amálgamas, ou seja, por meio de uma abertura a outros modos de expressão artística.

Clarice Lispector sempre teve um contato muito profícuo com as artes de modo geral e com as artes plásticas de maneira específica. Em *A hora da estrela* não há uma exceção, mas a confirmação desse modo de criação clariciano. A novela possui um título que já indica a relação entre literatura e cinema. Além disso, muitas vezes o narrador Rodrigo S.M. diz que escreve não como um escritor apenas, mas como um ator, por meio de performances e improvisos, ligando o texto às artes cênicas. De forma análoga, chama a atenção, mesmo dos leitores menos investigativos, as referências às imagens dos objetos da indústria cultural. Não menos importante é se atentar para a "Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)", texto preliminar em que a relação entre literatura e música se torna patente. Esses apontamentos iniciais situam o texto de Clarice Lispector numa zona de fricção entre literatura e outras artes, entrelaçamento que aparece nos textos da autora bem como na sua própria biografia de criadora que além da escrita se dedicou também à pintura.

O objetivo do presente artigo é, a partir da constatação da importância das relações entre literatura e outras artes em *A hora da estrela*, pensar de modo mais detido sobre como ocorre a relação entre literatura e imagem nesse texto de Clarice Lispector. Não se trata apenas de estabelecer relações entre literatura e cinema, literatura e fotografia ou ainda literatura e pintura, como poderia de fato ocorrer, mas refletir sobre como esse texto de Clarice Lispector estabelece um método de colagem, de montagem e de remontagem de imagens para criar a personagem Macabéa. Além disso, importa pensar neste artigo que efeitos estéticos e políticos surgem desse modo de criação, que queremos aproximar da ideia de montagem de imagens. Para tal procedimento de leitura, estabelecemos um diálogo entre *A hora da estrela* e o texto *Quando as imagens tomam posição*, do filósofo e historiador de arte contemporâneo, George Didi-Huberman (2017). Interessa-nos partir, sobretudo, de dois conceitos que perpassam a argumentação do filósofo ao ler as obras de Bertolt Brecht e que encontram ressonâncias a partir de nossa perspectiva na criação clariciana, a saber, a ideia de

"montagem/distanciamento", que ocupa a primeira parte deste artigo e a noção de "política da imaginação", que é discutida na segunda parte do artigo.

Literatura e montagem em *A hora da estrela*

Ler *A hora da estrela* é, de algum modo, entrar em contato com um universo de criação que ocorre por meio do procedimento da montagem, a partir do título que aparece com outros 12 possíveis e alternativos em justaposição. Não há nessa primeira página uma escolha, mas o método de colocar essas possibilidades, de organizar esses títulos como numa montagem cinematográfica na qual uma imagem sucede a outra e estabelece uma relação com a que antecede e/ou a sucede. Esse método de escrita se torna mais evidente ainda no início da narrativa quando Rodrigo S.M. afirma:

> Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Como pode ser observado, Rodrigo S.M. explica de que modo a construção da personagem bem como de sua narrativa implica relação direta com o campo das imagens, de uma visão gradual, de uma espécie de montagem. Para saber algo sobre essa personagem e sua história, que começa a ser apresentada, é preciso aproximar-se e distanciar-se dela. Ter uma visão gradual, como quem monta uma espécie de quebra-cabeças. Essa montagem poderia se iniciar pelo fim, mas o narrador diz também que prefere ir montando essa história, construir essa personagem pelos fatos antecedentes ao de sua morte. Essa mesma premissa é desmontada, desarticulada, pelo próprio narrador que sabe que sua narrativa não se constrói por essa progressão apenas, mas por um processo de montagem que apresenta perspectivas temporais variadas, lacunares e contra as lógicas racionalistas da linearidade e da ordem progressiva.

Esse modo de escrita, anunciado já no início de *A hora da estrela*, parece colocar em destaque o procedimento que é próprio das imagens e do campo da visão, a saber, o da montagem. Tal artifício de conhecimento, de percepção, exige um duplo movimento que aparece e perpassa todo o texto clariciano: aproximar-se e afastar-se, sendo esses mecanismos sempre uma tensão e nunca pares excludentes ou antitéticos. É nessa direção que Didi-Huberman afirma no início de *Quando as imagens tomam posição*:

> Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso "implicar-se", aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isso – "afastar-se" violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta da tela para saber em que ponto está seu trabalho. Não se sabe nada na imersão pura, no "em si", no terreno do "perto demais". Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência altiva, no céu do "longe demais". Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é "aproximação" quanto "afastamento": aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16).

O filósofo francês argumenta que toda forma de saber implica esse duplo movimento de aproximação e afastamento. Esse modo de conhecer, um modo de saber diretamente relacionado ao campo das imagens, parece ser uma linha de força que perpassa o texto clariciano. Rodrigo S.M. é um narrador que se porta como uma espécie de pintor, fotógrafo ou cineasta, que olha, enquadra, monta a imagem de Macabéa a partir do movimento crítico de aproximar-se da personagem, mas também afastando-se, numa espécie de *pathos da distância.* Em muitos trechos da novela, Rodrigo afirma que ele é como Macabéa, aproximando-se desse objeto de criação, por outro lado, são inúmeras as descrições da personagem que a afastam do narrador, marcando essa separação irredutível. Nesse procedimento de montagem das imagens de Macabéa, os leitores também ora se identificam, ora são obrigados, bem ao método brechtiano, a se apartarem da figura, a se afastarem da narrativa, entendendo tudo como construção, ficção, imaginação. É justamente esse afastamento com desejo e nessa imersão com recusa, pares contraditórios que nunca se resolvem em Clarice Lispector, que a atitude crítica em relação à história da nordestina que, como diz o narrador era "apenas fina matéria orgânica" (LISPECTOR, 1998, p.39), ocorre. Leiamos um trecho em que o narrador tenta efetuar um retrato dentre

muitos da personagem e no qual a própria personagem se aproxima e depois se afasta de outra imagem, a dos humilhados e ofendidos:

> Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante de cobiça: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p. 40).

O trecho em questão é um dos muitos retratos que tentam delinear uma identidade para a personagem Macabéa; mas, tal como nesse fragmento, em todos os outros há sempre uma tensão que impede que a persona da nordestina seja categorizada e fixada numa imagem cristalizada. Se, por um lado, há nessa cena um teor da alienação da personagem em relação à sua própria condição de sujeito humilhado e ofendido, conforme sublinha Vilma Arêas (2005) em *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*, por outro, há também uma espécie de tensão que impede sua cristalização numa classe, num grupo ou numa identidade. Nesse sentido, a escrita de *A hora da estrela*, por meio da montagem de imagens diferentes, espécie de fotografias, retratos de Macabéa que apontam para aspectos diversificados e paradoxais da personagem, tal como o narrador abaliza, colocam em questão a noção de distanciamento. A escrita de *A hora da estrela* faz um retrato sempre desmontável da nordestina que ora é aproximada de figuras trágicas como Greta Garbo, mesmo que essa seja apenas a visão da própria Macabéa, ora é aproximada de imagens abjetas. Vale dizer que há imagens dessas estrelas de cinema disseminadas pelo livro, ainda que imagens-palavras.

Ao escrever sobre Macabéa, montando e desmontando as imagens da personagem, justapondo sua imagem à de estrelas de cinema e a de outros seres, mas, sobretudo, ao mostrar que toda a história é uma montagem ficcional, o narrador Rodrigo S.M., e a escritora Clarice Lispector num outro plano de desmontagem, se porta como uma espécie de narrador brechtiano que sabe que distanciar é um modo de mostrar, de acentuar o olhar. Cada vez que uma imagem poderia capturar a personagem, o narrador insere algo que manifesta que aquilo ainda é uma montagem, e que nenhuma imagem consegue dar conta desse factível. Macabéa sempre está em suspensão, como mostra Luiz Lopes (2018) no artigo "O escritor e a borboleta: literatura, imagem e pensamento em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector". É justamente sobre essa noção de distanciamento própria da criação de Bertolt Brecht, ainda que não particular, já que a noção surge, antes em outras modalidades teatrais, – e que estendemos à ficção clariciana – que Didi-Huberman discorre no trecho a seguir:

> Distanciamento: isso seria a tomada de posição por excelência. Mas é preciso compreender que não há nada de simples nesse gesto. Distanciar não é contentar-se com colocar longe: perder-se de vista à força de afastar-se, quando distanciar supõe, ao contrário, aguçar seu olhar. […] Distanciar seria mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido, *distanciar é mostrar*, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 63).

Para Didi-Huberman, o método de montagem e de distanciamento de Bertolt Brecht significa, antes de tudo, não simplificar uma imagem, mas exigir que nos situemos de modo complexo diante dela, que saibamos perceber suas nuances, evidenciar suas contradições, entender suas implicações. Significa perceber o que numa imagem fala ao presente, recupera do passado e aponta para futuros inauditos, misturando essas temporalidades, estabelecendo anacronismos. Além disso, esse gesto também implica ver a partir dos paradoxos que toda imagem comporta, ou seja, engendrando diferenças, aceitando as contradições que toda imagem traz como seu aspecto constitutivo. O narrador de *A hora da estrela* parece oferecer exatamente esse método de montagem que sugere distanciamento da personagem Macabéa. Rodrigo se distancia de Macabéa, sendo o escritor que fala da nordestina semianalfabeta, como homem que fala da mulher, como vivo que fala da morta, como homem que fala de uma mulher-animal, como criador que fala da criatura. Por outro lado, nesse afastamento tão denunciado pela crítica, às vezes de modo equivocado, há também, e talvez esse aspecto tenha sido menos percebido, um gesto de profundo reconhecimento, amor e aproximação desse mesmo narrador que chega a dizer que só ele ama a personagem. Nesse sentido, o texto "No território das pulsões",

de Yudith Rosenbaum (2004) traz algumas considerações importantes sobre o outro que está sempre no si mesmo e que aparece nos textos clariceanos.

Um texto crítico de Hélène Cixous, intitulado "Extrema fidelidade", evidentemente, conseguiu perceber esse detalhe importante em *A hora da estrela* e promoveu um deslocamento maior. A crítica assinala:

> Para chegar a falar o mais proximamente dessa mulher que ela não é, que nós não somos, que eu não sou, e que provavelmente, como conta Clarice em certo momento, ela teve de encontrar por acaso na rua indo ao mercado, foi preciso que Clarice fizesse um exercício sobre-humano de deslocamento de todo o seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma, para tentar aproximar-se desse ser tão ínfimo e tão transparente. E o que fez ela para tornar-se suficientemente estranha? O que ela fez é ser o mais outra possível de si mesma, e isso resultou nesta coisa absolutamente notável: o mais outra possível era passar ao masculino, passar por homem. É uma démarche paradoxal. […]Pode-se dizer que a obra de Clarice é um imenso livro do respeito, da boa distância. (CIXOUS, 2017, p. 135-144).

Cixous percebe no gesto de escrita de Clarice aquilo que Didi-Huberman sublinha na obra de Brecht, ou seja, o princípio do distanciamento. Tanto em Clarice como em Brecht, de modos distintos e particulares, haveria uma proximidade que se dá pelo afastamento, e um distanciamento que aguça o olhar e a compreensão em chave contraditória. Tanto nas obras de Clarice quanto nas de Brecht, salvas as inúmeras diferenças, as imagens são montadas para colocar em relevo sua faceta complexa e evidenciar não uma identidade, mas as diferenças que toda imagem comporta em si mesma: poderíamos assim discorrer sobre uma potência visual contraditória. Como afirma Didi-Huberman (2017, p. 64), o distanciamento é antes de tudo um modo de "criar intervalos", "ele cria intervalos ali onde só se via unidade" e são esses intervalos que perpassam o texto clariciano como modo de complexificar, nuançar e criar paradoxos dessa imagem inapreensível de Macabéa, promovendo rupturas de continuidade num rosto que é de mulher-palhaço, mulher-capim, mulher-cadela, rosto em suma que sempre escapa de toda tentativa de aprisionamento.

Literatura e política da imaginação em *A hora da estrela*

Numa das passagens de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. afirma aos leitores que "Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando" (LISPECTOR, 1998, p. 28). Interessa, nesse detalhe do texto, perceber que a montagem da imagem da personagem Macabéa ocorre a cada nova palavra que o narrador utiliza como matéria para construção de sua personagem. Mais que isso, sabemos por esta afirmação do narrador que o escritor Rodrigo/Clarice entende seu livro como uma denúncia, como uma tomada de posição política. Desse modo, nesse jogo de aproximação e afastamento pela montagem intervalar, recortada, e lacunar de Macabéa, há também uma escrita que se assume como denúncia, como gesto político de levante.

Na introdução do projeto *Levantes*, Didi-Huberman escreve sobre o gesto de levante, afirmando que "não se faz um levante sem certa força. Qual força? De onde vem? Não é evidente – para que ela se exponha e se transmita – ser necessário que tenha uma forma?" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 20). A forma do levante pode estar em gestos pequenos, como o de Macabéa que resiste como uma ninfa caída na rua, como um trapo que ainda se faz ver por alguns e que respira como força orgânica que ainda não cessou. Pode ser também um gesto de denúncia de um escritor fracassado como Rodrigo S.M. São essas imagens, a da ninfa caída nas ruas de um país assolado pela pobreza, autoritarismo e fome, e a de um escritor que sabe que nesse contexto a literatura, escrever, é um modo de ter "o direito ao grito" (LISPECTOR, 1998, p. 13) que revelam o levante. Ao mostrar Macabéa, Rodrigo S. M. apresenta não somente sua criatura, mas as vísceras de uma cidade e um retrato do Brasil, um triste retrato de um país em estado de calamidade pública. Macabéa pode ser lida dentro de uma tradição, como o trapo da cidade, aquele farrapo que foi atentamente observado na poesia de Baudelaire e resgatado por Walter Benjamin no século 20, autor com qual Didi-Huberman dialoga.

> Então, como é que esse trapo amarfanhado na sarjeta, contra o passeio, oferece ao presente, ao moderno, se ouso dizê-lo, a possibilidade de alcançar, mesmo que por um instante, por um farrapo de tempo, 'a imagem íntima do outrora'? Eis a questão. Para começar, é necessário regressar aos termos escolhidos por Walter Benjamin e, em particular, ao superlativo empregado para o adjetivo *inner*, que a tradução francesa se esqueceu de restituir: dizer que o farrapo das ruas constitui uma *innerste Bild* é dizer que ele oferece do Outrora 'a mais interior das imagens'. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 78).

Quando vemos Macabéa como um refugo, caído na sarjeta da cidade toda feita contra ela, não estamos apenas diante de uma imagem do presente, mas também diante de uma imagem dialética/crítica (*cf.* DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169) que permite recuperarmos o mais íntimo do outrora. Macabéa é o presente, mas também os passados, as vozes emudecidas pela história. Nesse sentido, Clarice Lispector engendra uma novela política, que toma posição, que obriga pensarmos numa "história a contrapelo". (BENJAMIN, 2012, s/p.). Vejamos, por exemplo, este trecho:

> Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito. (LISPECTOR, 1998, p. 80).

Esse gesto de levante, de revolta contra as imagens oficiais da história, ou mais, de rechaço ao apagamento de imagens, que podemos observar em *A hora da estrela*, poderíamos dizer de levante/denúncia da escrita, mostra que a escritora brasileira, ao aproximar-se dessa realidade parca pelo método da montagem/distanciamento, também reorganiza, remonta uma história, imagina outros finais, encena uma potência de existir, ali, onde ela poderia parecer ausente. Ainda que esse relato seja "mais do que invenção" (LISPECTOR, 1998, p. 13), sendo obrigação desse escritor/a "contar sobre essa moça entre milhares delas" (LISPECTOR, 1998, p. 13), sabemos também que o livro é produto de invenção, imaginação, montagem, e, portanto, cabe aqui pensar numa espécie de política da imaginação, que perpassa o texto clariciano. Didi-Huberman, retomando Brecht e Benjamin, observa que existe uma diferença entre tomar partido e tomar posição. A tomada de posição associa-se mais à montagem e, por meio dela, é possível que todo artista, em sua mesa de montagem, seja capaz de engendrar uma política da imaginação.

> […] a montagem procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas. Ali onde o partido impõe a condição preliminar de uma partida em detrimento de outras, a posição supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das multiplicidades entre si. Eis por que, diz Benjamin, pode-se tomar posição e dar a pensar de maneira inédita, sem ter, previamente, "nenhuma ideia em mente". É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a própria transformação que põe em ação um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas não toma nenhum partido definitivo, na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que nascida de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinável, ele próprio modificável, sempre em movimento e a caminho, "sempre na entrecruzada dos caminhos". (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 111-12).

Ao observar o método de construção da obra brechtiana, Didi-Huberman mostra que a arte política, a partir do teatrólogo alemão, pode ser, *a priori*, esse exercício de experimentação. Vale dizer que Clarice Lispector, ainda que como uma escritora muito reconhecida, sempre foi vítima de duras críticas por seus livros serem classificados de modo errôneo como 'psicológicos' e 'não políticos'. Ao lermos de modo atento sua produção, percebemos que seus textos são políticos, sobretudo, pela montagem, pelos processos, pelas posições que se podem advir de seu pensamento literário que se coaduna à reflexão de outras artes. A leitura de *A hora da estrela* também permite perceber ou voltar aos textos anteriores com outra perspectiva, que lança luz sobre esse caráter político da escritora como é o caso da crônica "Mineirinho". Não se trata de uma escrita partidária, mas de uma escrita que toma posição, que demonstra os limites para se conhecer algo e, desse modo, permite transformações as mais variadas possíveis.

Sobre esse tópico da literatura e política, a própria Clarice Lispector escreve na crônica "As crianças chatas", de agosto de 1967, publicada no jornal do Brasil, uma espécie de elogio à revolta. Muitas vezes, no entanto, esses aspectos foram rasurados de sua literatura.

> Não posso. *Não posso pensar na cena que visualizei e que é real*. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. *Ela grita com dor: durma, seu chato!* Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. *E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta.* (LISPECTOR, 2018, p. 11. grifos meus).

Nessa crônica curta de Clarice, o leitor pode perceber, como em outros textos de modo bem explícito, como a escritora era contrária ao não posicionamento. De certo modo, as críticas contra a resignação que aparecem em *A hora da estrela* já estão sublinhadas nesse texto curto. Sua literatura sempre esteve preocupada com essas posições, com uma escrita que mostra dissensos, que posiciona para dizer que tudo pode ser visto por uma perspectiva não dogmática, e é nesse sentido que a escritora faz uma literatura política. Talvez devêssemos pensar aqui com Jacques Rancière, quando o filósofo francês em diálogo com o pensamento de Didi-Huberman diz que o que "a literatura expõe é esta experiência da multiplicidade e do dissenso". (RANCIÈRE, 2014, p. 118.)

Ainda pensando na crônica supracitada, assim como em *A hora da estrela*, a visão e a posição sobre um aspecto social ocorre por meio do campo da visão, algo é visto por meio de uma perspectiva. Mas essa perspectiva nunca é unívoca, cria-se dissensos de olhar, modos de montar esse real. A montagem da crônica permite assim que o narrador, como também o leitor, se aproxime e se distancie, ao mesmo tempo, das figuras retratadas. Primeiro vacilamos, para depois nos posicionarmos. O título da crônica nos convoca para nos distanciar dessa criança chata, o menino, até que percebemos que sua chatice é fome, e que mesmo a mãe não acredita que ele seja chato, ainda que com dor o "nomeie" assim. Temos então duas imagens que colidem para chocar o espectador e criar um pedido de posição, a saber, a imagem da criança chata em paralelo à da criança com fome. A crônica termina fazendo um elogio à revolta, à não-resignação, que também perpassa *A hora da estrela* exatamente 10 anos depois. Clarice, em suma, parece estar atenta à miséria do mundo, que não é apenas social, mas possui inúmeros aspectos, e mais que isso, a escritora parece estar ciente de seu papel como escritora para a invenção de singularidades e multiplicidades, para uma política da imaginação.

> Ninguém é obrigado a acolher toda a miséria do mundo. Mas pelo menos, podemos aprender a falar dela, a falar com ela, a despertar com ela para a singularidade de um dizer que inventa nomes, novas singularidades e multiplicidades. O que equivale a tomar a igualdade como medida, medida essa que é a arte de ajustar a proximidade e a distância. O imperativo categórico que aqui se experimenta poderia enunciar-se assim: age sempre de forma a instituíres ao mesmo tempo proximidade e distância. O que equivale a aprender incessantemente a medir e estimar, a recriar a cada instante esse próximo e esse distante que definem os intervalos da comunidade igualitária. (RANCIÈRE, 2014, p. 120).

Clarice Lispector engendra exatamente essa escrita das multiplicidades e opera desse modo, por esse imperativo categórico que institui proximidade na distância e afastamento na proximidade. Ao escrever *A hora da estrela* a partir da montagem que permite vermos uma imagem em chave paradoxal de Macabéa, como também de Rodrigo S.M., como um campo visual do qual podemos nos aproximar e afastar, o que está em questão é um modo de posicionamento político, ético e estético. Sua obra passa a ser, portanto, livro da boa distância, que permite enxergarmos singularidades e multiplicidades onde nos querem obrigar a ver apenas o mesmo, os clichês das imagens, e a fixar a imagem como algo dogmático. O projeto de *A hora da estrela* é dar a ver outra forma do real. O movimento de escrita parece ser como uma imagem com potencial de ardência, de dizer mesmo ali onde parece não haver nada, de fazer doer onde estávamos anestesiados. Didi-Huberman em *Falenas* sublinha esse potencial da imagem quando pensa numa *imagem que arde*, afirmando que

> Hoje, as imagens de violência e de barbárie organizadas são numerosas. A informação televisa manipula perfeitamente as duas técnicas do *nada* e do *excesso* – censura ou destruição, por um lado, sufocamento por desmultiplicação, por outro – para garantir a cegueira generalizada. O que fazer contra essa dupla coação que nos aprisiona à alternativa *não ver nada* ou *não ver senão clichés*? Gilles Deleuze, que também procurava como "arrancar uma Imagem aos clichés e virá-la contra eles", deu uma pista ao evocar aquilo a que ele chama, em substância, uma arte da contrainformação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 310).

O leitor ruminante de *A hora da estrela* percebe isso: estamos diante de um texto contrainformativo. Um texto que desafia os clichês televisivos sobre a vida dos nordestinos que chegaram às grandes cidades brasileiras na segunda metade do século passado. Um texto que contrainforma sobre o que é ser mulher, sobre o que é ser humano, sobre o que é ser vivo. É um texto também sobre contrainformações sobre a arte e a literatura e, para finalizar por aqui, um texto que contrainforma sobre quem é Clarice Lispector. Ao propor todas essas contrainformações numa montagem que aproxima e distancia e que, portanto, permite sempre a recombinação, Clarice Lispector escreve uma novela que encena uma política da imaginação. Essa política da

imaginação está diretamente ligada ao fato de uma imagem não excluir outra imagem. Desse modo a imagem de Macabéa resignada não deve excluir a imagem de Macabéa forte. Na política da imaginação o que está em questão nunca é apenas o factível, mas também o que poderia ser, outras existências desse real que ainda não tiveram força para eclodir, e que o gesto de escrita como levante pode fazer surgir com outra potência. Didi-Huberman afirma que essa política da imaginação é, antes de tudo, ligada à montagem já que "a montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história – e, esta, por sua vez situa a própria coleção iconográfica na perspectiva de um trabalho inédito da imaginação política" (DIDI-HUBERMAN, 2017, P. 111).

Essa imaginação política se associa, dentre outros aspectos em Didi-Huberman, à noção de ingenuidade, que também está presente em *A hora da estrela*. O filósofo francês, partindo outra vez da obra de Brecht, observa:

> Mas tudo o que se ganha em gestos e em imagens, corre-se o risco de esperá-lo por muito tempo em discurso preciso e em certezas fundadas. O estado do sujeito que a *Fibel* supõe, estado de não saber inerente ao gesto de aprender, poderia então ser chamado *ingenuidade*, com a condição de se lembrar que a palavra não tem nada a ver com a estupidez, e que designa, primeiro, um estado *nativo*, o mesmo que a lição dos *LeseKasten* ou das cartilhas associará simbolicamente. Diz-se, com razão, que a arte de Bertolt Brecht podia ser toda compreendida na medida de uma "estética da ingenuidade". Nada de *Fabel* – nada de fábula épica ou didática – sem o exórdio da *Fibel*, esse jogo de linguagem que quer pegar as coisas pelo início. Nada de saber político sem orientação prévia do corpo e sem gaguejar, sem tatear na linguagem. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 197).

Uma obra que coloca em questão a ingenuidade como operador de um determinado saber possui como aspecto constitutivo a rasura de certezas fundadas. A ingenuidade implica, desse modo, um não saber, ou pelo menos um saber sempre provisório. Um modo de estar no mundo calcado na dúvida, na abertura para as contradições. Essa ingenuidade aparece em *A hora da estrela* de diferentes modos, mas parece estar sublinhada de maneira mais evidente na própria constituição de Macabéa. A personagem é de algum modo esse sujeito ingênuo, mas de uma ingenuidade, de uma espécie de bobeira, que também pode ser lida na chave potente daquele que por não saber está aberto para aprender. Leiamos um trecho da novela que descreve uma das cenas entre Macabéa e Olímpico:

> Numa das vezes em que se encontraram ela afinal perguntou-lhe o nome.
> – Olímpico de Jesus Moreira Chaves, mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. Fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher.
> – Eu não entendo seu nome, disse ela. Olímpico?
> Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:
> – Eu sei mas não quero dizer!
> – Não faz mal, não faz mal, não faz mal… a gente não precisa entender o nome. (LISPECTOR, 1998, p. 44-45).

Macabéa, como uma personagem ingênua, como esse ser aberto para a aprendizagem, possui um encantamento e se pergunta o tempo todo sobre o significado das coisas, sobre o nome dos objetos. Ela é uma pergunta constante, a abertura para sempre entender e entender sempre de modo diferente aquilo que existe. O fragmento supracitado, como outros da novela, mostram uma personagem que representa os desvalidos, analfabetos e espoliados do Brasil dos anos 1970, mas também, paradoxalmente, coloca em cena a potência da ingenuidade, que é sempre a possibilidade de um saber provisório, de um questionamento infindável, de abertura para a música inaudita do mundo. Olímpico, seu namorado, por outro lado, e ainda que seja um nordestino também com parcos recursos, é o antípoda de Macabéa: não há ingenuidade e sequer abertura para aprender o que quer que seja. Ele prefere sempre a fala dogmática, a palavra autoritária que encerra o assunto, enquanto Macabéa vive de perguntas.

Ao contrapor esses dois universos, Clarice Lispector elabora uma personagem que vive em estado nativo no sentido que Didi-Huberman confere ao termo. Além disso, Macabéa pode ser lida como a personagem que de certo modo afirma uma estética da ingenuidade em Clarice Lispector. Vale lembrar o que a escritora brasileira observou em "Das vantagens de ser bobo" em 1970, anos antes da composição de *A hora*

da estrela: na referida crônica, Clarice afirma que "ser bobo é uma criatividade e, como toda criação, é difícil" (LISPECTOR, 2018, p. 324). A arte para Clarice Lispector seria de certo modo esse aprendizado da ingenuidade. Escrever de modo simples, ingênuo, como uma criança que aprende algo, um ABC permanente. Aventurar-se por outros modos de expressão, como a música, a pintura e o cinema, poderíamos ainda dizer ser criativo enquanto ser que respira, como Macabéa.

Talvez essa ingenuidade seja um princípio que, guardadas as devidas diferenças e intensidades, aproxima Rodrigo S. M., esse escritor experimental, que de modo ingênuo escreve como nunca havia feito, e Macabéa, a jovem que gostava de Coca-Cola, parafuso e pregos. Há algo que aproxima esses personagens distantes, algo desse deslocamento próprio do bobo, do ingênuo, daquele que antes de falar, gagueja, precisa tatear a linguagem e que Didi-Huberman também consegue ver em Carlitos de Charles Chaplin. Macabéa tem muito não apenas de Greta Garbo, não apenas do desejo de ser Marilyn Monroe, mas também do Carlitos que adestra pulgas, da Cabíria de Fellini, do príncipe idiota de Dostoiévski: dessas imagens da ingenuidade que povoa o cinema e a literatura do século 20. Aproximar-se de *A hora da estrela* é perceber uma concepção de arte e literatura em que a ingenuidade se converte em posição política e modo de imaginar outros modos de ser, estar e sentir. Como afirma Didi-Huberman,

> A ingenuidade não tem nada a fazer com a simplificação idiota de todas as coisas. É mais uma abertura particularmente confiante à voluptuosa complexidade – relações, ramificações, contradições, contatos – do mundo circundante. É o gesto de aceitar interrogativamente tal complexidade. É o prazer de querer jogar com. Nesse sentido, a ingenuidade é tanto *criadora* quanto *receptora*. Aquele que inventa algo, afirma Brecht, torna-se sempre sensual: "A invenção inspira amor" (*Eirfindung macht verliebt*.). E o amor, por sua vez, desperta deliciosamente o ingênuo. O que não quer dizer estúpido, nem mesmo ignorante. Porque o sábio, o pensador e ou o artista, *capazes de arriscar*, *a despeito de tudo*, trabalhando, criando, capazes de encontrar o gesto de aprender, de constantemente abrir-se ao prazer da *Fibel*, fazem por meio da invenção ou da descoberta, um uso fecundo, poderoso, da ingenuidade. Por exemplo: "Depois da leitura de um novo artigo de Niels Bohr sobre a física, Einstein exclamou: 'É a mais grandiosa música, na ordem do pensamento!' Ele teria podido igualmente dizer desse artigo: é uma insurreição, perfeitamente concebida e poderosamente executada!" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 200).

Ao escrever *A hora da estrela*, em 1977, Clarice Lispector dá seu último testemunho como artista para o mundo. Ela quis sempre a surpresa que a ingenuidade pode trazer. Escrever como uma amadora, de modo ingênuo, fazer em cada livro uma descoberta do mundo, inventar outros mundos. A novela de Clarice Lispector obrigou a escritora a se aventurar por esse terreno da criação em que a ingenuidade pode fazer algo aparecer como também dar algo a ver. A escrita como gesto de humildade e ingenuidade é, como disse a própria Clarice, reconhecer que uma posição política pode ser não querer imprimir de modo dogmático algo pelas palavras, mas fazer com que as palavras se posicionem de modo complexo, por ramificações, por meio de choques e tensões. É sobre isso que Clarice Lispector fala na crônica "Lição de piano", quando conta sobre suas aulas de piano ainda criança e descobre no final que ela poderia criar ao piano se reconhecesse que sua força estava na fragilidade; na delicadeza dos dedos, havia uma tomada de posição: "E meus dedos não são frágeis. Eu tenho uma força, eu sei. E minha força está na suavidade de meus dedos frágeis e delicados". (LISPECTOR, 2018, p. 51).

Posições ou tentando concluir

A escrita de Clarice Lispector não raro usou como um de seus recursos um método de colagem e montagem que ocorre por meio de referências literárias em relação a outras artes e expressões da cultura popular e erudita, além de, no caso de *A hora da estrela*, se abrir ainda para objetos da indústria cultural. Neste artigo, tentamos evidenciar como *A hora da estrela* é um texto eminentemente imagético, a partir da construção de Macabéa. Porém, mais que apenas afirmar esse mecanismo de construção que se dá por meio do campo do visível, quisemos pensar os efeitos dessa estética que tal como a de Brecht, interpretada por Didi-Huberman, ocorre por meio da montagem. Além disso, num segundo movimento, a montagem passa a ser vista como um recurso que necessariamente implica uma tomada de posição e, também, uma possibilidade de se escrever, de se produzir arte que seja política, o que quer dizer não apenas falar de um estado social das coisas, apenas fazer um retrato de um dado real, mas também se abrir por meio das multiplicidades e imaginar

outros modos menos reativos de estar no mundo. *A hora da estrela* é um texto que permanece indecifrável, aberto para leituras que sempre são montagens e desmontagens, e esse gesto é o que pode fazer do livro por anos ainda por vir um objeto dessa necessária política da imaginação.

Referências

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector*: com as pontas dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012. [e-book.]

CIXOUS, Hélène. Extrema Fidelidade. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p.131-163.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*: o olho da história, I. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*: ensaio sobre o planejamento caído. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*: ensaios sobre a aparição, 2. Trad. António preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

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

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOPES, Luiz. O escritor e a borboleta: literatura, imagem e pensamento em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. In: *FÓLIO*- Revista de Letras, v. 9, p. 119-133, 2017.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Alvoroço da criação*: a arte na ficção de Clarice Lispector. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Trad. Vanessa Britto e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões. In: *Cadernos De Literatura Brasileira*. Clarice Lispector. Edição especial 17 e 18, dez. 2004. São Paulo: IMS, 2004. p. 261-279.



Poéticas esculturais em *Água viva*: aproximações entre Clarice Lispector e Lynda Benglis

Sculptural poetics in Água viva: *approaches between Clarice Lispector and Lynda Benglis*

Marcele Aires Franceschini[*]
Universidade Estadual de Maringá

Recebido em: 17/05/2020
Aceito para publicação em: 22/06/2020

Resumo

Propôs-se o diálogo de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, com a artista visual Lynda Benglis. Inicialmente, traçaram-se paralelos de Michelangelo (1547) sobre a poesia e a escultura, evidenciando-se o processo criativo de ambas artistas, enfatizando-se suas respectivas rupturas com paradigmas clássicos de harmonia. Na sequência, pautaram-se as conexões de maleabilidade e contenção/sobra em seus trabalhos, assim como suas relações com a matéria, com a imanência do presente e com o poder de provocarem novas perspectivas.

Palavras-chave: *Água viva*. Escultura. Processo criativo. Lynda Benglis.

Abstract

It was proposed a dialogue between *Água viva* (1973), by Clarice Lispector, and visual artist Lynda Benglis. Initially, there were drawn parallels of Michelangelo (1547) about poetry and sculpture, highlighting the creative process of both female artists, emphasizing their ruptures with classic paradigms of harmony. Sequentially, there were settled the connections of malleability and contention/waste in their artworks, as well as their relationship with the matter, with the immanence of the present, and with the power of provoking new perspectives.

Keywords: *Água viva*. Sculpture. Creative process. Lynda Benglis

[*] Professora Adjunta do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1957064096642885>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7060-9629>.
E-mail: maraires2@gmail.com

Inner *kháos* as a compass

The relation between plastic arts and literature is not a contemporary discussion. In the 16th Century, Michelangelo comments about this parallel. In *Lezioni* (1550), the philosopher Benedetto Varchi attaches the conferences of the engraver, pronounced in Florence three years earlier, comparing painting, sculpture, and poetry. The strophes appraised by Varchi are part of a group of Michelangelo's lyric compositions, all related by themes, and they are dedicated to Vittoria Colonna, the Marchioness of Pescara (apud MIGLIACCIO, 1998, pp. 209, 210). Shall we read the following verses:

> The greatest artist never knows what excess
> Is buried in a single piece of marble,
> Only a hand obeying the directions of
> Intellect can discover what it contains.
>
> The evil I flee, and the good to which I aspire
> My gracious, noble, and divine lady, lies hidden
> In you in the same way. If I should die, my art
> Will create the opposite of what I desire. […]
> (MICHELANGELO apud COWAN, 2017, p. 62).

Despite Michelangelo uses the classic quartet, evoking his inspiring "muse", the content of his discussion is up-to-the-minute, as it contemplates the thesis of construction and representation of an art. The verses: "The greatest artist never knows what excess / Is buried in a single piece of marble" are insightful to explain Clarice Lispector's creative process, for as the sculptor works with the excesses and wastes of his matter, the narrator of Água viva[1] (1973) gathers the fragments of Atrás do pensamento: monólogo com a vida, and Objecto gritante[2] with the aim to establish her prose.

A retrospective: in 1973, Artenova Editors published Água viva, reduced from two previous versions: a first one, dated back from July 1971, which had the title Atrás do pensamento: monólogo com a vida (Behind Thought: Monologue with Life); and a respective one, Objecto gritante (Loud Object), composed by Lispector's chronicles featured in Jornal do Brasil, as well as by literary texts and unpublished fragments. Ferreira (1999, p. 255) informs that the idea for the publication came up by the founder of Artenova, journalist and poet Álvaro Pacheco. He would have suggested Clarice to write an "abstract book". After reviewing it, the writer sensibly reduced her texts: from over two hundred pages, one hundred were left: "This short book had only 280 pages; and I kept cutting, and cutting, and torturing – during three years. I did not know what to do anymore. I was desperate. It had another title. It was all different…"[3] (apud GOTLIB, 1995, p. 410). Effectively, the author struggles when dealing with contention. This is due to the fact her written process, above all in Água viva, follows the methodological paths that the engraver applies during his/her creation, in a way the tension between dispersion and containment defines a masterpiece of a time.

For centuries, classic patterns recommended canon to align with the ideal of perfection, so the concept of "symmetría as a divine harmony" (ALBERTI, 1972, p. 27) could be assimilated, since the creation of Adam, clay-shaped by the Creator to the masterly proportions of Venus de Milo, produced during the Hellenistic period (2nd Century b. C.). In Água viva the journey is exactly the opposite once the narrative voice searches for "the secret harmony of disharmony: I don't want something already made but something still being tortuously made" (LISPECTOR, 2012, p. 6). Here is a writer who praises the process, and not a flawless result, as it is noticed by the sequence of adverbs: "still been tortuously made".

In Água viva the muse, the "donna leggiadra" of Clarice Lispector is Kháos, so the author writes her text backed by the lack of guidelines or literary rules, inducing readers to self-reasoning. The writer despises

[1] We maintained the title of *Água viva* in Portuguese, following the choice of the English version of the book, published by New Directions (2012), translated by Stefan Tobler, with the introduction, and edition by Benjamin Moser.
[2] We have opted to maintain the original orthography of the title, "Objecto", respecting Lispector's spelling.
[3] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Esse livrinho tinha apenas 280 páginas; eu fui cortando, cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente…".

what glows on the surface, therefore the book, as an art object – reiterating Michelangelo's poem – unfolds the opposition of desire. The Theogony, by Hesiod, unravels that Kháos comes from the verb khaíno or its variation khásko (open up), meaning a force that heads separation; division. The image evoked by the term is of a beak that opens, splitting into two what was once one. Etymologically speaking, Kháos may be referred as the potency that entails procreation by bipartition, and a translation for it is "rupture" (HESIOD, 1987, p. 72-73).

Yet, the concept of chaos in Água viva is built up as "rupture", and not simply as unjustified anarchy or confusion, as a quick glance could indicate. There is an identified conflict: while Eros means 'union', Kháos is the force that represents 'separation' (HESIOD, 1987, p. 77). Hence, Kháos was the first principle of Creation (HESIOD, 1987, p. 79, p. 81, p. 97). Heading from these assumptions, textual fragments act as the impelling forces of the narrative, mainly due to the fact Lispector has the absolute consciousness about the "floating" (ROSENTHAL, 1975, p. 122) reality of her writing. The linear perspective of the plot is suppressed, and what prevails are multiple narrative shards. The apparent textual "disorder" is similar to sensations, thoughts, and insights that spark in the potency of creation: "Before I organize myself, I must disorganize myself internally. To experience that first and fleeting primary state of freedom. Of the freedom to err, fall and get up again" (LISPECTOR, 2012, p. 80).

Whenever shattered, harmony provokes both in the author as in the reader an abrupt effect, an immediate rupture, and so fitted by instinctive reactions, this individual searches for a new equilibrium. Thus, in an incessant circle, harmony is only possible when in contact with its reverse. Following this reasoning, Lispector adopts oxymorons – the "harmony of disharmony", "an athematic theme", "hear my silence", "before I organize myself I must disorganize myself", "the vibrant silence", "frigid pleasure", (LISPECTOR, 2012, p. 6, p. 8, p. 23, p. 61, p. 63, p. 93, respectively) – as strategies to elucidate that the achievement of symmetry depends on ruin, on destruction.

As readers perceive, the book is not up to unleash comfortable feelings – instead of it, Água viva incessantly, "tortuously" opens new gaps and thoughts. It is appropriate to state that Lispector does not handle with a literary composition in the standardized definitions, since she creates an "anti-book"[4]: "That is to say that I will write everything that comes into my mind, with the least possible policing". This statement, found on page 57 of the original manuscript, announces there is room for a spontaneous script, as well it ensures that the thinking process flows within the writing. It is precisely there, in the brief instant of the breakthrough point, anchored with "the least possible policing", that Água viva establishes its milestone. During the reading of Objecto gritante's manuscript, it is observed that the instants are permanently restored, and this is a sign of the dynamism that will surround the further book, filled with contradictions, experiments, and multilayered apprehensions of the world.

Sant'Anna asserts that in Lispector language advances "far from Aristotle lógos, but near Heraclitus lógos"[5] (1974, p. 88). Readers easily notice that Água viva is distant from a frugal draft of composition, but close to the unknown that springs from art experiences. Or, as the narrator's voice sustains: "You need experience or courage to revalue symmetry, when one can easily imitate the falsely asymmetric, one of the most mundane originalities. My symmetry […] is not dogmatic" (LISPECTOR, 2012, p. 69). At this point, it is wise to state that North-American visual artist and performer Lynda Benglis is also near the Heraclitus idea of logos: first, because she is up to "revalues symmetry"; and also due to the fact her art processes are performed with a range of materials such as wax, metal, paper, plastic, videos, poured latex sculptures, among others:

[4] In the front cover of the original's manuscript, it is written: "Trata de um anti-livro" ("This is an anti-book"). Note: all the quotes from *Objecto gritante* cited in this article were directly researched at the archives from Clarice Lispector, hosted by National Library (Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro), from the period between January-June 2007. The author of this article translated all the selected fragments.

[5] Excerpt in Portuguese: "[sua linguagem] está longe do *lógos* de Aristóteles, mas perto do *lógos* de Heráclito".



Figura 1 – Lynda Benglis, latex floor sculpture/painting (Rhode Island, 1969).
(Source: <http://www.artnet.de/awc/lynda-benglis>)

The first point that justifies the approximation between Lispector with the renowned sculptor is related to their contemporaneity. Benglis's works became notorious right when the writer published some of her most celebrated fictions: *A maçã no escuro* (*The Apple in the Dark*, 1961), *A Paixão segundo G.H.* (*The Passion According to G.H.*, 1964), and *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (*An Apprenticeship or the Book of Delights*, 1969). Later, in the 1970s, the American artist kept stimulating her studies about the matter, space, residues of the shapes, and the free trajectories of expressions, as it may be exemplified in her artworks: "Mumble" (1972), "Noise" (1972), "Collage" (1973), "Discrepancy" (1973), "Enclosure" (1973), "Female Sensibility" (1973), "The Grunions are Running" (1973), "Now" (1973), among others.

It should be observed that 1973 (the publication date of *Água viva*) was a productive year for both artists. At this time, Clarice Lispector was already an acclaimed writer, with a substantial literary experience, therefore she allowed herself to reject classic ploys and formal techniques to fit her writing. Nonetheless, in the beginning of her production, the author also cared about a non-formal language, and it is no surprise that one of her first critics, Álvaro Lins, classified her inaugural book, *Perto do coração selvagem* (*Near to the Wild Heart*, 1943), as an "incomplete", "unfinished" narrative, at the same time she expressed "passions and feelings", "the power of the thought and of intelligence", and mostly, "audacity towards conceptions, images, metaphors, comparisons, and word games"[6] (LINS, 1963, p. 191). About Benglis, her pioneer latex works, and polyurethane installations "tacitly indicate an artist who desired freedom from traditional artistic as well as social boundaries" (RICHMOND, 2013, p. 44). In recent days, Benglis's critics often recognize her attitudes in the past as "occasionally shocking, always thought-provoking" (HUDDLESTON, 2015, p. 1), as she has also been applauded for the "great diversity in her use of materials and sculptural techniques. Even at its most formless, there's a sense of rightness in what she does" (SEARLE, 2015, p. 2).

[6] Our translation. Excerpts in Portuguese: "incompleta e inacabada" / "paixões e os sentimentos" / "o poder do pensamento e da inteligência" / "e sobretudo a audácia na concepção, na imagem, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras".

Another point to be considered concerning the formal/content approach between Lispector and Benglis is towards the matter they select to render dimensional impressions: soft becomes hard (induration of latex in Benglis sculptures [see fig. 1] / the voracious search of the immediate words in Lispector); hard becomes soft (smoothed surface of the crystallized latex in Benglis [see fig. 1] / the stream of consciousness in Lispector). This is just a brief example of how in both artists the major creation point is movement, and that is the reason shape always finds freedom in their compositions.

The visual artist works with "a sort of alchemical presentation in which material presence, with a life of its own, combines with artistic manipulation as an extension of the body" (CHEIM & READ, 2004). In fact, Benglis's idea arises right in the core of the conflict. About this thematic, it is clear how for the sculptor the movement of the hands is never a mere touch nor contour, as the slightest action is already the rising of the oeuvre. Conclusions on her constructive process lead to the forewarning she handles with "paradoxes encompassing the tensions between form and fluidity, masculine and feminine, modern technology and ancient mythology, the Apollonian and the Dionysian, the local and the global", as well as she has been proving, for over fifty years, she has the ability to deal with "the chronology of art history and the timeless realm of the eternal now" (BOOKHARDT, 2017, p. 2).

In fact, Benglis moves forward in an infinite now, and that is why some of her critics (MEYER, 2009, 2010; RICHMOND, 2013; SHEETS, 2014; BOOKHARDT, 2017; PATEMAN, 2020) are not attempted to hermetically classify her in particular art schools nor periods. The artist's potency of expression, and so her capability to apprehend the world's shapes/contents in "the eternal now" places her in an Avant-guard position; a lady always ahead of her own time. Likewise, in *Água viva* the immanence of "instant-now" is developed as one of the major conductor threads of the narrative: "Let me tell you: I'm trying to seize the fourth dimension of this instant-now"; "But the instant-now is a firefly that sparks and goes out, sparks and goes out. The present is the instant in which the wheel of the speeding car just barely touches the ground"; "And is in the instant-now: you eat the fruit during its ripeness" (LISPECTOR, 2012, p. 3, p. 9, p. 63, respectively). Concerning the engraver's perceptions of the "instant-now", Benglis mulls over: "I think we're always moved by our times. We represent our times. Certainly, what I did when I did it was new, but it's not new anymore. In my work back then and now, I'm dealing with realities, with real feelings and questions. It's open-ended" (apud BUETI, 2016).

For both artists, "instant-now" happens to be a trap framed to catch the fragments of the present, so "we project time into space, and we express duration in terms of extensity, and succession thus takes the form of a continuous line or a chain, the parts of which touch without penetrating one another" (BERGSON, 2020, p. 27). In *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* Bergson understands that "mental image thus shaped implies the perception, no longer successive, but simultaneous, of a before and after" (2020, p. 27). Taking these remarks into account, it is necessary such a state of concentration to grab the "instant-now". The "acute state of happiness" (LISPECTOR, 2012, p. 47) is only felt during lucid, dense, concentrated moments, or, as Bergson recognizes, "we cannot form an image […] without the accompanying intuition of space" (2020, p. 77). Therefore, the artists' movements are never performed randomly, for the state of consciousness leads to the "continuous presence of climaxes, condensed in a block of images that do become images-questions"[7] (RONCADOR, 2002, p. 75).

Amongst the multiple "images-questions" that fulfil *Água viva*, here is a poetical one which appropriately pictures the "instant-now":

> In this instant-now I'm enveloped by a wandering diffuse desire for marveling and millions of reflections of the sun in the water that runs from the faucet onto the lawn of a garden all ripe with perfumes, garden and shadows that I invent right here and now and that are the concrete means of speaking in this my instant of life. My state is that of a garden with running water. In describing it I try to mix words that time can make itself. What I tell you should be read quickly like when you look (LISPECTOR, 2012, p. 11).

In iconographic terms, Lispector's excerpt can be represented by Benglis's *Pink Ladies* (2014):

[7] Our translation. Excerpt in Portuguese: "presença contínua de clímaxes, condensados em blocos de imagens que se tornam imagens-questões".



Fig. 2 – *Pink Ladies* (bronze and cast pigmented polyurethane)
(Source: <https://stormking.org/exhibitions/benglis/about.html>)

The matching of *Água viva*'s passage with *Pink Ladies* is an optimal example of how Lispector and Benglis dialogue. *Pink Ladies* is a set of sculptures that gather her *Water Sources* series, centered around outdoor water fountains. "More broadly, this presentation takes as its point of departure the interest in water and landscape that Benglis has explored throughout the last thirty years of her career": here is how Storm King Art Center (SKAC), a 500-acre open sky museum located in Hudson Valley, presents her exhibition, which was held to the public from May 16 to November 8, 2015. The museum's page introduces her set of works focused on water, informing that the artist "grew up surrounded by lakes, rivers, and marshes in Lake Charles, Louisiana […]. Many of her fountains, such as *Pink Ladies*, make reference to the human form, and Benglis sees a natural connection between people and water" (SKAC, 2015).

Undoubtedly, the artist's process when creating her masterpiece was very unique: the bright pink color of her lower pigmented polyurethane and bronze flowers came "from a kite [she] saw aloft in Ahmedabad, India; in the fall of 1979, she took part in a residency there with Sarabhai family and stayed six weeks" (GOODMAN, 2015). Bookhardt (2017) adds up the fact that her masterpiece was "inspired by the carnivalesque Gujarati kite festival". The pink vertical flowers assume a tree form since each one of them is composed of several cones from which the water drops – from one vessel to the next, as a continuous ballet of beauty, female bliss, and peace. Its state is primary, brute, the state of all things in the times of Creation. A state of "a garden with running water", as described by Lispector.

Fabricius, in *Théologie de l´Eau* (1741), says: "There is no Polyp nor chameleon that can change its color as much as the water" (apud BACHELARD, 1971, p. 13). As mutable as the water, it is clear – both in Benglis and in Lispector – the desire to merge with their poetical creations: "we are walking water vessels ourselves", says Benglis (apud SKAC, 2015). About Lispector, she is embraced, "enveloped" by a "wandering diffuse desire for marveling", so she freezes the "instant-now" and slowly pictures "millions of reflections of the sun in the water that runs from the faucet". As a matter of fact, this is a very classic image, in a way her text allows itself to move from joyful images to chaotic frames at a snap of a finger. Nevertheless, she is eager to keep it alive the refreshing feeling of instant-now, placing herself in a "garden all ripe with perfumes, garden

and shadows". Or, as Bachelard pictures, "I dedicate my imagination to water […]. I cannot sit beside a stream without falling into a profound reverie, without picturing my youthful happiness" (1983, p. 8).

Vigorous as the water, both artists are seeking to experience their own echoes and innermost feelings. During the process of creation, it is like as if they were entering the Joycean "riverun" spirit in *Finnegan's Wake* (1939): "[…] riverun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay brings us by a commodious vicious of recirculation […]" (JOYCE, 1967, p. 13). Broadly, writer and sculptor are so intimate to the fountain of pleasure that they can only ease their feverishly sensations when producing their artworks. Bachelard, in *Water and Dreams* (1983), analyses that "water is not only a group of images revealed in wondering contemplation", but "an element of materializing imagination" (p. 11). In his long, deep essay on the imagination of matter, the philosopher ponders that "imagination invents more than objects and dramas – it invents a new life, a new spirit; it opens eyes which hold new types of visions" (p. 16). In effect, Benglis and Lispector deal with art visions that do shiver each new, each translucent artistic gesture. Their creation displacements show a deep wish to reveal the world and the pulsating sensations alive in the "instant-now"; as alive as the water, that all purifies and all baptizes: "And you feel that it's a gift because you experience, right at the source, the suddenly indubitable present of existing miraculously and materially" (LISPECTOR, 2012, p. 80). By way of clarification, when deciding the title of her book, the Brazilian author chose *Água viva* instead of *Objecto gritante* (*Loud Object*) because of its meaning: "something that bubbles, in the fountain"[8] (apud GOTLIB, 1995, p. 410). There are no doubts Clarice's feelings are primary, raw, as all things before the Creation, or, as in the words of Hèlene Cixous, "the text is metaphor itself, a metaphor that is not a metaphor but *Água viva*" (1990, p. 17).

"Blessing" is also a true feeling when the art spectator is before *Pink Ladies*, with its "urethane fountain" look, "a constellation of three stacked totems of topsy-turvy cones with gleeful flourishes realized in a morphology that is at once loosely visceral", plus "the shocking pink (Schiaparelliesque) hue and the organic articulation of the surface might invoke instead some whimsical topiaries of bougainvillea" (CHAVE, 2013, p. 10). In addition, Bookhardt (2017) blandishes *Pink Ladies* "notion of fluidity, with its implicit sense of ebb and flow, a dynamic that applies as much to cultural epochs as to the natural world".

Indeed, *Pink Ladies* has another important theme that is inherent to Lispector: the pink conic vessels have the form of a uterus. Widely, Lynda Benglis is renowned as a "feminist" artist by North-American critics. Jones (1994, p. 17) qualifies her as a "contemporary feminist and queer body artist". Nimptsch (2017) understands Benglis "adapted the style of this movement as well as traditional sculpture to make feminist statements about the human form and the art world", as well as "she essentially carved her own path in as a woman in a man's world and her unapologetically feminist work is said to have inspired many other iconic women in the art world […]". Bookhart (2017) sees that for the engraver "feminism appears to be a deeply rooted, instinctual impetus that encompasses all aspects of her life, including her approach to making and understanding art".

In *Água viva*, 'feminine' is – among other symbols – linked with the fertility of running water and also with the 'womb' icon, either displayed in a direct way, either metaphorized by the ancient image of a grotto: "It is a world tangled up in creepers, syllables, woodbine, colors and words-threshold of an ancestral cavern that is the womb of the world and from it I shall be born"; "[…] and I, blood of nature-extravagant and dangerous caves, talisman of the Earth, where stalactites, fossils and rocks come together"; "I, creature of echoing caverns that I am"; "I was born like this: drawing from my mother's uterus the life that was always eternal" (LISPECTOR, 2012, p. 8, p. 9, p. 27, respectively).

In a patriarchal, antique world, the etymology for the Greek word *hystera* was associated with 'womb', 'uterus', and from this concept came up the "gynecological" settlings for "abnormal behaviors" linked to a wide set "psychiatric and neurological disorders". As a matter of fact, both Egyptian and Greek societies spread out, for centuries, the idea of "a womb wandering throughout the body, as the cause of hysteria" (MATA, 2017). Nowadays, this concept fortunately has changed: Rupprecht (2013, p. 18) shows how artists have turned to the womb to think through the fractures of late modernity, reflecting on the relationship between the past and the future, and also on the creative process. About the uterus power in arts, Cuban-American

[8] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Era *Objecto gritante*, mas eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte".

artist, Ana Mendieta, reflects upon: "I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body […]. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe". She follows on: "It is a return to the maternal source. […] I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body […]. [It is] an omnipresent female force, the after-image of being encompassed within the womb, in a manifestation of my thirsty for being" (1981 apud PERREAULT, 1987, p. 10-27).

In the realms of reality, the blessing of living, the fertility of doubts, and so the dynamic crossings of paradoxes are constantly spread out in both artists. Lispector shows her fertile, her "riverun" state in the original of *Água viva*: "I want to write by running my fingers in the typewriter, annotating whatever comes – even though the text seems fragmentary". This excerpt, a footnote located on the fourth page of the manuscript, is another information about Lispector's narrative process, in a way she deals with "the profound organic disorder that nevertheless hints at an underlying order. The great potency of potentiality. […]. I want the experience of a lack of construction" (LISPECTOR, 2012, p. 20).

Surely, the "organic disorder" is one of the most observed characteristics of Lispector's fiction, therefore it is fundamental to avoid the hermetic formalization of *Água viva* as a "novel". One year before its publication, the author herself denied pointing a literary genre for the book: "It is not a short story, neither a novel, neither a biography, nor a travelling book…"[9] (LISPECTOR apud GUERRA, 1972, p. 4). As a matter of fact, during the reading of *Água viva* it is clear the repulse against arbitrary definitions: "I have no lifestyle: I reached the impersonal […]" (LISPECTOR, 2012, p. 40); "It is useless to classify myself: I simply sneak off, I do not allow it, label no longer grabs me. I am living a new, true state of mind, curious about itself, and it so attractive and personal that I am not able neither to paint nor to write it"[10] (LISPECTOR, 1973, p. 12).

"Label no longer grabs me": here is a meaningful concept that *Água viva*'s readers must bear in mind. The author enjoys the experience to enter "a new, true state of mind", that is, at the same time, "attractive and personal" in such a way she is not even able to accurately portray it. As Lispector understands such condition, she waits for the unpredicted movements of the voyage: "I may not have meaning but it is the same lack of meaning that the pulsing vein has" [11] (LISPECTOR, 2012, p. 8). Therefore, it is not by chance that one of the epigraphs disposed in the original (p. 5) is from Henri Miller: "The best technic is none at all".

Likewise, Benglis is a genuine type of artist, and labeling her is a rough, if not a wrong procedure since she has "many signature styles, including painted ceramics, figurative aluminum sculptures, and bronze fountains" (NIMPTSCH, 2017). Searle (2015, p. 1) sees that "she can be mucky, she can shimmer in gold". Goodman (2015) places her as "one of the most necessary sculptors of her generation. Her mixture of ebullience and humor is more or less without precedent; she has constructed an esthetic life from work that eschews high formalism". Richmond, when picturing the 1970s in the U.S., points out that the critics seemed somehow multifarious when classifying a set of artists, therefore "as a form of mythic speech, however, such tropes were neither absolute nor stable", so "both male and female artists took advantage of this instability to create a space for alternative subjectivities and relationships to flourish" (2013, p. 57). Goodman (2015) broadens this thought, stating that Benglis "embodies the rebellion of a generation that worked out a kind of counter-culture, in which desire and a general antagonism toward the hierarchy of form merged in a boisterous denial of so-called 'serious' art". The art critic concludes his argument by expressing that "this does not mean that Benglis has rejected culture – far from it. Instead, her lyric vision celebrates impulse and an originality of shapes that are closer to content than to formal artifice" (GOODMAN, 2015).

Dialoguing with Benglis, Clarice's literature raises from the poetic instants of meditation. Let us recall that in *Água viva* the protagonist is a female painter. Not so ever, this the only information about her: female painter. The reader does not get to know her time of living, nor her location, nor her routine, neither her affective relationships. Nothing is disclosed. Curiously, in a dialogue with Brazilian writer Nélida Piñon, Lispector admits that she initially considered having a writer instead of a plastic artist as the protagonist of *A*

[9] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens".

[10] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo".

[11] "The vein that pulses" was the first title given by Lispector to her book *A maçã no escuro* (1961).

Paixão Segundo G. H. (1964). However, she did not pick the first option because she was reluctant readers could make personal connections between the character and the author (apud GOTLIB, 1995, p. 376). It is interesting to notice that she often chooses a painter and a plastic artist as protagonist voices in her fiction.

Hereby, an appendix must be traced: Lispector's experience with painting. From March 1975 up to May 1976 the writer produced sixteen paintings – fifteen of them are hosted today in the archive of Fundação Casa de Rui Barbosa (VIANNA, 1998, p. 52). However, the painting experience was nothing but a hobby, an entertainment for her, as she jokes about it: "I paint so bad that it is such a pleasure to see it […]"[12] (apud BORELLI, 1981, p. 70). This mocking matters to demonstrate that Lispector transited across other art fields, therefore her writing somehow tears it apart the division line that separates the ways of expression, no matter if it is painting, writing, sculpting, music, dance. Due to the fact her narrative is always surrounded by inner anarchy, words, thoughts, and images arise innumerous properties. Or, according to Kandinsky in *Concerning the Spiritual in Art:* "The different art expressions display themselves each in its own way and peculiar manner. Despite, if not due to this singularity, never in times before, have different art expressions been so close to each other […]" (1977, p. 23). As a late Modernist, Lispector adopts Kandinsky's idea: "I think the creative process of a painter and of a writer comes from the same source"[13] (apud BORELLI, 1981, p. 70). Before giving life to the literary material, the writer – as any other art creator – recognizes the meditative power about the nature of the process. Permanently, during her work, Lispector leads her text to the edge between matter and its conceptual light, just as the painter and the engraver do when challenging contrasts. The plastic artist needs to insist and struggle against the matter to achieve the aimed color, shape, and shades. In turn, literary authors seek for a contemplative alchemic approach, guided by their innermost sensations, and also by their unrestrained wish to write, as if image exerted over them a kind of trance: "I am in a trance. I penetrate the surrounding air. What a fever: I can't stop living. […]. I'm watching myself think. […] Guts tortured by voluptuousness guide me, fury of impulses" (LISPECTOR, 2012, p. 60-61).

Lispector works in a "feverish" mood – as a result, she is not able to "stop living" her writing. She cannot detain thinking; therefore, her narrative is like a water stream. As a matter of fact, *Água viva* was translated into English as *Stream of Life* by Elizabeth Lowe and Earl Fitz for the University of Minnesota Press edition in 1989. So, as an author who flings herself in the chaos of her creation, Clarice's words are compared to an ontological torrent; similar to the overflow of an uncontrolled speaking voice. Or, as Bernardo Soares, the literary entity of Fernando Pessoa in *The Book of Disquietude*, minds: "If I write what I feel, it's to reduce the fever of feeling […]. I make landscapes out of what I feel" (PESSOA, 1996, p. 54).

In turn, also moved by the "fever of feeling", Benglis has often emphasized that her work "is an expression of space. What is the experience of moving? Is it pictorial? Is it an object? Is it a feeling? It all comes from my body. I am the clay; I have been extruded, in a sense. How to tie it together? I don't need to tie a knot" (apud ZWICK, 2014). The artist does not need to tie knots, also accepting *kháos* as a compass. About *Água viva* (and its preceding manuscripts), the authorial voice walks in the direction of the flow, so the action of the narrative seems hard to control. The narrator's voice questions: "Don't I have a plot of life?" (LISPECTOR, 1973, p. 87). More than a prose discourse, Lispector opts to describe her anti-method or her existential improvisations of life. More than an aesthetic discourse, Benglis opts to materialize her anti-method, or her experiences of translating images into shapes, colors, and objects.

Provoking the matter

Creation demands challenging. All things that bring life claims from the artist a desire to go beyond the matter. The demand of the sculptor is, elementarily, a meditation over the shapes, and also a deep knowledge of the metamorphoses. Within this framework of logic, there is another strophe from Michelangelo that fits this subtopic as an associative parameter for the deliberative metaphysics of *Água viva*. In the form of a *mottetto*, here it is the composition:

[12] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Pinto tão mal que dá gosto".
[13] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte".

Just as, lady, by chipping away, I bring forth
A living figure from hard alpine marble
That grows larger when stone is reduced,
So do the excesses in my own flesh, with its
Course, rough, and hard skin, hide some good
In my soul, trembling under this burden.
Only you can release from my innermost being
Such a translucent and commanding figure,
For I have neither the will nor the strength.
(MICHELANGELO apud COWAN, 2017, p. 62, 63).

Despite Michelangelo composes a classic versification, again he brings the poet/engraver's deadlock in the face of the inaugural act of his/her verse/sculpture: "The artwork attracts the one who consecrates himself to it to the point at which it encounters its own impossibility" (BLANCHOT, 1989, p. 83). Both of Michelangelo's poetic fragments selected in this article have in common the creative process, as well as the contrast between the imperfection of the lover (a metaphor for the 'artist'), and the perfection of the desired object. Recapping the sonnet, the hand of the sculptor – no matter how hard he/she tries to maximize the image in the block – is never able to achieve the desired perfection. Or, as it is read in *Água viva*: "I am defeated by myself" (LISPECTOR, 1973, p. 84). In Michelangelo's *mottetto,* the lyric-Self is never filled with "the will nor the strength", although this voice observes all the "excesses" in such a way the "flesh" hides the ideal.

For the sculptor, as for the writer, the excesses, as well as the absences, are keys to construct a masterpiece, so Michelangelo shows his craftiness to see the "living figure […] growing larger when stone is reduced". At the same time, the wastes also "hide some good". For the Master, it must be understood the great emptiness of the marble. As already pointed out, Lispector struggles against the excesses and the containment of her writing, so she follows "the tortuous way of roots popping up from earth" since she has "the gift of the passion" (LISPECTOR, 1973, p. 23). "Passion" here should be taken as a metaphor of *pathos*, which excites the immensity of ontological questions that fulfill the empty text; however, just about to be engendered, just like in the Creation. The engraver exhibit passion when his/her soul finds the contrasts between the matter and the absence of shape. So, it is correct to say that in his poetic fragment, Michelangelo deals with the ancient metaphor of desire as the void of love which occupies the soul of the lover. The ideal of perfection that surrounds the desired object and the "failure" to conquest it by the beloved suffering minstrel is an analogy that fits the courtship of the writer/sculptor with his/her idealized matter. Therefore, in this relationship, Michelangelo seems to demonstrate that the breath, the insistence towards the matter is way more important than the technique. Hence, the creative force lives in the intellect, and the hand is only the articulator of its orders.

In this sense, for both writer and engraver the poetic matter never gets rid of its oppressive condition when restricted to phoneme and clay, respectively, in a way the very first image that rises on the creator's head is already a trajectory of the art piece. Bachelard parses that "the engraver sets a world in motion, […] provoking the forces that lie dormant in a flat universe. Provocation is his way of creating" (1971, p. 56).

In fact, 'provocation' is a noun that well defines Benglis and Lispector works. Benglis recalls that in one of her first collective expositions, in Whitney Museum, in 1969 (see figure 1), the curators "complained" about the "explosion of colors" of her work, in a way it "wasn't suitable" when compared to the monochromatic work of other artists, such as Richard Serra and Ryman (PAVIA, 2015, p. 2). In *Água viva*, confrontation is also explicit: "I lose the identity of the world inside myself and exist without guarantees", "[…] we always look at ourselves in an inconvenient light" (LISPECTOR, 2012, p. 64, 74, respectively).

Let us assume that the predisposition to confront, in the name of creative freedom, is the first step into the elaboration of an artwork. No doubt that this confrontation may be described as "provocation". In 1974, one year after *Água viva's* publication, Benglis would shock America with her self-portrait (photographed by Annie Leibwitz as an invitation for an exposition), displayed on a whole page of *Artforum* magazine: the artist was naked, and she was obscenely holding a fake phallus. Alvarez (2014, p. 2) points out the scandal was not only because of her nude but because she did hold "a dick in a ridiculous way". In November's edition (number 1974), the next one after the image's publication, five editors (two women amongst them) published a letter dismembering themselves to the previous publication, for the picture was "extremely vulgar" and its effect

was "brutalizing". School principals and art critics canceled the subscription of the magazine. Still, according to Alvarez (2014, p. 2), the magazine received, in a single edition, a greater volume of letters than the ones sent during its thirteen years of history. One year after, in an interview for the fourth edition of feminist magazine *Ms.*, Benglis would have affirmed that her portrait should be defined as the "ultimate mockery of the pinup e and the macho" (apud LIPPARD, 1975, p. 106). Richard Meyer quotes the artist: "I was really studying pornography and I really wanted something that alluded to it and mocked both sexes… I wanted to be ambiguous enough that it couldn't be said what I was" (apud MEYER, 2010, p. 65).

In this scenery, Benglis shows herself, predominantly in the1960s and 1970s, as a provocative artist against patriarchal traditions. Her reaction is against sexual "puritanism", as well as against the "purists" – in terms of technique and freedom of expression; and against linear concepts of art. And even though Lispector has never posed with a fake phallus, nor she has written texts discussing the topic, she "assumes a protest icon against a patriarchal society, as she usually uncovers the female routine with its livingness and oppressions"[14] (PRAZERES, 2015, p. 27). In *Perto do coração selvagem* (1943), the author mentions gender relations, pointing its differences and inequalities. Later on, in *A Paixão segundo G. H.* (1964), and in *Água viva* (1973), the narrator voices are female, and they are the only protagonists of their stories – there is not a single male voice in there. In 1977, in *A hora da estrela* (*The Hour of the Star*), the female character Macabéa represents not only the discriminated figure of the émigré from the Northeastern part of Brazil as well as the subaltern woman due to her social, cultural, and economic conditions. She is also segregated because of her appearance and naivety.

Other than the obvious gender questions found both in Lispector and Benglis, with its peculiarities and differences, the confrontation, the provocation hereby exposed adopts the contours concerning the struggle against aesthetic formalization. Therefore, not explicitly pornographic, the Brazilian author dialogues with the North-American artist due to the fact both refuse to follow the standards, in a way their discourses are nothing but a reinterpretation of the being, and its respective readings of the world. In both of them what prevails – other than problem focusing, anguishes, anxieties, and censorship fighting – are the feelings, reveries, divagations, desires, and thoughts of artists who are deeply engaged with their beliefs and artworks. Bachelard is one of the authors who claim that the artist infinitely struggles against the boundaries which obscure and condemn the creative fury: "the engraver's landscape is a disposition or outburst of will, an activity that is impatient to come to grips with the world" (1971, p. 56).

"Provocation" actually seems to be the fuel that moves Benglis and Lispector's works: for the sculptor, whenever she is eager to create shapes, she feels "a need to kind of wrestle with the material and be integrated with the form and the surface. I can only tell you that the thinking in it is so fast. It's a dance. I feel the clay; I am the clay […]" (apud ADAMS, 2016). As pointed before, since Benglis's first latex compositions and polyurethane installations, it is clear to notice in her work "grid formations to make the object itself, rather than the content" (KARNES, 2002, p. 216).

In *Água viva* words unscramble with the same uniqueness the engraver deals with her material, therefore it is plausible to state that all means lead to the representation of the full-fledged instant. The lyric-Self is constantly "provoking the forces that lie dormant in a flat universe" (BACHELARD, 1971, p. 56), and as a sculptor who polishes her hard rock, Lispector glimpses the *brainstorming* that precedes her writing: "Madness borders the cruelest good sense. This is a brain tempest and one sentence barely has anything to do with the next. I swallow the madness that is no madness – it is something else" (2012, p. 76). Lispector focuses on her immediate outflow process, therefore "something else" justifies it all. Benglis plays the same paradoxical game, as she refuses steady shapes in order to reach for multiple responses of the matter: "I feel this in all my work, that I am the material and what I am doing is embracing it and allowing it to take form" (apud ZWICK, 2014).

In fact, there are no utilitarian senses or standardized paths to follow in Benglis nor in Lispector's productions. About the writer, critics affirm: "[To Clarice] the mythical, the fabulous, the fantastic become all

[14] Our translation. Excerpt in Portuguese: "[…] assume a marca do protesto contra a sociedade patriarcal, pois desnuda, usualmente, o cotidiano feminino, com as vivências e opressões […]".

real, much more than the tangible things"[15] (MOISÉS, 1964, p. 122); "[Claricean art] is attached to certain magical processes of world's apprehension"[16] (NUNES, 1969, p. 186); "To get in touch with Clarice's text, to be touched by it demands readers prepared for the journey towards disorganization, disorientation, dissolution […]"[17] (AMARAL, 2005, p. 25); "[Clarice] transformed her individual experience into universal poetry" (MOSER, 2012, p. 9). About the visual artist, critics state: "Benglis approaches secrecy not as mode of absolute concealment but rather as a form of private knowledge that may be rendered in visual terms so as to be shared with others", and also "a reminder that the texture and syntax of everyday life may also be the markings of art" (2010, p. 181); "That kind of playfulness, humor, irony and intelligent questioning is present in much of her work, challenging the viewer to confront their own perceptions and preconceptions" (HUDDLESTON, 2015); "Merging a myriad of opposing influences, inspiring locales, artistic styles, and grand notions […], Lynda Benglis's […] reminds us of the transitory nature of human life and our civilizations" (NIMPTSCH, 2017).

Both artists are fighters in the sense of battling against an "easy" type of art. Their movements follow the construction/deconstruction ballet of creation: lingeringly the text, the brute matter takes form until it becomes a "hard, imperishable object" (LISPECTOR, 2012, p. 37). In an interview with André Parinaud, Alberto Giacometti discusses the struggle of the engraver in order to retain the mold of the idea captured in the instant of creation: "Every time I see shape […] it really seems doubtful, or partial. We see how it disappears, how it reappears – shape lies on existing and not existing. […] All modern artists' procedures have this wish to capture what constantly fades away" (2006, p. 72).

In the venture of apprehending constantly changing forms and forces, text/body language in *Água viva* and in Benglis's oeuvres crosses the borders of their own discourses, sharpening the creative mood of artists who work distantly from the programmatic: "The unforeseen, improvised and fatal, fascinates me" (LISPECTOR, 2012, p 47). Lispector confesses that "a beautiful landscape causes [her] nothing but fatigue" (2012, p. 32). She rather enjoys the "convulsion of language" (SANT'ANNA,1974, p. 30).

All Claricean inventories and styles are, in *Água viva*, mutable, therefore the wild wind of creation sculpts, freely, the hard stone of language. In effect, the hard, and at the same time, the inexpressible stone of words is Lispector's inner force. A force that rises and has the nature to open new thoughts, and that, thunderously, reaches the empty spaces discussed by Michelangelo in his poems: "a figurative interval to open a clearing in my nourishing jungle" (LISPECTOR, 2012, p. 26). Emptiness, a void that deflagrates the poetic force of a writer/engraver who "plunges" the word/matter in "deserted emptiness": "I plunge the word into the deserted emptiness: it's a word like a slim monolithic block that gives off shadow" (LISPECTOR, 2012, p. 41). So is Benglis, consciously lost "to create a body of work that does justice to a sensual – an overtly sexual – vision of the world, one in which the desire to merge, erotically and emotionally, finds a real place in today's theater of visual art" (GOODMAN, 2015).

How the word or visual figure will be "plunged" into the reader/spectator's mind and soul, it depends on each individual's life experiences. What really matters here is that, when finding the empty spaces, both Lispector and Benglis allow their art observers to discover what was hidden behind the interline, hidden in the form, so they vividly trace their poetic messages. In *Água viva* and in Benglis's productions the open crack of the matter animates the shapes; and such a gap welcomes an art that, inexorably, reconstructs itself from its own ruins.

References

ALBERTI, Leon Battista. *On Painting and Sculpture*. Translation, introduction and notes by Cecil Grason. London: Phaidon Press, 1972.

[15] Our translation. Excerpt in Portuguese: "[A Clarice] o mítico, o fabuloso, o fantástico tornam-se reais, muito mais do que as coisas palpáveis".
[16] Our translation. Excerpt in Portuguese: "[A arte clariceana] está vinculada a certos processos mágicos de apreensão do mundo".
[17] Our translation. Excerpt in Portuguese: "Entrar em contato com o texto de Clarice, ser tocado por ele exige leitores preparados para a travessia em direção à desorganização, à desorientação, à dissolução […]".

ALVAREZ, Ana Cecilia. Bend it Like Benglis. *The New Inquiry*, New York, Oct. 20, 2014. Available from: <https://thenewinquiry.com/bend-it-like-benglis/>.

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

BACHELARD, Gaston. *The Right to Dream*. Translation by J. A. Underwood. London: Orion Press Book, 1971.

_____. *Water and Dreams*: *An Essay on The Imagination of Matter.* Translated by Edith Farrell. Dallas: Pegasus Foundation; The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983.

BERGSON, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translation by J. A. Gunn. Victoria, BC: Read & Co. Books, 2020.

BLANCHOT, Maurice. *The Space of Literature*. Translation and introduction by Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

BOOKHARDT, Eric. Lynda Benglis: I Choose My Dreams. In: *Sculpture: A Publication of the International Sculpture Center*, Hamilton, Apr. 1, 2017. Available from: <https://sculpturemagazine.art/lynda-benglis-i-choose-my-dreams/>.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BUETI, Federica. Lynda Benglis. *Bomb Magazine*, New York, Dec. 15, 2016. Available from: <https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>.

CHAVE, Anna C. *Lynda Benglis: Everything Flows* (1980-2013). Philadelphia: Lock Arts Publication, 2013, p. 5-20.

CHEIM; READ. *A Survey: Sculpture 1969 to 2004.* Feb. 2004. Available from: <https://www.cheimread.com/exhibitions/lynda-benglis_2>.

CIXOUS, Hèlene. *Reading with Clarice Lispector.* Translation, edition and introduction by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.

FERREIRA, Teresa Cristina M. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GUERRA, José Augusto. Entrevista com Clarice Lispector. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4-5, 6 mar. 1972.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

HESIOD. *Theogony.* 2ª ed. Translation, introduction, and notes by Richard Caldwell. Cambridge, MA: Focus Publishing; R. Pullins Company, 1987.

HUDDLESTON, Yvete. Lynda Benglis: Off the Wall by Nature. *The Yorkshire Post*, Yorkshire, p. 1-5, Feb. 22, 2015.

JONES, Amelia. Postfeminism, Feminists Pleasures, and Embodied Theories of Art. In: FRUCH, J.; LANGER, C.; RAVEN, A (ed). *New Feminism Criticism*: *Art, Identity, Action.* New York: Icon Editions, 1994, p. 16-41.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. New York: Penguin Books, 1967.

KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Translated by M. T. H Sadler. New York: Dover Publications, 1977.

KARNES, Andrea et. al. *Modern Art Museum of Forth Worth 110.* Translated by Michael Auping. Tempe: Third Millennium Publications, 2002.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector (1944). In: *Os mortos de sobrecasaca*: ensaios e estudos (1940-60). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LIPPARD, Lucy R. Making Up: Role Playing and Transformation in Women's Art. In: *Ms. Magazine*, Arlington, p. 101-108, n. 4, Oct. 1975. Available from: <https://arcade.nyarc.org/record=b1148166~S2>.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

_____. *Água viva*. Translated by Stefan Tobler; edited by Benjamin Moser. New York: New Directions, 2012.

_____. *Perto do coração selvagem*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Stream of Life*. Introduction by Hèlene Cixous. Translated by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

MATA, J. L. *Vivência da arte da pintura do ventre materno por profissionais e gestantes: histórias, emoções e significados.* [Tese de Doutorado]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017. Available from: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332878>.

MEYER, Richard. Bone of Contention. In: *Lynda Benglis*. Dijon: Le Presses Du Réel, 2009, p.63-66.

_____. Miss Lynda: on Lynda Benglis's *Klaus*, 1975 (pp. 178-181). In: *Locks Gallery*, Philadelphia, Jan. 1, 2010. Available from: <http://www.locksgallery.com/attachment/en/558176bf278e1af86c88ecaf/Press/55c10e1c4ad7504f240626dc>.

MICHELANGELO. *The Love Poems of Michelangelo*. Translated and introduced by James Cowan. Queensland: The University of Queensland Editions, 2017.

MIGLIACCIO, Luciano. Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas *Lezioni* de Benedetto Varchi. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 207-216, 1998. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100009&lng=en&nrm=iso>.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. In: *Temas Brasileiros*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964.

NIMPTSCH, Emily. The Oozing, Undulating Forms of Lynda Benglis. In: *Blum & Poe*, Los Angeles, Dec. 16, 2017. Available from: <https://www.riotmaterial.com/the-oozing-undulating-forms-of-lynda-benglis/>.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PARINAUD, André. Why am I a Sculptor?: interview with Alberto Giacometti. In: GONZÁLEZ, Ángel; GIACOMETTI, Alberto. *Alberto Giacometti: Works, Writings, Interviews.* Barcelona: Polígrafa, 2006, p. 70-77.

PATEMAN, Daniel. Lynda Benglis: In the Realm of the Senses. In: *The Brooklyn Rail*, Feb. 05, 2020. Available from: <https://brooklynrail.org/2020/02/artseen/In-the-Realm-of-the-Senses>.

PAVIA, Will. Lynda Benglis: The Woman who Refused to Take her Clothes off for Warhol. *The Times*, London, Feb. 23, 2015. Available from: <https://www.thetimes.co.uk/article/lynda-benglis-the-woman-who-refused-to-take-her-clothes-off-for-warhol-bc6vvbxq3f6>.

PERREAULT, John. Earth and Fire, Mendieta's body of work. In: _____; BARRERAS, Petra. *Ana Mendieta*: a Retrospective. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987, p. 10-27.

PESSOA, Fernando. *The Book of Disquietude: By Bernardo Soares, Assistant Bookkeeper in the City of Lisbon*. 4th ed. Translation and edition by Richard Zenith. Michigan: University of Michigan Press, 1996.

PRAZERES, Lílian Lima Gonçalves dos. *Femininos, identidades e trânsitos em narrativas de Clarice Lispector*. [Dissertação]. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

RICHMOND, Susan. *Lynda Benglis, Beyond Process*. New York: Tauris: 2013.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector.* São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. In: *O universo fragmentário*. Translation by Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional/Edusp, 1975.

RUPPRECHT, Caroline. *Womb Fantasies: Subjective Architectures in Postmodern Literature, Cinema, and Art Paperback.* Chicago: Northwestern University Press, 2013.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros.* Petrópolis: Vozes, 1974.

SHEETS, Hilarie M. A Life of Melting the Status Quo. In: *The New York Times*, New York, Apr. 15, p. 4-5, 2014.

SEARLE, Adrian Searle. Lynda Benglis Review: All Vitality and Good Dirty Fun. In: *The Guardian*, London, Feb. 5, 2015. Available from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/05/lynda-benglis-review-good-dirty-fun>.

STORM KING ART CENTER (SKAC). *Lynda Benglis: Water Sources*. Exposition – May 16 – Nov. 8, Hudson Valley, 2015. Available from: <https://stormking.org/exhibitions/benglis/about.html>.

VIANNA, Lúcia Helena Vianna. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector, a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; EdiPuc; Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

ZWICK, Tracy. Dancing with Clay: An Interview with Lynda Benglis. *Art in America*, New York, Jan. 21, 2014. Available from: <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/dancing-with-clay-an-interview-with-lynda-benglis-56370/>.



A potência do olhar que "toma conta do mundo" na obra clariciana

The potential of "the look" that "looks after the world" in the writings of Clarice Lispector

Márcia Denise da Rocha Collinge[*]
Elisama Fernandes Araujo Braga[**]
Universidade Federal do Pará

Recebido em: 17/05/2020
Aceito para publicação em: 22/06/2020

Resumo

Propôs-se o diálogo de *Água viva* (1973), de Clarice Neste trabalho objetiva-se discorrer sobre a potência do olhar na escrita clariciana que olha o objeto e, em contrapartida, é também olhado por ele, o que provoca uma apreensão além do visível. Para isso, abordar-se-á de que forma a visão e seus desdobramentos ocupam uma centralidade espantosa na obra de Lispector e tece relação intrínseca com a crise da linguagem, cujas palavras não dão conta de exprimir o inexprimível.

Palavras-chave: Literatura. Olhar. Vazio. Perda. Linguagem.

Abstract

This work aims to examine the potential of "the look" in the writings of Clarice Lispector that views the object and, in contrast, is looked upon by it, thus causing an apprehension beyond the visible. With this in mind, it shall be examined how vision and its unfolding occupy an amazing centrality in Lispector's work and weaves it into an intrinsic relationship with the crisis of language, whose words are unable to express the inexpressible.

Keywords: Literature. The Look. Emptiness. Loss. Language.

[*] Professora Doutora em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1262956754935486>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0688-5674>.
E-mail: io.marciadenise@gmail.com
[**] Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Professora EBTT da Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4777340794711175>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5089-6509>.
E-mail: elisamalis.araujo@gmail.com

> O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha.
>
> Clarice Lispector (1998, p. 17).

In examination of Clarice Lispector's writings, one is faced with a constant recurring and permeating aspect. This is the problem of the nomination of language, which has already been extensively investigated in relation to Lispector's work, first noted in *Near to the Wild Heart* and which continues to echo throughout until the author's last works and more powerfully in *The Passion According to G.H* and *Água Viva*, which directly promote and discuss the deconstruction of representational language, one which has a fixed name for everything in the world.

Therefore, we come across *Água Viva* with a painter who ventures into the universe of words and, in doing so, finds "the full measure of silence" (LISPECTOR, 2012, p. 6), for the experiences that are lived and are found impossible to be transposed into words, a fact that triggers the crisis of the representation of language. Consequently, the narrator can only transmit the sensations and experiences that enter the universe of the unnameable and to show how words do not always satisfy. The way that the character aims to capture the moment when everything happens and "the look" is redirected to other things, such as objects, animals and inanimate beings who, in turn, return "the look," communicating a void, a loss that words cannot fill.
This return of "the look" that communicates a loss is thought to derive from what Georges Didi-Huberman states in the first chapter of *A inelutável cisão do ver,* found in his work *O que vemos o que nos olha* (2010), in which "the look," a traditional object of philosophical, historical, literary and artistic investigation, has a prominent role and presence. It is a presence that is constituted due to an absence, as will be examined later. There are powers belonging to and within the visual.

In this chapter, Didi-Huberman states, "what we see is only worth — only lives — in our eyes through what sees us," (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29, translated by the authors)[1] in other words, the act of seeing openings in pairs — visible and invisible; the viewer and the viewed. In order to discuss this aspect, Didi-Huberman mentions minimalist art and places it under the burden of implying that there is always something that returns our look. When we view the philosopher, from the apparent simplicity of minimalist objects there is always something that looks back at us. From the simple displacement of these objects, there is something that looks at us. The lack of details and illusion actually serve as a background for a much greater experience, according to the critic.

Didi-Huberman also summons a passage from *Ulysses* by James Joyce where the character Stephen Dedalus sees his mother's eyes before succumbing to his deathbed. The eyes look up to him as if begging for something. Soon after, he sees those same eyes close. We close our eyes to see — is what the whole passage suggests, because only when the character's mother's eyes are closed can he get a glimpse not only of his mother's closed eyes, but also and most importantly, the whole experience that transcends the visual. As Didi-Huberman stresses: "Everything that appears to be seen is looked at by the loss of its mother" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32, translated by the authors)[2].

Something, like this, always looks at us imposing an "in" and "inside" when we see. To look, therefore, as a field in which visible and invisible merge, as is possible to read in the following excerpt taken from *Água viva,* where the narrator describes, or better yet, "looks at" an inanimate object, the chair. As the narrator looks at that object, she is also looked upon by the chair, because, "I look at the chair and this time it's as if it too looked and saw. […] Who invented the chair? It takes courage to write what comes to me: you never know what could come up and scare you" (LISPECTOR, 2012, p. 77-78). From this meeting of glances, an inspiration or a revelation comes to the narrator, something that to be written, to be expressed in words, the writer must have courage. Just another example of words not being able to satisfy the translation of the experience.

In order to look upon the unnameable, it is necessary to start towards a "New Kingdom." This kingdom consists of visibility, where sensations and perception reign. Sensation is the way to capture what happens. After all, as the narrator/painter states, "I don't know how to capture whatever exists except by living here

[1] In Portuguese, "O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha".
[2] In Portuguese, "Tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe."

each thing that arises and no matter what it is" (LISPECTOR, 2012, p. 12). In the works of Lispector, this loss is accompanied by a look that desires, even more than discovering, to capture the mystery of things, however, as the narrator of *Água viva* emphasizes*:* "There is much to say that I don't know how to say. The words are lacking" (LISPECTOR, 2012, p. 22).

Moreover, we find in Lispector's writing a "look" that wishes to translate the unspeakable, the unique experience. In the case of *The Passion According to G.H*, her encounter with the cockroach is configured as the breaking point of the always organized and stable system in which the character lives. G.H wishes to name something that is not in the order of representation but rather in the order of the fulguration of the instant. Looking at the cockroach and, in turn, being looked upon by it leads the character to try to find a new word that can express what she saw. However, the character comes back with only the unspeakable, emptiness and loss. The unspeakable can only be given to her through the failure of language:

> I have to the extent that I determine — and that is the splendor of having a language. But I have much more to extent that I am unable to determine. Reality is raw material, language the way I seek it — and how I don't find it. But it is from seeking and not finding that what I have not known is born, and I instantly recognize it. Language is my human endeavor. I have fatefully to go seeking and fatefully I return with empty hands. But — I return with the unsayable. The unsayable can be given me only through the failure of my language (LISPECTOR, 1988, p. 170).

In the attempt to translate an experience, the character seeks the language that, in reality, is her "raw material". And, as she doesn't find it, it is perceived that is "from seeking and not finding that what I have not known is born, and I instantly recognize it". Therefore, Lispector's narrative tries to narrate itself "reaching emptiness, the self without a mask, having as horizon […] the identification between being and saying, between the written sign and the experience of the thing, unspeakable and silent" (NUNES, 1995, p. 155, translated by the authors)[3].

This idea is central to studying Clarice Lispector, as it runs through all of her poetics. In *Água viva*, the character's view of the world and the things that surround her fills the void left by an unspeakable language. Through the images raised by the inventive look found in the work in question, emptiness and loss merge and are confused with fullness, the sublime and the mystery of life.

Loss is the foundation that drives every reflection proposed by Didi-Huberman. It is by it and through it that everything is revealed. Didi-Huberman states that, within us, there is a split that separates what we see from what sees us and that this split is ineluctable, something that prevails i.e., to win against what you cannot fight. This split opens through loss, the emptiness of what looks at us. The "look," as a human dimension of vision defining its intentionality and purpose, according to Jacques Aumont, is constituted as a work of loss that touches us in our deepest being "and from that point it looks at us, concerns us, chases us" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33, translated by the authors)[4]. Loss is closely linked with being (*ser)* and not with having (*ter)* because:

> […] The familiar experience of what we see seems most often to give rise to a feeling: when we see something, we usually have the impression of gaining something. But the modality of the visible becomes inescapable — that is, voted for a question of being — when to see is to feel that something inevitably eludes us, that is: when to see is to lose. Everything is there (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)[5].

For the statement "when seeing is to lose," the following premise is established: to lose is to have. Therefore, it is possible to read the following statement by G.H: "I have much more to extent that I am unable to determine" (LISPECTOR, 1988, p. 170). Loss, therefore, with its character of escaping, operates a double movement in which "we close our eyes to see" flows into "we open our eyes to experience what we do not see", perceived when what we look at affects us immediately. In this manner, the writing of Clarice Lispector

[3] "Chegar ao esvaziamento, ao *eu* sem máscara, tendo como horizonte […] a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa" (Original Portuguese).

[4] In Portuguese, "e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue".

[5] In Portuguese, "A experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí".

is at the heart of this issue and it is in this sense that we call on her work, especially *Água viva*, to dialogue with what Didi-Huberman proposed.

In *Água Viva* the narrator vents: "It's so hard to speak and say things that can't be said. It's so silent. How to translate the silence of the real encounter between the two of us? It is so hard to explain: I looked straight at you for a few instants. Such moments are my secret" (LISPECTOR, 2012, p. 47). This affirms that when words are not capable of translating silence (or so many of the other themes in Lispector's poetics), when words denounce a loss, something linked to untranslatability, escapes, it is "the look" that emerges as the sensitive responsible person who transmits such a moment, such a secret.

The sensitive world is only within the eye's reach. Merleau-Ponty points out, in one of the excerpts from *O olho e o espírito*, that, "the seer does not appropriate what he sees: only if it approaches him by looking, does he open himself to the world" (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 278, translated by the authors)[6]. Everything that the seer sees and feels is within sight. To discuss the instant of vision, for example, the narrator of *Água viva* affirms the need to be more discursive than the instant itself, implying the effort of words to express these moments of perception, whereas, just the movement of looking is enough to capture the glimpse. Proof of this is when she affirms: "many instants will pass before I unfold and exhaust the single and quick complexity of a look" (LISPECTOR, 2012, p. 48), that is, until she managed to concatenate in words, the one and rapid complexity of just a single glance, many others have already passed and the character would not be able to express such an event.

Therefore, in *Água viva*, we note some important relationships regarding "the look" and its implications in the link between the looker and the looked upon. For this reason, the main character seeks to establish possible relations between the visible and the invisible that are intertwined in the act of seeing and looking upon us. This work, considered by many to be the most experimental of her narratives, alludes to a fictional production of a heterogeneous and hybrid nature, ratified by its main character — sometimes subterfuged under the pronoun "I" — when declaring that it is: "No use trying to pin me down: I simply slip away and won't allow it, no label will stick" (LISPECTOR, 2012, p. 7). The book can be considered a novel, a chronicle and a diary since it presents itself as a junction, mixture and hybrid from an engineering and inventive look.

Sônia Roncador, in *Poéticas do empobrecimento,* proposes that between the end of the 1960s and the start of the 1970s, Lispector, "embarks on new aesthetic projects" (RONCADOR, 2002, p. 13, translated by the authors)[7], and within them, constructs a composition model based on assembly. According to Roncador, Lispector's last works are marked by heterogeneity. Diary, informal conversation, juxtaposition of images and lines; "assembly of discrepant fragments or fragments of different rhetorical levels" (RONCADOR, 2002, p. 34, translated by the authors)[8] contribute to the realm of Lispector's writing from the late 1960s and early 1970s. Lispector's draws on a mounting method, which aims to produce, for example, a kind of bad taste effect. As Lispector composes a text by assembling juxtaposed elements, different from each other, such as the noble and low elements, it causes an aesthetic deflation of her writing, as previously mentioned.

Therefore, in the text from 1973, a language is found that struggles to free itself from the rigidity of the nomination and from a representative language, a fugitive language from a place where everything has a fixed shape. All this is proposed by Lispector's new aesthetic-literary project, where there is a significant structural change culminating in hybrid texts that eliminate the narrative temporal sequence, or lyrical style, of a more colloquial tone, proposing a narrative that lacks plot. After all, in *Água viva* there is an athematic theme. The message that desires to be transmitted is that her text is not closed. It does not constitute a single genre, but on the contrary, is a mixture, juxtaposition, montage and, even further, an image. Images that are formed in the search for what lays behind thoughts. Lispector sometimes affirms a constant pilgrimage in search of, or rather, "behind" what is "behind thought". What is to be found behind thoughts are images. Since the image comes before the word, it precedes the text in the process of meaning. This is one's sense of discovery, what guides the reader in the search of the unnameable.

[6] In Portuguese, "o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo".
[7] "Embarca em novos projetos estéticos" (Original Portuguese).
[8] "Montagem de fragmentos discrepantes ou de fragmentos de níveis retóricos diferentes" (Original Portuguese).

Lispector's writings present an agonic world, according to Lúcia Helena (2006) and what we find in the 1973 work is just that: a subject who reflects on the act of writing and, in doing so, plunges into pain and the non-acceptance of a world that categorizes beings and life, into helplessness, fear and loss. All these elements that present a disconcerting subjectivity under a breathtaking look at everything while reflecting upon everything and improvising on themes that guide her through life, hence managing life, death, painting, writing, flowers, animals, etc.

Karl Erik Shollhammer, in *Além do visível: o olhar da literatura*, stresses that, "visible images are sources of inspiration for literature, but in literature, visible images intersect with non-visible ones and establish a relationship of mutual inspiration with them" (SHOLLHAMMER, 2007, p. 10, translated by the authors)[9]. This occurs when we accept the invitation to close our eyes "to see and open our eyes and to experience what we don't see" in the domain of the invisible, the non-verbal.

Because of this, we believe that the interest in the dimension of the visible, the visuals in Lispector's work arise when words fail to convey a state of mind, a disposition behind the thought. The writer, therefore, uses images to speak the unspeakable, or rather, to suggest the unspeakable. And these images are seen through words. The author's view, then, appears linked to these themes and proposes itself as the mainstay of an aesthetic that favors images that, in turn, project a transgression through language, as in the case of flowers, which we will discuss later. Therefore, images are linked to the crisis of language, the heterogeneous, the theme of death, animals, and of an indescribable inner experience. Images impose themselves beyond the limits of word registration. All of this supported by "the look" — "a look that looks after the world".

The narrator/painter says: "I'm tired. My tiredness comes often because I'm an extremely busy person: I look after the world" (LISPECTOR, 2012, p. 53) and, from that small statement, the narrator/painter goes on listing the facts for how she looks after the world. For example: she looks from the terrace of her house to the stretch of beach along the sea; she looks at the almond trees on the street where she lives; she sees the starry and navy blue night sky; she says she looks after the malnourished nine-year-old boy dressed in rags. The character also testifies that she looks after the botanical garden and says she remains "exhausted," adding, "I must look after thousands of plants and trees and especially the giant water lily. It's there. And I look at her" (LISPECTOR, 2012, p. 54). In this way, we realize that her eyes testify to life being born, growing and dying, as is seen in other passages.

These and other images express the expressionless, which in turn, is not subject to form. In fact, if we think about it from another perspective, it is the expression of emptiness, lack and loss. Observe the following statement by the narrator: "Note that I don't mention my emotional impressions: I lucidly speak about some of the thousands of things and people I look after. Nor is it a job because I don't earn any money from it. I just get to know what the world is like" (LISPECTOR, 2012, p. 54). Her gaze gets a glimpse of and testifies to the expressionlessness that prevents her from printing her emotional impressions before the world she "looks after." It carries with it lack and emptiness.

For Lispector, the expressionless is the "it," the neutral, the non-human. Due to this, in front of the water lily, the almond trees, the nine-year-old boy, the starry and navy blue sky, the narrator is faced with the expressionlessness in which the world escapes her. She thus reaches the limits of language that passes to be expressed through the visualization of these things. The character does not mention her impressions about the world. She only knows what the world is like through "the look" that focuses on the expressionless. She therefore manages to apprehend the expressionless, the inorganic present in the objects around it. As Mayara Guimarães points out regarding the novel *The Passion According to G.H*:

> When one understands that to reach the inhuman he/she must first reach the living nucleus, one discovers that it is necessary to invent a language that can shape the inexpressible — the neutral — through the word, and that does not repeat the traditional expressiveness of the work of art. With this, the narrator realizes that the only form of expression of the void, of the neutral — which is the deepest living nucleus — is the expressionless. […] For Lispector, the expressive is the artistic

[9] "As imagens visíveis são fontes de inspiração para a literatura, mas na literatura as imagens visíveis se cruzam com as não-visíveis e estabelecem com elas uma relação de mútua inspiração" (Original Portuguese).

> form represented by the subjectivity that defines the beautiful, the ordering of the form and the values (GUIMARÃES, 2009, p. 32)[10].

In Lispector's works there is a desire to build literature that proposes to abandon representation and expressiveness. However, the only form of the expression of emptiness, of the neutral is the expressionless that has always been a blind and secret search, since in *The Passion According to G.H.*, where we read the following statement: "I don't want half-light, I don't want well-made face, I don't want the expressive. I want the inexpressive. I want the inhuman within the person" (LISPECTOR, 1988, p. 150).

In *Água viva*, what we find is a character who craves the unexpected, the silence and the meaninglessness that comes from the expressionless. According to her words: "You read me in silence. But in this unlimited silent field I unfurl my wings, free to live. So I accept the worst and enter the core of death and that is why I'm alive. The feeling core. And that it makes me quiver" (LISPECTOR, 2012, p. 49), or to paraphrase, the narrator accepts silence, which is part of the universe of the expressionless and enters the core of death. However, by entering it, simultaneously, it enters the core of the sensitive as well. This affirms that through the expressionless the character comes out of a hardened, categorical writing and when this finally happens, it is possible to enter the core of sensitivity for which images play a central role. After all, art can be something that touches the inexpressive.

"To look after the world" is to touch the inexpressive. It is to feel as if it gives you the power to find out what the world is like. However, this mission is accompanied by a painful path that forces you, for example, to: "remember the inexpressive and therefore frightening face of the woman I saw on the street. With my eyes I look after the misery of the people who live on the hillsides" (LISPECTOR, 2012, p. 54). Through this, it is possible to observe that it is "the look" that provides emotional impressions and directs its perception of the world. Through "the look" the character apprehends the moments that she longs for.

Put in another way, "the look" goes beyond the banal. For example, amongst many passages we find one that refers to the image of flowers in which the narrator/painter weaves a series of intimate, reflective and sublime considerations about them: "Now I shall speak of the sadness of flowers" (LISPECTOR, 2012, p. 49) and by looking at flowers she is able to deconstruct a traditional view that for a long time propagated over them, just as Georges Bataille did in the essay entitled *A linguagem das flores*. In this short text, the French writer aims to deconstruct the traditional and symbolic view of beauty that one has of flowers, especially roses, as an image of love.

Bataille discusses the metamorphosis of the flower ideal, arguing the value of the flower in the world. He affirms that within a flower there is an instinct of life and death that is intrinsic to him and that, commonly, the decorative elements in flowers replace essential organs that supply life and death culminating in the idea that love smells like death. Therefore, it is understood that love does not embody itself a red rose but it is much more than that. If we say that flowers are beautiful, it is because they seem to conform to what they should be, i. e, because they represent, for what they are, the human ideal. However, removing the petals you can find the smaller part, the stigma. We can find the ugliness, leaving only the tuft with a sordid aspect.

Bataille investigates the language of flowers in order to show us that the ideal of beauty disappears as a result of ugliness, which in turn, is linked to death, the grotesque. The author discusses the physically low, ugly elements that constitute a symbolic ideal of beauty spread over flowers. In opposition to this, Bataille creates an anatomy of the flower, with the clear intention of revealing the ugliness that is only seen when removing the petals of the flower. His anatomy focuses on the interior, which does not correspond to its exterior beauty, and from there it weaves its considerations.

The author discusses, for example, the grime of its organs (*salissure*), talks about the corolla and its sign of failure because it rots impudently in the sun. Bataille also shows the reverse of idealization, of the flower ideal because it removes lyricism, beauty, the purest feelings — what leads to the asceticism of the

[10] "Quando entende que para atingir o inumano precisa primeiro atingir o núcleo vivo, descobre que é necessário inventar uma linguagem que possa dar forma ao inexprimível — o neutro — através da palavra, e que não repita a expressividade tradicional da obra de arte. Com isso, a narradora percebe que a única forma de expressão do vazio, do neutro — que é o mais profundo núcleo vivo — é o inexpressivo. […] Para Lispector, o expressivo é a forma artística representada pela subjetividade que define o belo, a ordenação da forma e os valores" (Original Portuguese).

flower's vision — and engrafts the dark and deadly side present in it. What is considered to be elevated, noble and sacred is demoted by a subversive vision.

That being said, we direct our view to the scenes in which flowers appear in Lispector's prose, particularly in *Água viva*. There are entire pages in which the character makes some considerations about flowers that make us want to dialogue with Bataille's text. When she looks at the flowers, she points not to the ideal of beauty commonly propagated, as we have seen, but, rather to the sadness, characteristic of what is in suffering and affliction. It is about what flowers represent to her eyes, her feelings or even to that moment of improvisation.

Although she writes that, "The rose is the feminine flower that gives herself wholly and such that the only thing left to her is the joy of having given herself. Her perfume is a crazy mystery. […] The way she opens herself into a woman is so beautiful" (LISPECTOR, 2012, p. 50), emphasizing, therefore, the erotic view of the rose. In other passages the narrator states that the *Angelica* species is dangerous; the orchid is *exquise* and unfriendly; a tree aeonium is always dead; a night-blooming jasmine "has a perfume of the full moon. It's phantasmagoric and a bit frightening and is for people who like danger. It only emerges at night with its dizzying scent. […] It's highly dangerous: it's a whistle in the dark, which no one can bear. But I can bear it because I love danger" (LISPECTOR, 2012, p. 52), even the carnation "the carnation has an aggressiveness that comes from a certain irritation. The ends of its petals are rough and impudent. The carnation's perfume is somehow mortal (LISPECTOR, 2012, p. 50), and furthermore, she writes that some of them resemble a deceased child's coffin.

The flower, therefore, does not live up to its representation offered by certain poets, but is the result of a subversive, transgressive look. Color, smell, pollen and pistil reveal much more than beauty, other elements that language cannot express. Through the viewpoint, the character in *Água viva* offers an adjective to flowers that escapes the representation of the ideal of beauty they are given.

Furthermore, it is essential to mention the poetry of João Cabral de Melo Neto, since he adopts the same procedure when writing, "Antiode". In this poem, João Cabral uses the vision of the flower in order to show what goes against the Ode — an artistic form of Greek origin whose theme is an homage represented in a serious and solemn tone — which is against uplift, modesty, the sublime, "purity" and "beauty": the romantic feelings said to be profound in which we clearly perceive the poet's intention to unravel the flower in order to discuss the process of the construction of the literary text.

In line with Clarice and Bataille, Cabral dissects the image of the flower until it reaches "poem manure". We realize that his stance against the sacredness of poetic language is explicit as soon as we read the title and subtitle — "contra poesia dita profunda" —, already denouncing the tonic of the verses. His poetry is incisive in declaring:

> Poetry wrote you: Flower! Knowing
> that you are feces. Feces like any other,
> generating mushrooms
> (rare, fragil, mushrooms) in the moist heat of our mouth
> (MELO NETO, 2014, p. 36, translated by the authors)[11].

It is noticed in "Antiode" there exist various passages that mention the corporeal and organic such as the words "ovary, intestines, feces, mouth, vomit, spit"; showing us the "body" of a poem that is transformed. A poem that admits not a "flower-virtue," but instead "life and death" in its entrails.

Like Lispector, Cabral lowers the rhetorical levels of the poem and brings out those grotesque words or, "impossibilities of poetry." Both are against the ornamental and poetic sense of the tradition of good taste. Both emphasize literary works that are anti-narrative and anti-literary. Benedito Nunes reminds us that "Antiode" is part of João Cabral's negative poetry triptych, as he discusses the recurring marks of modern lyric poetry that Hugo Friedrich, in *Estrutura da lírica moderna* (1978), lists it as negative categories, which

[11] "Poesia te escrevia: flor! Conhecendo / que és fezes. Fezes como qualquer, / gerando cogumelos / (raros, frágeis, cogumelos) no úmido calor de nossa boca" (Original Portuguese).

represent ugliness, decomposition, grotesqueness, deformation, dehumanization, strangeness, and absurdity, given its high coefficient of negative elements.

In one of his letters to Clarice Lispector, the poet himself assumes: "You know perfectly well that you write the only current Brazilian author prose that I would like to write" (LISPECTOR, 2002, p. 216, translated by the authors)[12] revealing an affinity with the writer's poetics, which also pertain to all these categories mentioned above. In the language of both, the flower is at the service of the intention of the artist, sculptor and poet since the image of the flower opens in two poles or rather, two ends.

Rejecting high language, profound poetry and removing the sublime emblem commonly related to the image of the flower, this poem reveals the discovery, or the blooming, of another flower: the flower that is feces. Benedito Nunes, when discussing Cabral's poem, points out that in this second section:

> Mention is made of the image that is used and to which properties are attributed that no longer belong to the primitive object. It is the "image of the flower," not flower as an object, which has two ends, like a rope. From the flower as an object, a first degree image, we move on to a second degree, which is the image of the flower mentioned in parentheses. We are not just on the metaphor plane, but on the metaphor analysis, whose elements are presented as dissociated and en route to other possible dissociations (NUNES, 2007, p. 40, translated by the authors)[13].

In this excerpt, Nunes shows that there are two images provided by the flower contained in the poem: one of the first degree, which is the object flower, and another of the second degree, which we could very well label as the poetic construction. The flower, in parentheses, unfolds, since it is the one that provides the "two-pointed" image, which continues to be developed and from it new images are produced. The flower, that is a word, opens itself up into two images: one that performs its function as an organ in the sense of, "the mouth that eats," and the other, "the mouth that adorns," is at the service of poetic making, because there are "the two mouths of the flower image": the real and the created, i.e. the fictional. The image of the mouth, therefore, as an image of the flower as a word. It is at the service of poetic making. Hence, the poem is seen as a "machine": a language machine that makes new images: the flower that language allows and that focuses on construction: "poetry, I know what other words you are," as is written in another verse. The flower and the mouth, therefore, become, more than objects; they become matters of poetry. The flower is the word, the jump, the explosion and the machine.

It is worth remembering that "Antiode" is inserted in *Psicologia da composição*, a work that brings together eight poems that highlight the process of poetic creation and *Água viva* is a book that similarly deals with the making of poetry and literature. In one of her excerpts the narrator guarantees: "When a person is already no longer breathing you give mouth-to-mouth resuscitation: you place your mouth upon the other person's and breathe. And the other starts to breathe again. This exchange of breaths is one of the most beautiful things that I've ever heard about life" (LISPECTOR, 2012, p. 57).

In both the poem and the excerpt taken from the book, we witness the image of the mouth as something that goes beyond an organ of the senses. We have in the excerpt the image of the mouth that needs another mouth to take its breath from it. We could read the passage as the deficiency that the word has in naming and, from there, it is necessary to make a "mouth to mouth" with the other arts. The dynamics of mouth breathing is a metaphor for understanding the generating movement of creation. One feeds the other. To talk about the creative process Clarice "breathes," and absorbs "oxygen" from other arts. Lispector's literature "gasps," poetry from the mouth, with paintings, drawings and music. The mouth then becomes a literary creation. All of this is within the domain of the arts, since "No, all this isn't happening in real facts but in the domain of-of an art: yes, of an artifice through which a most delicate reality arises which comes to exist in me: the transfiguration happened to me" (LISPECTOR, 2012, p. 14).

[12] "V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever" (Original Portuguese).

[13] "Faz-se menção à imagem que se usa e à qual se atribuem propriedades que não pertencem mais ao primitivo objeto. É a 'imagem da flor', e não a flor objeto, que tem duas pontas, como uma corda. Da flor como objeto, imagem de primeiro grau, passamos a uma de segundo grau, que é a imagem da flor mencionada entre parênteses. Não estamos no plano da metáfora apenas, mas no da análise da metáfora, cujos elementos aí se apresentam dissociados e a caminho de outras dissociações possíveis" (Original Portuguese).

Therefore, a flower is a mouth as well as feces that in turn, are also poetry. The image of the flower seen as feces and the mouth that adorns the deceased, "deprives itself of the poetry of all superfluous apparel and all illusory depth of every adornment of fantasy and of the sublimation of sentiments" (NUNES, 2007, p. 45, translated by the authors)[14], a trait explored by João Cabral, Clarice and Bataille. Therefore, there is an object-flower and a feces-flower constructed by the poem. It is the created artistic flower that unfolds into a flower, mouth, feces and desecrates poetic language.

All of this is relating back to "the look". To look at something is to apprehend it beyond what is visible, far from the frontiers in which it manifests itself immediately before our eyes, because we weave it with a movement of perception provided by the senses, which in this case, is vision. That being said, it is easy to see that Lispector and Bataille weave an intimate relationship between language and imagery, material concreteness versus abstraction of the idea. Both pursue the invisibility that is present by absence: absence of the word. After all, the vision of the flower and everything that is intrinsically linked, demonstrates that it certainly cannot be properly expressed with the help of language.

It is necessary now to return to the beginning of the discussion that was proposed by Didi-Huberman and his statement that something looks back at us when we see it, but that it does so through a void or a loss. In *Água viva*, the narrator reports that:

> There's a thing in the air-the body alerts me that something new is coming and I bristle all over. I don't know why. That very spring I was given the plant called primula. It's so mysterious that in its mystery is contained the inexplicable part of nature. It doesn't look at all unique. But on the precise day when spring starts its leaves die and in their place are born closed flowers that have an extremely dumbfounding feminine and masculine perfume (LISPECTOR, 2012, p. 56).

The primrose, a plant that apparently has nothing unique to itself — such as minimalist objects that are seen as simple geometric volumes — disturbs the character's gaze and causes within her a mystery so great that, even though her body is "all excited" in the face of this mystery, she cannot find the explanation given the smell of a "new thing" that the plant evokes, because the primrose contains the "inexplicable of nature." So, we are immediately invited by the narrator to enter a new kingdom: "Pay attention and as a favor: I'm inviting you to move to a new kingdom" (LISPECTOR, 2012, p. 50). The realm of the sensitive in which word, image, and "the look" rule together.

As it is not able to grasp the total essence of objects, "the look" circumscribed in *Água viva* surrenders a "heavy life all in symbols" (LISPECTOR, 2012, p. 13-14), especially when the narrator/painter talks about the fleeting moments, unable to fully apprehend herself. The loss that occurs at the moment when "the look" seeks to give meaning to things, to objects, and is redirected when the character approaches those objects. Sometimes we come across passages that serve as witness to this. In Lispector's prose, "the look" operates in different ways. One of which is when it refers to an identification with animals that constitutes itself as another recurring aspect in Lispector's works. In *Água viva* when the narrator comes across a caged black panther, she recounts:

> A caged black panther. Once I looked a panther right in the eye and she looked at me right in the eye. We transmuted. That fear. I left completely darkened inside, the "X" uneasy. Everything had happened beyond thought. I miss that terror that exchanging glances with the black panther gave me. I know how to terrorize (LISPECTOR, 2012, p. 73).

It is not the first time that we have encountered this type of scene in Lispector's work. Let us recall not only G.H's encounter with a cockroach, but also the exchange of looks following that encounter: "Two cockroaches mounted on the cockroach, and each eye reproduced the entire animal" (LISPECTOR, 1988. p. 48). Such an encounter with the cockroach generated a bond of affinity between the character and his opposite, since what was seen was imposed on "the look", and the way of seeing became an identification, or, as in the case of the above excerpt, a transmutation, i.e., the possibility of being for oneself what is mirrored in the eyes of the other.

[14] "Despoja-se a poesia de todas as roupagens supérfluas e de toda profundidade ilusória de todos os ornamentos da fantasia e da sublimação dos sentimentos" (Original Portuguese).

Transmutation is seen under several biases. Among them, one that can be read as the animal side of the work that — it is a revelation of the inner animal that lives inside us. In this way, it is possible to affirm that the encounter with the panther generated a profound identification and interaction between the viewer and the viewed to the point that both transmute. The character empties herself of her human condition to be equal to the animal. After all, in previous passages she had already reported that: "I don't humanize animals because it's an offense-you must respect their nature-I am the one who animalizes myself" (LISPECTOR, 2012, p. 42-43). The power of "the look" identifies the human being to the thing, to the animal.
According to Evando Nascimento in *Clarice Lispector: uma literatura pensante,* "the look:"

> No longer as a substitute for reason, as *theóréó* (contemplating; observing, examining, looking with interest; considering with intelligence) Greek suggests, but as a dangerous trigger of an experience of things, which takes us to the fringes of the human, where men border with animals and things in general (NASCIMENTO, 2012, p. 70)[15].

Consequently, we find in the writings of Clarice Lispector a shrewd literature about the unraveling the life's mysteries, especially with regard to non-human life. There is always an exchange, the self in the other or one constituting the other. Nascimento affirms that *Água viva* "has something to become animal, to become plantlike, to become a thing"[16]. It is a book almost object, almost plant, almost animal. Animals, plants, flowers, things, in essence, all objects prevail, think and reflect an insurmountable literature. Consequently, the process of discovering the mysteries of life, and the creation that governs literature, emerges from images through a phenomenological "look."

References

AUMONT, Jacques. *A imagem.* São Paulo: Papirus, 1993.

BATAILLE, George. *A linguagem das flores*. In: Inimigo Rumor Revista de Poesia. Rio de Janeiro: 7Letras/ São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha.* São Paulo: 34, 2010.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector.* 2.ª ed. Rio de janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *The Passion According to G.H.* Translated by Ronald W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.

_____. *Água viva.* Translated by Stefan Tobler. New York: A New Directions Book, 2012.

_____. *Near the Wild Heart.* New York: A New Directions Book, 2012.

_____. *Correspondências.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril, 1975.

MELO NETO, João Cabral. Antiode (contra a poesia dita profunda). In: GULLAR, Ferreira (Org.). *O prazer do poema***:** uma antologia pessoal. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 36-41.

[15] "Não mais como suplente da razão, tal como *theóréó* (contemplar; observar, examinar, olhar com interesse; considerar com a inteligência) grego sugere, mas como deflagradora perigosa experiência coisal, que nos leva aos confins do humano, ali onde os homens confinam com bichos e coisas em geral" (Original Portuguese).
[16] "Tem algo de tornar-se-animal, de tornar-se-planta, de tornar-se-coisa" (Original Portuguese).

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.* 12.ª ed. São Paulo: Editora ática, 1995.

_____. "Desagregação da metáfora". In: *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUIMARÃES, MR. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita.* 2009. 249f. Tese (Doutorado Letras Vernáculas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento a escrita derradeira de Clarice Lispector.* São Paulo: Annablume, 2002.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível o olhar da literatura*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.



A construção da alteridade amorosa em Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector: um diálogo possível

The construction of the loving otherness Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector: a possible dialogue

Marcos Roberto dos Santos Amaral[*]
João Batista Costa Gonçalves[**]
Universidade Estadual do Ceará

Recebido em: 03/03/2020
Aceito para publicação em: 12/04/2020

Resumo

Trataremos da concepção de amor, enquanto ato social comprometido com interesses alheios, cotejando a visão de Mikhail Bakhtin (2011) com a de Clarice Lispector (2013). Apoiados na ideia de que as particularidades da relação eu versus outro apontam para a forma de como o sentido das interações interpessoais orienta a imagem que fazemos de nós, dos outros e do mundo, mostraremos a possiblidade de um diálogo entre as ideias filosóficas bakhtinianas com as ideias literárias clariceanas sobre o amor. Destacaremos as relações sociais poderem organizar-se por laços solidários transformadores através da formação de subjetividades afetuosas e de práticas empoderadoras que aliam nossos interesses com os de outrem.

Palavras-chave: Amor. Alteridade. Transformação social. Mikhail Bakhtin Clarice Lispector.

Abstract

In this article, we will treat the conception of love, as a social act that is commited to the interests of others, comparing Mikhail Bakhtin's (2011) perspective with Clarice Lispector's (2013). Therefore, based on the idea that the peculiarities of the self-versus other relationship point to how the meaning of interpersonal interactions guide the image that we make of ourselves, others and the world, we will show the possibility of a dialogue between Bakhtinian philosophical ideas and Claricean ideas about love. From this debate, we will highlight that social relations might be organized by transforming solidary bonds through the formation of affectionate subjectivities, as well as other empowering practices that ally our interests with the interests of others.

Keywords: Love. Otherness. Social change. Mikhail Bakhtin Clarice Lispector.

[*] Doutorando do Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da Universidade Estadual do Ceará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1454561890253395>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8130-4580>.
E-mail: roberto.amaral@aluno.uece.br
[**] Professor adjunto IX da Universidade Estadual do Ceará e do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA) da Universidade Estadual do Ceará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3777385545958082>.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4386-8809>
E-mail: joao.goncalves@uece.br

> Eu experimento uma necessidade absoluta de amor, que só o outro pode realizar interiormente a partir de seu lugar singular fora de mim
> (BAKHTIN, 2011, p. 47)
>
> Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca
> (LISPECTOR, 2020, p. 59)

Introdução

Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector são dois autores que discutiram a concepção de amor. Bakhtin segundo interesses filosóficos e Clarice, literários. Clarice, em especial, no conto Amor, e Bakhtin, no livro Estética da Criação Verbal, discutem o valor e o potencial sociais das relações amorosas.

Ambos são concordes em salientar que as práticas sociais e as subjetividades construídas nestas práticas se constituem pelo estabelecimento de laços entre os diversos atores sociais engajados concretamente em relações interpessoais situadas historicamente e que estes laços podem constituir-se, por sua vez, de diversas maneiras: comprometida ou indiferentemente; violenta, abusiva ou humanamente, isto é, os laços podem estabelecer-se de sorte que os sujeitos envolvidos tenham suas necessidades e potencialidades volitivo-emotivas estimuladas, constrangidas e/ou transformadas. O amor, neste caso, seria uma forma de deflagrar um tipo de relação social e formação de subjetividade orientada para a oportunização de vivências pessoais e sociais, fundadas no compromisso de se preservar e promover tanto o respeito aos interesses alheios como aos interesses próprios. O amor seria, então, uma forma de se orientar e de se posicionar no mundo de maneira a (res) significar a si e a ele segundo sentidos de acolhimento, solidariedade e satisfação (inter)subjetiva.

Esta discussão sobre o amor é indispensável para a contemporaneidade, sobretudo, pelo que diversos pensadores atestam, em razão da necessidade, cada vez mais urgente, frente às formas sociais de exploração, violência e negligência que imperam nas práticas hodiernas, de transformarmos as diretrizes axiológicas que sustentam estas relações abusivas.

Muitos pensadores apontam, para tanto, o poder que as relações amorosas possuem nesse sentido. Por exemplo, Bauman (2004) destaca que nós precisamos sentir que somos amados. Há uma necessidade social de sermos ouvidos, amparados para sabermos que somos importantes e que somos dignos de amor, o que apenas conseguimos somente se somos, deveras, amados, ou seja, apenas o outro, se nos amar, pode fazer sentirmo-nos amados. Bauman (2004) ainda enfatiza que o esvaziamento de nossas relações interpessoais decorre, especialmente, da sensação de não sermos amados, isto é, de não sentirmos que somos importantes para o mundo.

Sartre (2014), por sua vez, considera que conflito e contradição marcam as relações que estabelecemos com o outro, em que podemos ser reconhecidos em nossa liberdade pelo e para com o outro, ou não. Neste caso, o amor pode garantir esta condição de liberdade. Socialmente, estes problemas, na verdade, são pensados desde as origens da sociedade como a conhecemos. Para demonstrar isso, tomemos dois mitos clássicos, que se apoiam em culturas ancestrais e tratam do problema do amor nas relações interpessoais.

O primeiro é o Mito de Psiquê que atesta que a realização de uma relação amorosa pode garantir uma condição subjetiva de felicidade, do mesmo modo que as condições históricas também se harmonizam caso seus autores sociais se pautem pela realização dessa relação amorosa. O Mito de Poros e Pênia é o segundo e destaca o contexto contraditório inescapável em que o amor deve situar-se, o qual deve considerar para orientar suas ações, de modo que garanta a harmonia entre os amantes.

Dessa maneira, vemos que preocupações sobre os problemas das relações sociais versam sobre se as pessoas estão respeitando suas dignidades, enquanto pessoas de vontade e desejo; se este respeito considera o bem-estar coletivo; e como ele reage diante das situações concretas de contradição social.

Nesse sentido, discutimos as potencialidades transformadoras das relações sociais amorosas. Pretendemos, para tanto, discutir como o amor é tratado por Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector, tanto tomando a discussão de Bakhtin sobre a alteridade amorosa para analisar o conto da Clarice, quanto comparando a discussão que Bakhtin e Clarice fazem sobre este tema do amor.

Assim, para efeito de organização do nosso texto, apresentamos, no primeiro tópico, o conceito de amor, a partir das discussões bakhtinianas, enquanto ato revolucionário que transforma relações alienadoras

dos interesses subjetivos; e, no segundo tópico, a concepção de amor, a partir das discussões clariceanas, enquanto ato de recíproca atenção aos interesses alheios, para, no último tópico das considerações finais, apresentarmos o potencial revolucionário das relações amorosas, sublinhando que, diante da possibilidade das relações sociais se estabelecerem por meio de laços abusivos, o amor permite a transformação do mundo e das pessoas por meio da formação de subjetividades e práticas comprometidas com os interesses do próximo, da mesma forma que com os interesses próprios.

Amor e transformação: o que pode o amor?

De acordo com a leitura da teoria bakhtiniana feita por Amorim (2009, p. 9), "a ideia de amor e de generosidade está presente no conceito de Exotopia[1] porque o trabalho que realizo de meu lugar exotópico em relação ao outro é justamente uma afirmação da nossa relação de alteridade e é o meio pelo qual dou de mim".

Dessa maneira-, as relações de alteridade organizam-se pela contraposição do eu ao outro, a qual se estabelece, muitas vezes, (in)tensamente em iminência de afirmar-se pela ação autônoma afirmadora dos sujeitos entre si, numa relação amorosa, ou mesmo pela dominância de um pelo outro, o que constitui uma relação alienadora (BAKHTIN, 2011, p. 398). Deste modo, o amor seria uma relação que permite a formação de um sujeito autônomo[2] no sentido de agir no mundo de forma afirmativa, isto é, sem destruir outras ações afirmativas de outros sujeitos. Estas ações autônomas afirmativas delineiam-se enquanto possibilidade de ação intersubjetiva sem subordinação do interesse de um por outro.

Assim-, sob esta concepção, no amor, quem ama toma consciência de si – autonomia afirmativa – a partir da consciência de que o outro o ama. De fato, o reconhecimento de si enquanto um autor[3] que tem o poder de agir afirmativamente no mundo estabelece-se conforme se perceba que o outro com quem se relaciona o investe desse poder. Isto ocorre na medida em que o outro não busca uma relação de dominância, impondo-se através do condicionamento daquele que age numa posição de passividade ao seu querer, como se este querer fosse único e absoluto. Aqui, evidencia-se o potencial revolucionário do amor, uma vez que ele é uma forma de estabelecer uma consciência de si, enquanto sujeito autônomo, ativo e criativo e fazê-la ser reconhecida pelo outro[4].

[1] Segundo Gonçalves (2015, p. 40), o "exercício exotópico consiste na tensão entre dois olhares, dois modos de ver o mundo. É perceber o outro e tentar apreendê-lo de dentro, ou seja, como ele vê, o que sente. É ocupar seu lugar, tentar ser o outro por um instante e entender do que e como ele se apodera do mundo, para retornar ao meu lugar de observador, criador estético, pesquisador ou interlocutor de um diálogo e apreendê-lo agora com meu olhar, a partir de minhas experiências, inclusive – e essa tem bastante importância nesse momento - a de ocupar o seu lugar, o do outro, o que não mais me permite analisar pelo mesmo prisma, do mesmo ângulo, com os mesmos significados que dantes. Podemos afirmar, então, que o conceito de exotopia se refere à atividade criadora".

[2] Bakhtin (2011, p. 175, destaque nosso) assevera que "o autor se torna autoconsciência axiológica, onde, sob o poder da consciência do outro, ele toma consciência de si no outro dotado de autoridade (*tanto no amor* quanto no interesse dele)". Note-se que amor está aí tematizado segundo relações de autoria entre as ações intersubjetivas no mundo e segundo a tomada de consciência da autoridade e da legitimidade dessa autoria.

[3] Segundo Brandist (2012, p. 199), "o autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social". "Autor" e "Herói" são designações que Bakhtin usa, em seus estudos, especialmente, em "Para uma Filosofia do ato responsável" (2010), "Questões de literatura e estética" (2014), "Estética da criação verbal" (2011) e "Problemas da poética de Dostoiévski" (2013), para referir as vozes que dialogam numa determinada obra. O entendimento de autor contempla a posição de organização da fala alheia no enunciado, que responde dialogicamente às práticas cotidianas de imaginar a alteridade. Autoria, então, refere-se a posições ideológicas, que no discurso demarcam acentos contraditórios diversificados que são orquestrados no enunciado. Entre os termos que são utilizados para se referir quem fala no enunciado, estão discurso referente, referido, autor, herói, narrador, personagem. Por fim, deve-se entender que autor e herói se referem não a pessoas individuais, mas a posições ideológicas, que no discurso demarcam acentos diversificados que são orquestrados no enunciado. Portanto, a autoria é uma relação ativa e criativa de organização entre vozes e posições sociais distintas.

[4] Nesse sentido, à medida que o outro impõe que o sujeito a agir deve subordinar-se a seu interesse, o sujeito se reconhece apenas como um reprodutor de interesses alheios. Torna-se, portanto, essa relação uma relação de sujeitos que negam autonomia e reproduzem sujeição. A relação amorosa, ao contrário, torna os amantes autores autônomos criativos no mundo. Eles não subordinam seus interesses a interesses assujeitadores e assujeitados; ao contrário disso, eles afirmam relações criativas que respeitem os interesses dos sujeitos envolvidos nesta alteridade.

Este respeito também deve ser autônomo e afirmativo, isto é, implicar a construção de sentidos e sentimentos de empoderamento, autoestima, confiança, segurança, companheirismo, solidariedade. Isto, porque, se passivamente se respeita qualquer interesse, tais como de submissão, indiferença, abuso, rancor, pode-se cair numa relação viciosa de respeito àquilo que o irá subordinar e alienar seus interesses de autoafirmação em nome do amor, conforme *respeite* (patologicamente) os interesses de uma relação de dominância.

Esta afirmação da autonomia e poder de quem ama e de quem se ama não pode, portanto, ser anulação de potencial revolucionário do amor, isto é, o poder de permitir que se possa perante outro autorizar seus interesses empoderadores, respeitando que o outro também possa fazê-lo, desde que essa autorização não implique desautorização de qualquer um dos que se relacionam amorosamente[5]. A relação amorosa entre um eu e um outro funda, portanto, a possibilidade de estes superarem os limites alienadores e castradores de suas ações no mundo, uma vez que os amantes em função do amor do outro buscam ampliar o potencial criativo e afirmativo da consciência sobre si e sobre suas ações.

A rigor, quem ama busca orientar sua vida conforme aquilo que reconhece como valoroso no amado, com efeito, "no amor, o homem procura como que superar a si mesmo em determinado sentido axiológico na tensa possessão emocional pela consciência amorosa do outro[6]" (BAKHTIN, 2011, p. 145). Assim a busca[7] pela consciência de que se é amado pelo outro e para que este tenha consciência de amar deflagra a necessidade de ações que confirmem este amor, as quais devem travar um diálogo criativo que reconheça e reforce este amor[8].

Nesse contexto, quem ama possui uma visão transgrediente[9] que oferece a quem é amado. Esta visão é o que, segundo Bakhtin (2011, p. 82) define, "a dádiva essencialmente transgrediente ao agraciado" a qual, por sua vez, se constitui esteticamente pelo duplo movimento por entre o eu e o outro, a imagem externa. (BAKHTIN, 2011, p. 76). Tal movimento, assim, combinados amantes, a fim de ampliar as potencialidades revolucionárias (autorização dos interesses alheios e próprios) de cada um. Bakhtin (2011, p. 80, destaques do autor) enfatiza que esta combinação não significa fusão, pois

> se *apenas* me fundo com a vida do outro, não vou além de aprofundar a sua inviabilidade e duplicá-la numericamente. Do ponto de vista da real eficácia do acontecimento, quando somos dois o que importa não é que além de mim exista *mais um indivíduo*, no fundo *o mesmo* (dois indivíduos), mas que ele seja *outro* para mim […]. A eficácia do acontecimento […] está na tensão da minha distância e da minha imiscibilidade, no uso do privilégio do meu lugar único fora dos outros indivíduos.

A relação eu *versus* outro não é necessariamente afirmativa; ela até pode sê-lo caso seja amorosa, permitindo a autorização autorizadora dos diversos interesses entre os sujeitos envolvidos nessa relação amorosa. Esta relação, por outro lado, será alienadora se se configurar como algo castrador para uma das partes, o que pode se tornar uma experiência unilateral (abuso do interesse de um sobre o outro).

O amor é, portanto, uma ação transgrediente e integradora: realiza-se pela constitutiva possibilidade de um oferecer algo para outro, que este não possui, e por este algo ser resultado da combinação das vivências

[5] O amor se organiza por essas diretrizes básicas de respeito aos interesses de ambos, as quais podem ser sintetizadas no seguinte aforismo: o amor autoriza os interesses subjetivos, desde que tal não desautorize a possibilidade dessa autorização.

[6]Deve-se colocarem questão o fato de o valor reconhecido na pessoa amada se orientar para ações criativas. Não é o reconhecimento de qualquer diretriz como valorosa, apenas porque emana de quem se ama. Não se deve esquecer de que o amor se estabelece por ação afirmativa e autônoma. Assim, se houver amor, não se afirmarão, por exemplo, ações racistas como valor a ser compartilhado.

[7]Portanto, o amor se constitui como vontade de posse e através do conflito para possuí-lo. Bakhtin (2011, p. 47, destaque do autor) explica que "sinto uma necessidade absoluta de amor, que só o outro pode realizar interiormente a partir de seu lugar singular *fora* de mim" e que há sentimento que só posso sentir por meio do outro, devido à impossibilidade de ocuparmos o mesmo lugar (BAKHTIN, 2011, p. 24).

[8]O caminho para tal é o reconhecimento e anúncio de que se ama e que, em razão disso, se organiza a vida a fim de melhorá-la para quem ama e é amado. É nesse sentido que "a sede de ser amado, a tomada de consciência, a visão e a enformação de si mesmo na possível consciência amorosa do outro, [aspiração] de fazer do amor almejado do outro a força motriz organizadora de minha vida em toda uma série de seus momentos também constituem um crescimento no clima da consciência amorosa do outro" (BAKHTIN, 2011, p. 144)

[9] Segundo Bakhtin (2011), transgrediência é o ponto de vista de vista singular decorrente da percepção daquilo que excede ao que o outro consegue perceber na sua posição, o qual, na relação eu *versus* outro, o sujeito possui na condição de autoria.

do eu e do outro. Relacionamo-nos com o mundo, a vida e nossas autossensações subjetivas e imagens externas, contraditória e ambivalentemente, construindo-as. Nesse ato criativo, há ações, internas ou externas, que "só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se" (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Nesta perspectiva, o agir cria o outro como valor por orientar-se a ele numa diretriz volitivo-emotiva (BAKHTIN, 2011, p. 56), da mesma forma que o outro enriquece a autossensação com pontos de vista inacessíveis a esta (BAKHTIN, 2011, p. 65)[10].

De fato, uma imagem é postulada a partir do que se reúne e se organiza do que se percebe de algo[11]. A relação eu *versus* outro estabelece-se pela percepção dos limites do objeto, os quais sempre tornam singulares as experiências desses autores no mundo, uma vez que cada um deles, como vimos, ocupa um lugar inalienável, o qual não pode ser ocupado pelo outro, nem este pode ocupar um lugar que não seja o seu. É o que Bakhtin (2011, p. 37) chama de "linha como fronteira do corpo", a qual define o outro e dá-lhe axiologicamente acabamento. Este acabamento do outro, é certo, "me é dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado em termos espaciais; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarcá-lo todo com o tato" (BAKHTIN, 2011, p. 34).

Com estes fundamentos, a relação entre autossensação e imagem externa é conflituosa, especialmente, por constituir-se, ambivalentemente, através de duplos. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 55), na relação que se estabelece entre uma autossensação e a imagem externa feita dela, pode "o contexto de sua autoconsciência [ser] confundido pelo contexto da consciência que o outro tem dele".

Isto ocorre porque, na interação social, como condição para ela haver, o corpo interior "esbarra na oposição do corpo exterior que está separado dele e vive sob os olhos do outro[12]" (BAKHTIN, 2011, p. 55).

O eu constrói, assim, uma consciência de si, partindo tanto do lugar singular do eu, de onde o outro não pode ter conhecimento imediato; quanto do que o eu postula que o outro construa do lugar dele, inacessível a este eu; bem como do que este outro postule que o eu construa de si e do próprio outro.

Há, portanto, construções de imagens de si e alheias duplas, postuladas segundo percepções ambivalentes. **N**a formação do eu, este mesmo cria valor por meio da resposta axiológica que o outro dá a suas ações[13] (BAKHTIN, 2011, p. 57). Por conseguinte, na formação do eu, a ação é imediata e o valor, mediado. De acordo com Bakhtin (2011, p. 47, destaque do autor),

---

[10] Assim, nossas ações são ambivalentemente orientadas pelas imagens que fazemos de nós mesmos, pelas imagens que fazemos dos outros e pelas imagens que cremos que os outros fazem de nós e deles mesmos. As imagens estão sempre em duplicação e nossas ações estão, por isso, tensamente axiologizadas e constituem um mundo em ininterrupto estado de relativas estabilidades. Nesse sentido, por conseguinte, agimos como se houvesse expectador e planejamos a ação como se fôssemos autores (BAKHTIN, 2011, p. 69), de sorte que, ao agir, dotamos a imagem externa e a interna (heróis) de diretrizes volitivo-emotivas e de história (narrativa) (BAKHTIN, 2011, p. 61). Certamente, o eu distingue-se do outro por perceber que age sobre o mundo, sendo que "o *outro* está intimamente vinculado ao mundo, [o] *eu*, ao meu ativismo interior extramundo" (BAKHTIN, 2011, p. 38, destaque do autor). Esta ação é fundada orientando-se por imagens de si e de outrem, as quais são ambivalentes, duplas, porque estão fundadas numa consciência de que elas não são elas mesmas (BAKHTIN, 2011, p. 35), ou seja, a percepção de uma imagem é uma construção ativa e histórica dela. Logo, entre dado objeto de percepção e sua imagem, não há coincidência, é uma construção axiológica.

[11] A imagem interna é o extrato das autossensações orientadas pela imagem externa, já que "imagino apenas o resultado da impressão produzida por ela sobre os outros" (BAKHTIN, 2011, p. 26) e a imagem externa é "o conjunto de todos os elementos expressivos e falantes do corpo humano" (BAKHTIN, 2011, p. 25).

[12] É importante, a este respeito, observar que Bakhtin (2011, p. 55) considera que "para compreender essa diversidade de valores do corpo no autovivenciamento e no vivenciamento do outro, deve-se visar a uma imagem conjunta de sua vida o quanto possível completa, concreta e repleta de tom emotivo-volitivo". Considere-se, aqui, que Bakhtin enfatiza que nossas experiências autossensitivas e da imagem de outrem compõem a nossa experiência do que admitimos como vida e que ela necessariamente não se resume ao que organizamos sob o que reconhecemos como nossas experiências, por isso que "a imagem conjunta da vida" está relativizada pela possibilidade de perceber e reunir concretamente essas experiências, combinando-as e aos tons volitivo-emotivos que lhe estão associados. Também se deve considerar que tanto o eu, autossensação, corpo interior, quanto o outro, mundo, imagem externa, corpo exterior estão atravessados por vivências orientadas para seu duplo.

[13] Por isso, pode-se dizer que há o primado da imagem externa na formação do valor– sempre que nos posicionamos sobre algo no mundo, fazemo-lo segundo as diversas posições alheias sobre este algo.

> o corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente […]. Minhas relações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à autossensação interior e à visão exterior fragmentária.

Dessa forma, na formação do eu, a distinção entre autossensação e imagem externa ganha contornos a parir da ação alheia. A ação alheia enforma o caos "infinito e agitado de necessidades e insatisfações[14]" (BAKHTIN, 2011, p. 46).

De fato, formamo-nos contraditória e ininterruptamente nas diversas relações eu *versus* outro que travamos, na medida em que agimos sobre os corpos externos sob orientação de nossas volições e emotividades e sofremos ações-respostas a tal ação, em função da qual axiologizamos nossa ação e suas respectivas necessidades e insatisfações.

Construímos, então, nossas autossensação e imagem externa segundo o que percebemos dessa reação ação-resposta entre o eu e o outro no mundo. O eu é formado, logo, a depender do tipo de resposta que recebe, a qual pode ser afirmativa de seus interesses, pode ser indiferente, violenta, fria, negligente, etc. Nesse caso, o amor é uma maneira de enformar o eu, que, como vimos, autoriza os interesses envolvidos na interação.

De acordo com Bakhtin (2011, p. 41), "o mundo propriamente dito da ação – continua sendo autossensação interior, que dissolve em si ou subordina todo o externamente expresso[15]". Bakhtin (2011, p. 41) explica que

> o presente, o dado, o definido na imagem visual do objeto situado no raio da ação é separado e decomposto, durante a realização da ação, pela minha ação iminente, futura, ainda a ser realizada em relação a dado objeto: eu vejo o objeto da ótica do futuro vivenciamento interior […]. Ao andar pela rua e notar um homem que vinha ao meu encontro, dei uma guinada para a direita com o intuito de evitar o choque; ao ver esse homem, eu coloquei em primeiro plano o possível choque que antecipei e vivenciaria de dentro.

Seguindo este raciocínio, o pensador russo (2011, p. 42, destaque do autor) observa que "o mundo da ação é o mundo do futuro interior previsto. O *objetivo* iminente da ação decompõe a existência dada do mundo material exterior". A experiência corriqueira dessa cena orienta-se pela autossensação de dor que o eu *antevivenciou*.

No entanto, podemos imaginar que, se ele antecipasse e vivenciasse interiormente uma experiência de comunhão solidária, talvez, não desse uma guinada para a direita e sim oportunizasse um abraço, do mesmo modo que se experimentasse uma autossensação de inveja, pudesse, ao passar pelo homem, difamá-lo para um terceiro. Pode ser mesmo que, a despeito da sua autossensação, não faça nada ou a dissimule na sua ação, mas o fato é que esta autossensação orientará a ação e ela está forjada pela antecipação do vivenciamento que se supõe ter no futuro. Meu ato no mundo, portanto, não é necessariamente uma resposta ao que vejo no presente.

Além disso, a previsão de vivência futura emerge também daquilo que se organizou de experiências passadas. Assim, só houve a guinada porque se "guardou" sensações de em situações concretas semelhantes àquela, nas quais estabeleço que, caso não o fizesse, haveria o choque. Esta experiência está orientada pelo tipo de resposta que o outro me dá nessas interações.

Meu ato, portanto, está respondendo ao que se estabilizara em um conjunto de situações concretas semelhantes. Construímos, nesse sentido, orientações axiológicas sobre o agir no mundo, o que engendra uma imagem de mundo determinada pela experiência que tenho neste mundo. Poderíamos dizer que o mundo é, assim, um *sobremundo*, porque é uma postulação em função da nossa ação sobre os corpos externos.

Enfim, o amor, neste caso, seguindo a concepção de Bakhtin (2011), é uma forma de garantir a construção de um mundo de convivência solidária, já que as imagens externas e autossensações que ele

[14] Deve-se constatar, pois, que esta formação do eu inicia-se nas nossas primeiras experiências no mundo, desde nossa mais tenra infância, no entanto, ela não cessa após um período inicial. Pode-se dizer, diante disso, que estamos sempre em formação do eu, uma vez que nossas necessidades e insatisfações não cessam em período algum. Como se observa, nosso eu é enformado conforme a ação alheia dê respostas a suas volições nas interações sociais que estabelecemos (nas quais somos lançados).

[15] Neste caso, pode-se afirmar que há na ação o primado da autossensação – todas nossas ações são orientadas segundo a vivência particular que elaboramos a partir das sensações que reconhecemos e estabilizamos nas nossas interações sociais.

possibilita oportunizam experiências de respeito mútuo e de desenvolvimento de ações afirmativas de compreensão entre os sujeitos.

Após estas considerações, passamos, no próximo tópico, a discutir de que maneira Clarice Lispector (2013) concebe literariamente o amor. Para tanto, analisaremos o conto *Amor*, o segundo do livro *Laços de Família*, mostrando como as categorias bakhtinianas de imagem interna e externa, definidas aqui enquanto construções axiológicas fundadas na interação eu *versus* outro, aparecem construídas literariamente no conto da autora.

Amor e laços sociais: quando amar é um ato de resistência

Uma forma pela qual a discussão sobre a obra de Clarice Lispector desenvolve-se[16] é problematizando a condição da mulher no contexto capitalista e patriarcal da família burguesa, considerando os dilemas existências dessa mulher e as condições materiais da sociedade em que ela se insere.

Röhrig (2017), a este propósito, observa que, no conto *Amo*r, há uma representação das relações sociais simbólicas de dominação presentes na vida da mulher. Zanello (2007), por seu turno, enfatiza que, neste conto, Clarice discute sobre os destinos possíveis da mulher.

De fato, todas estas questões orientam a construção no conto *Amor*[17]das imagens das pessoas, do mundo e do próprio amor. Nele, sua protagonista, Ana, como não poderia deixar de ser, está envolta em diversas relações eu *versus* outro, das quais reúne e organiza vivências para criar suas imagens de si e de outrem para agir sobre o mundo. No bonde, (mal) vivencia uma experiência de busca de conforto a qual recebe como resposta uma (quase) negação – não consegue sentar-se confortavelmente – diante do que constitui uma autossensação de insatisfação, com a qual postula imagens externas que também não lhe satisfazem[18].

Assim, a consideração de Ana de sua passividade e subjugamento é posta em perspectiva pela consciência de que possui ativismo nas relações que estabelece, já que reconhece (ou tenta crer) que sua situação concreta é resultado de sua ação criativa: "o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara[19] as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas" (LISPECTOR, 2013, p. 11). Com efeito, Ana reconhece sua participação ativa para a realização dos afazeres domésticos. E reconhece que tal participação se resume a estas tarefas. Por isso, sente que a tarde é uma hora perigosa, já que *seus* afazeres se concluem e se retomam apenas quando os filhos e maridos chegam à noite em casa para serem cuidados por ela. A relação eu *versus* outro em que Ana se encontra põe-na em uma posição de passividade, agressividade e mágoa. Ela acalma a sensação de que não realizara suas pretensões artísticas, racionalizando que decora bem qualquer ambiente doméstico. O lamento da interrupção precoce de sua vida artística é expresso numa imagem externa ironizada. Ela refere-se a sua qualidade de decorar ambientes como o poder do homem de aperfeiçoar a vida. Em seu devaneio, esta referência é seguida de outra a respeito do destino de mulher em que caiu, a

[16] Outra forma importante é concentrar-se nos aspectos sobre composição artística e crítica literária e da linguagem. Cf., por exemplo, Penna (2010); Grande (2013) e Demétrio (2018).

[17] Neste conto, Clarice retrata um dia atípico na vida de Ana, uma dona de casa de uma típica família de classe média: casa própria, marido empregado, filhos na escola, empregada e encontros familiares. Neste dia, ela questiona se sua vida lhe satisfaz. Tal questão desponta quando ela sai para fazer compras e se reflete na condição de um cego. Ana transtorna-se com a questão e perde o ponto de descida do transporte público de sua casa, quando segue para o Jardim Botânico, onde pensa sobre a crueza da vida em geral e de sua vida. Volta para casa, quando lembra de seus filhos, para quem, num ato contido de desequilíbrio, revela seu pessimismo e desalento diante de sua vida. Prepara um jantar de família para parentes em visita, depois vai dormir com seu marido, decepcionada, embora não o revele, por este não lhe amparar na sua velada insatisfação.

[18] Esta constatação é importante, porque Ana vive uma crise existencial marcada justamente por relações interpessoais que não satisfazem uma diretriz volitivo-emotiva de afirmação do seu interesse. De fato, ela está imersa em relações alienantes de seus interesses. O desconforto ao sentar-se, ambivalentemente, pode justificar-se tanto pela autossensação física quanto pela imagem externa que faz dos filhos, em quem ela pensa neste momento da viajem no bonde. Ana considera que os filhos exigem dela, cada vez mais, ações que preencham as necessidades deles plenamente. Ato que Ana concretiza, muito embora os seus filhos não respondam da mesma forma, como numa relação tirânica de expropriação dos esforços alheios e preocupação apenas com os interesses próprios.

[19] Esta passagem é ilustrativa do caráter ambíguo das relações que Ana estabelece com o mundo, pois, ao passo que sua vida é explicada por si como resultado de seu ativismo, esta explicação parece um lamento de que sua vida está como está por culpa sua.

despeito de seu desejo de uma vida artística. Assim, nesse contexto, a autoexpressão de seu poder (uma mulher) como poder do homem degenera o valor de elogio, sendo matizada por um duplo que desmerece sua qualidade. Este duplo de sua imagem está orientado pelo seu destino, no qual percebera que "sem a felicidade se vivia" (LISPECTOR, 2013, p. 11). Quando ela assevera que trocara seu anseio por felicidade por uma vida adulta de dona de casa, tenta suplantar sua mágoa pela imagem de que é autora de sua vida, pois "assim ela o quisera e escolhera[20]" (LISPECTOR, 2013, p. 11).

Quando Ana não consegue reagir resignadamente com sua vida, ela trona-se agressiva, formando em seu rosto a expressão "de uma mulher com ódio" (LISPECTOR, 2013, p. 12). Esse descontrole é causado pela percepção de um cego mascando chiclete, que a faz construir uma imagem de si como aquela que está cega e não vê o fracasso de sua vida. Ao passo que constrói essa imagem de si, ela reformula a imagem externa dos outros – "a rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara" (LISPECTOR, 2013, p. 12) –, como aqueles que oprimem sua existência e desconsideram seus interesses.

Nessa reconstrução das imagens de si e dos outros, ela desencadeia [dá vazão a] suas vivências de frustração e responde com agressão à ação alheia. Dessa forma, Ana experimenta o mundo como *mal-estar*, reconhecendo que ele voltara a esta condição.

Nesta hora, pode-se questionar se esta categoria a que se retorna não seria uma construção ambivalente, posto que a imagem de seu passado é construída nostálgica e ressentidamente, porque nele, ela vivera um estado de expectativa de satisfação de suas pretensões. O retorno, então, seria algo axiologizado positivamente. Assim, é por sua vida atual (que suplantara suas pretensões passadas) que se categoriza esta expectativa perigosa para a sua vida

Assim, o retorno é ambivalentemente tematizado pelas experiências atuais e passadas, pelo medo atual de que este retorno desmorone a vida construída e pela raiva contra esta vida de adulto. Ana, por conseguinte, reage contraditoriamente ao que ela pensa sobre o que os outros esperam dela, bem como ao que ela recalcara e ao que estabelecera atualmente. A ambivalência das imagens que constrói de si e de outrem chegam ao paroxismo da possibilidade de relação eu *versus* outro atravessada por sensações intensas de dor, sofreguidão, piedade, indiferença. Vê-se isto em:

> em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo… E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa (LISPECTOR, 2013, p. 13).

É contra justamente esse paroxismo que Ana construíra sua vida supervalorizando o exercício de suas funções domésticas e a sua execução eficiente – "ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse" (LISPECTOR, 2013, p. 13). Num estado dúbio, axiologizado como bondade dolorosa e como náusea doce, Ana relaciona-se com o mundo como sofrendo agressões, nele tudo era um susto e "seu coração batia de medo" (LISPECTOR, 2013, p. 13).

Note-se que essa sensação de agressão sofrida, necessariamente, não é disparada por um mundo novo. A estranheza deste mundo consiste na admissão de que sua vida não era a satisfação de seus interesses próprios, mas o zelo abnegado, incondicional dos interesses de outrem.

No entanto, o mundo é o mesmo em que um trabalho zeloso e ingrato lhe sustenta. Quando Ana acalma-se depois do alto da crise, ela reconhece que "fazia-se no Jardim um trabalho secreto" (LISPECTOR, 2013, p. 13) – que Ana irá perceber que "o mesmo trabalho secreto se fazia ali na [sua] cozinha" (LISPECTOR,

[20] Este poder autoral, no sentido bakhtiniano, é sintetizado pelo fato de que Ana tenta sublimar com acúmulo de tarefas domésticas uma imagem de si de impotência. A agressiva sobrecarga de afazeres é uma forma de garantir que sua autossensação de decepção não se amplie, pois, trabalhando para os familiares pode oportunizar que estes criem uma imagem sua positiva: "de manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera" (LISPECTOR, 2013, p. 11-2).

2013, p. 15) – e conclui que "a crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte[21] não era o que pensávamos" (LISPECTOR, 2013, p. 13).

Estas imagens do mundo duplicam-se para referirem tanto ao mundo fora de seu lugar de eu (seu corpo interior e sua casa), o mundo *mal* que ela adulta quer apagar e ela jovem quis vivenciar; quanto para referirem a sua condição paradoxal de renegar (por alienar seus interesses) e requerer (por lhe garantir sensação de protagonismo, mesmo que precária e ilusória) sua vida doméstica. É assim que, diante da vida e de seu duplo (o jardim e seu lar), ela tem fascínio e nojo e diante da beleza dessa vida, ela tem medo do inferno. O inferno da insatisfação profunda e inescapável da vida doméstica, onde não se autorizam seus interesses e o inferno da frustração de uma vida abortada, que se insinuam por ente promessas provocantes de deleite e memórias também provocantes de uma projeção de vida afirmativa.

Enfim, os paradoxos e paroxismos que Ana vivencia em suas autossensações e imagens alheias causam-lhe náuseas e dor: "quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada […]. Quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor" (LISPECTOR, 2013, p. 14). Contra a agressão do mundo, Ana agride tanto a si quanto aos próximos e aos familiares, ambivalentemente, buscando proteção e desforra, como ocorre quando se encontra com o filho ao chegar em casa, quando "o menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula" (LISPECTOR, 2013, p. 14).

Neste momento, Ana reúne experiências que tentam familiarizar sua vida frustrada atual e a expectativa passada frustrada de vida, a reconhecer que "ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava" (LISPECTOR, 2013, p. 14). A percepção de que sua vida atual se organiza – como sempre – com amor e nojo redimensiona suas interações. Agora não são mais tematizadas apenas pela imagem de quem quis uma vida melhor e fracassara pelos sucessos do destino; são tematizadas

[21] De acordo com a perspectiva bakhtiniana, em termos de construções axiológicas, a morte é uma vivência exotópica, isto é, apenas com um excedente de visão que percebe a finitude temporal do outro, é que se pode perceber a sua morte. Bakhtin (2011, p. 95, grifo do autor) destaca que "na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos de minha própria vida". Isto se dá porque não posso me posicionar axiologicamente sobre estes acontecimentos, uma vez que não os presencio. O ponto de vista da autossensação do eu não pode perceber que suas vivências de si e do mundo findaram. Quando o eu morre, este não está mais percebendo suas próprias vivências, logo não pode ter uma autoconciência de sua não existência. Neste caso, a morte de si é uma vivência experimentada concretamente somente pelo outro que de seu lugar singular de fora do eu pode perceber que este já não existe aqui e agora, podendo desta determinidade temporal e especial constituir uma imagem da morte deste eu. É importante notar que, sendo a morte uma vivência de si impossível, isto não implica que a consciência da existência da morte no mundo e da inevitabilidade da própria morte não afetem experiências de si e com os outros. Com efeito, a consciência de que os outros perceberão sua morte, de que um dia se estará morto no mundo, permite constituírem-se imagens de si e dos outros com as quais se admitirão determinados pontos de vista sobre si e sobre o mundo. Nesse sentido, Bakhtin (2011, p. 97-8) pondera que "eu mesmo sou a condição de possibilidade de minha vida, mas não sou seu herói no plano dos valores. Não posso vivenciar o tempo emocionalmente condensado que engloba minha vida […]. Quando as fronteiras [nascimento e morte] estão dadas, a vida pode ser disposta e enformada nelas". Assim, o eu que morreu torna-se o herói de uma narrativa que os outros que continuam vivos constituirão. Com estas expectativas, postulamos enredos que podem explicar, confortar, alegrar ou não nossa vida, sob cuja imagem, agimos e sentimos. É o que ocorre com Ana. Ao ter consciência de que seus interesses não são respeitados, ela experimenta uma relação de anulação que a faz pensar sobre a crueza da morte e sua simpatia, ambivalentemente. Percebe que a morte na natureza, embora insensível é necessária, afirmativa desta vida através de uma destruição criativa. Bakhtin (2014) trata do valor afirmativo da morte compreendendo-a dentro da cosmovisão carnavalesca não como um problema individual, em que "a vida é irrepetível e a morte um fim irreparável" (BAKHTIN, 2014, p. 310) ou "uma etapa auxiliar rumo à eternidade" (BAKHTIN, 2014, p. 305), mas como algo indispensável da própria vida, pois é vizinha desta, "do nascimento de uma nova vida e, simultaneamente, do riso" (BAKHTIN, 2014, p. 309), ela é "um fenômeno da vida sócio-histórica" (BAKHTIN, 2014, p. 313), por meio do qual cada homem transmite para seus contemporâneos suas contribuições, "é importante a perpetuação (mais precisamente a evolução ulterior) das suas melhores esperanças e aspirações" (BAKHTIN, 2014, p. 314). Nesse sentido, Ana, ao mesmo tempo em que se reconhece numa relação predatória (a crueza do mundo), ela, ainda assim, tenta ressignificar sua condição, admitindo que seu sacrifício seja para uma causa maior (a tranquilidade de uma vida em família harmoniosa). Desta maneira, estas construções axiológicas sobre sua vida – ou morte de seus interesses – orientam as imagens que ela faz de si e de sua vivência no mundo, enquanto existência entre alienação e sacrifício da vida, numa situação de indiferença animalesca e familiar.

pela imagem de quem está num estado de desconforto, por reconhecer que as relações são construções tensas, nas quais experimentamos sempre a ambivalência das imagens que construímos de nós mesmos e dos outros. Na passagem a seguir, há a percepção de Ana de que as construções das relações sociais são marcadas por abnegação e amor-próprio[22].

> como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? – agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha… Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles… Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe.

Durante o jantar, Ana experimenta a apatia. Nele, todos "cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano" (LISPECTOR, 2013, p. 15). Aqui, todos se limitam a não exigir nada de ninguém; senão que ninguém exija nada deles. Isto a fim de que possam passar o mais descomprometidamente pelo outro. A resposta de Ana a este ato está no mesmo tom de tensão ironizando esta sensação na imagem do outro que constrói como *humana*, justamente quando atua apaticamente.

Após o jantar, quando não tem que responder a relações desanimadas, Ana percebe a brutalidade, *desumanidade*, desse tipo de relação. Reconstitui, pois, a imagem da humanidade e assume uma atitude a fim de transformar as relações em que ela está imersa e imprime em seu rosto um pedido para seu marido de que lhe reconheçam seu interesse e autorizem-no.

No entanto, o marido não o faz. Diante dessa resposta, ela percebe sua vivência num mundo que faz pouco caso dela, daí a imagem da casa no sentido de que nela "toda havia um tom humorístico, triste[23]" (LISPECTOR, 2013, p. 16).

Aqui, ao final dessa discussão, podemos definir, sob as lentes das posições teóricas bakhtinianas, em que sentido Clarice Lispector concebe amor. Neste conto, a autora se refere diretamente, além do título, ao amor em três passagens: quando considera que o cego preteriria o amor de Ana por querer um amor mais pobre; quando compara a crueza da piedade a um amor ruim; e, por fim, quando considera o inferno do amor. Em cada um desses casos, não ocorre um movimento de comunhão do eu e do outro em respeito e estímulo a seus interesses. No primeiro, a diferença de lugares impediria qualquer combinação de interesses; no segundo, a piedade apenas dirige-se ao outro, não querendo que este se lhe dirija; no último, o inferno do amor é a ausência de direcionamento a outrem.

Dessa forma, o percurso da heroína de Clarice no conto é marcado pela busca de retribuição a atenção dada aos interesses alheios, o que, de fato, não acontece, ficando, assim, Ana sem vivenciar o amor. Amor, portanto, a partir do conto *Amor*, pode ser compreendido enquanto a troca desprendida e recíproca entre atenções dadas aos interesses do eu e do outro numa relação – laços – estabelecida socialmente.

---

[22] Quando Ana percebe que existe outro mundo além do dela, ainda assim, ela o concebe a partir da necessidade de oferecer préstimos a outrem, bem como a de recebê-los, por isso constrói a imagem de que há diversas pessoas precisando dela, mas tem medo, pois sabe que, no seu mundo, há pessoas também precisando dela e, ao mesmo tempo, sabe que ela precisa de que as outras pessoas lhe reconheçam a necessidade de querer viver, seja em qual mundo for, não apenas por piedade, mas pela afirmação da própria vida, dos interesses de sua vida. Aqui, percebemos que a insatisfação de Ana decorre do fato de não ter seus interesses autorizados. Considerando que nada garante que estes o sejam nem na sua vida doméstica nem na sua vida projetada, ela fica em dúvida sobre de que lado ela deve e quer estar, se o do cego e do jardim ou o de casa, já que o que importa é lhe reconhecerem seus interesses, coisa que em nenhum lugar pode ocorrer se as relações são de opressão e alienação; se não forem, revolucionariamente, amorosas. Nesse sentido, Ana reconhece que "a piedade era tão crua como o amor ruim" (LISPECTOR, 2013, p. 15) e que é "mais fácil ser um santo que uma pessoa" (LISPECTOR, 2013, p. 15).

[23] Ela percebe, frente a isso, que seu mundo se sustenta por relações de conformismo, de abnegação dos interesses, cujas particularidades orientam-se, ao contrário do respeito e estímulo pelos interesses alheios e próprios, pela retenção e contenção dos interesses em nome de uma vida segura e ordeira. Neste momento, Ana expressa em que sentido está orientando sua imagem de bondade que dedica às pessoas a quem quer ajudar: para usarmos os termos bakhtinianos, ela está orientada volitivo-emotivamente à necessidade de que lhe retribuam esta bondade. É nesta tensão entre a doação de algo e a retribuição de algo a altura em troca que o amor se concretiza numa relação social, seja familiar, marital, fraternal, paternal ou outra qualquer de mesma natureza. Assim, quando Ana percebe que em seu mundo não estabelecerá nenhuma relação nesse sentido, ela se desanima: "e, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia" (LISPECTOR, 2013, p. 16).

Definido amor segundo as posições teórico-literárias de Bakhtin, como engajamento revolucionário que transforma relações opressoras dos interesses envolvidos numa interação social, e de Clarice, enquanto compromisso para com os interesses de acolhimento alheios, podemos, então, chegar à conclusão de que forma a definição, em conjunto, de amor proposta por estes autores poderá revolucionar os laços sociais opressores, como os discutidos aqui, de abuso e negligência dos interesses pessoais, nas práticas sociais em que estamos imersos.

Considerações finais

As faces egoístas, violentas, indiferentes, castradoras das relações interpessoais são exacerbadas pelas práticas sociais contemporâneas, fundadas em relações conservadoras consumistas e imperialistas. Nelas, a relação eu *versus* outro é marcada pela dominância de um dos polos desta alteridade, a qual se estabelece segundo seus interesses, de maneira que as diretrizes da relação desconsideram a satisfação do interesse alheio.

É neste contexto que Mikhail Bakhtin (2011) e Clarice Lispector (2013) contribuem, teórica/filosófica e ficcionalmente, para que possamos pensar a transformação do mundo e dos diversos autores sociais, através da formação de subjetividades construídas em práticas comprometidas com os interesses do próximo e com os próprios, quando estes autores concebem uma noção de amor como uma prática que se estabelece pelo compromisso mútuo de garantir a satisfação de vontades afirmativas de si e de outrem.

Assim, a partir desta discussão, podemos compreender que, para além de questões sentimentais individualistas, o amor é um ato revolucionário, que se incompatibiliza com relações sociais fundadas por meio de laços abusivos, que negligenciam os interesses de respeito e atenção aos interesses alheios.

Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector, ao conceberem, filosófica e literariamente, o amor, denunciam que as práticas sociais atuais – eminentemente, neoliberais[24] , são abusivas e patriarcais por se organizarem segundo os interesses autoritários de quem tem dominância nelas; e, também, anunciam que podemos desconstruir estas relações se nos engajarmos nas interações intersubjetivas amorosamente, buscando respeitar os diversos interesses e fazendo respeitar os nossos interesses; bem como resguardando que estes interesses sejam sempre de solidariedade para com as volições e emotividades alheias.

Referências

AMORIM, M. Memória do objeto – uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 8-22, 1o sem. 2009.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*: a teoria do romance. 7. ed. São Paulo, Hucitec, 2014.

BAUMAN, Z. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de. Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BRANDIST, C. O herói no tribunal da eternidade: a teoria jurídica do romance do Círculo de Bakhtin. *Bakhtiniana*, São Paulo, 7 (1): 280-308, Jan./Jun. 2012.

[24] De acordo com Santos (2018, p. 283), o neoliberalismo, a transformar tudo em objeto de consumo, desertifica, isto é, torna despolitizados, alienados, passivos e conformistas os pontos de vistas sociais. Santos (2018, p. 270) destaca ainda que, com o neoliberalismo, "estamos a passar de um paradigma de contrato social para um paradigma de contrato individual", sendo o contrato social, um tácito e instável contrato que pretende promover uma igualdade real e o contrato individual que formalmente não assume o problema da igualdade social como seu. Neste caso, as relações amorosas orientam-se segundo os imperativos do paradigma neoliberal de contrato individual, em que vigora uma relação egoísta e abusiva, na qual o que possui mais força social explora o que não tem. No conto de Clarice Lispector, vemos que Ana está como que sob um contrato individual que a obriga, a despeito dos seus interesses, a cuidar sob qualquer condição, mesmo adversa, da sua família, e isto como uma forma que intensifica a exploração patriarcal, que já subjugara as mulheres nas relações familiares, bem como nas demais relações sociais.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula):* histórias de deuses e heróis. In: <http://filosofianreapucarana.pbworks.com/f/O+LIVRO+DE+OURO+DA+MITOLOGIA.pdf>. Acesso em 23/02/2019.

DEMÉTRIO, A. K. B. *Aspectos epistemológicos da sociocognição no discurso reflexivo de Clarice Lispector sobre o dizer:* o malogro da voz e o esplendor de ter uma linguagem. 2018. 254 f. Tese. (Doutorado acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2018.

GONÇALVES, L. E. Q. *Quem vê capa não vê coração*: um olhar bakhtiniano sobre a construção de sentidos da imagem dos evangélicos em capas da Veja. 2015. 218f. (mestrado acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015.

GRANDE, K. C. P. *Amor(es) de Clarice e Rui Torres.* Anu. Lit., Florianópolis, v.18, n. 2, p. 139-155, 2013.
HACQUARD, G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana.* In: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Dicion%C3%A1rio-de-Mitologia-Grega-e-Romana-Georges-Hacquard.pdf>. Acesso em 23/02/2019.

LISPECTOR, C. *A Descoberta do Mundo.* disponível em: <https://nessageografia.files.wordpress.com/2016/06/a-descoberta-do-mundo-clarice-lispector.pdf>. Acesso em 15/07/2020.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família* [recurso eletrônico] / Clarice Lispector. – 1.ed. - Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

PENNA, J. C. O nu de Clarice Lispector. *Alea, vol.12 no.1 Rio de Janeiro 2010.*

RÖHRIG, M. A representação simbólica da sociedade no conto Amor, de Clarice Lispector. *Antares*, v. 9, nº 18, jul./dez. 2017.

SANTOS, B. S. *Na oficina do sociólogo artesão.* São Paulo. Cortez, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções.* Porto Alegre: L&PM, 2014.

ZANELLO, V. O amor (e a mulher): uma conversa (im)possível entre Clarice Lispector e Sartre. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15(3): 336, setembro-dezembro/2007.



Clarice em performance: uma análise da entrevista de 1977

Clarice in performance: *an analysis of the Clarice Lispector's interview (1977)*

Marcus Mota[*]
Universidade de Brasília

Recebido em: 16/04/2020
Aceito para publicação em: 15/05/2020

Resumo

Clarice Lispector entrevistou e foi entrevistada várias vezes. Mas a entrevista realizada na TV Cultura em fevereiro de 1977 é especial: a escritora pediu que o registro audiovisual fosse ar apenas após a sua morte, ocorrida dez meses depois. Neste artigo, realizamos uma análise detida da entrevista, enfatizando não apenas as repostas de Clarice às perguntas, como também suas ações não verbais. Por meio dessa análise, pode-se pensar a performance da escritora construindo uma imagem de sua recepção.

Palavras-chave: Teatralidade. Entrevista de 1977. Audiovisualidade.

Abstract

Clarice Lispector interviewed and was interviewed several times. But the interview conducted on TV Cultura in February 1977 is special: the writer asked for the audiovisual record to be aired only after her death, which occurred ten months later. In this article, we conducted a thorough analysis of the interview, emphasizing not only Clarice's responses to the questions but also her non-verbal actions. Through this analysis, one can think of the writer's performance by construction an image of her reception.

Keywords: Clarice Lispector. Theatricality. Interview of 1977. Audiovisuality.

[*] Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN) da Universidade de Brasília.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5312349289996473>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4745-8927>.
E-mail: <marcusmotaunb@gmail.com>.

Introdução

Embora a atividade da escrita literária vincule-se à solidão, ao isolamento, o escritor vive em um mundo, o qual demanda dele, na proporção de seu sucesso, uma maior participação[1]. É quase um topos nas recepções críticas: o desdobramento e complementariedade entre a figura pública do autor e sua(s) persona(e) literária(s). Clarice Lispector compreendia muito bem este jogo: sua carreira se inicia dentro do jornalismo, produzindo mais de 5 mil textos e 100 entrevistas[2]. Das redações de jornais como A Noite, Correio da Manhã, Diário da Noite, e Jornal do Brasil, e revistas célebres como Senhor, Manchete, Fatos e Fotos, Clarice Lispector acumulou experiência em interações face-a-face, que buscavam trazer para um público maior o instante, a singularidade do encontro interpessoal[3].

Nesses encontros, Clarice foi desenvolvendo uma diferenciada maneira de conceber e produzir o que seria levado à exposição na imprensa. No lugar de um roteiro baseado nas expectativas da notícia (um 'gancho', como lançamento de livro, biografia do entrevistado, opinião sobre tema/questão candente), a escritora-entrevistadora surpreendia o entrevistado e o público: a aplicação da dualidade sujeito – objeto da epistemologia clássica à notícia –, dava lugar a Clarice muitas vezes falando de si mesma, a interrogar o entrevistado sobre 'objetos sutis', como sensações, nomes, etc.[4] Era como se estivesse ali elaborando naquele momento um conto.

A partir desses pressupostos é de se compreender o que acontece quando a entrevistada é a própria Clarice. A sua presença na tela possui camadas, apelos e vazios que ainda nos provocam.

A Entrevista

Em declaração sobre o contexto da entrevista com Clarice Lispector, o repórter Júlio Lerner (1939-2007) afirma que não houve muita preparação: Clarice sai de uma mesa-redonda, Lerner a convida para uma entrevista, Clarice aceita e tudo é feito de imediato. O repórter dispõe de apenas 30 minutos. Então tudo começa:

> Começa a entrevista. A entrevista avança. Seus olhos azuis-oceânicos revelam solidão e tristeza. Clarice está nua, não há perdão, Clarice agora está encapotada, ela se deixa agarrar, mas logo escapa, e volta, e me pega, e me sugere o longe, o não dizível, depois se cala. E quando nada mais espero, ela volta a falar. Faço uma antientrevista, pausas, silêncios, Clarice agora está fugindo para uma galáxia inabitada e inatingível, mas volta em seguida e, tolerante, suporta toda a minha limitação. (LERNER, 1992, p. 64)[5].

Em sua descrição, Júlio Lerner define o acontecimento com Clarice como uma 'antientrevista'. Ou seja, ele não ocupou efetivamente o espaço-tempo da entrevista para explorar essa oportunidade única com a escritora e se viu diante de uma dinâmica atuacional de Clarice, disposta entre seu alheamento silencioso e sua generosidade verbal. O jogo assimétrico produzido situa-se em dois planos e papéis: o experiente e nervoso jornalista tentando seguir protocolos de uma entrevista objetiva, e a consagrada escritora oscilando ironicamente na figura estatuária de diva e de artista em sua poesia autorreflexiva.

Desse modo, a dupla reação de Clarice, como desdém/silêncio e participação no diálogo, coloca diante de nós dois modos de reação, como se estivessem ocorrendo duas entrevistas ao mesmo tempo: a reação a um

[1] Texto escrito em Lisboa, em meio a pesquisas de pós-doutorado sobre som, visualidade e texto. Agradeço às sugestões e amizade nesses duros momentos do colega André Luís Gomes. Agradeço ainda FAP-DF e DPI-UnB pelo suporte para as viagens e pesquisas.
[2] NUNES, 2006. A primeira entrevista de Clarice Lispector publicada na revista *Diretrizes* em 30 out.1941. Disponível em: <http://www.grabois.org.br/portal/noticias/141484/2012-01-14/leia-a-primeira-entrevista-de-clarice-lispector>.
[3] Materiais dessas entrevistas reunidos em LISPECTOR (2007; 2012).
[4] Segundo a pesquisadora Vera Rossi, "a partir da década de 1950, o jornalismo se distancia definitivamente da literatura com a criação de um Manual de Redação e a "importação" de novas técnicas originárias dos Estados Unidos, a exigirem do texto, clareza, objetividade e concisão, e, ocasionarem o anonimato e a impessoalidade das notícias e reportagens" (ROSSI, 2011, p. 35).
[5] A entrevista foi premiada com Prêmio APCA de melhor entrevista do ano. Foi filmada em 1/2/1977, mas só foi ao ar em 28 dezembro do mesmo ano, após a morte de Clarice Lispector, em 9/10/1977. Essa foi uma das condições de Clarice em se deixar filmar em entrevista pela primeira e última vez. (cf. LERNER, 2008).

modelo objetivista de interação entre entrevistador e entrevistado, e reação ao modelo poético de entrevista. Clarice age de dois modos: cala-se e alheia-se quando a estratégia da entrevista é reduzir o entrevistado a um rol de informações civis; e fala em seu monólogo, quando impõe-se e inverte a relação entrevistado e entrevistador. Em todo caso, é possível acompanhar a estranha música dessas linhas se intercruzando na sucessão de momentos, no contínuo da entrevista.

A Lógica dos momentos[6]

No vídeo disponível no YouTube[7], a entrevista abre com a breve chamada do programa Panorama, da TV Cultura. Em seguida à chamada, a voz fora do quadro do entrevistador anuncia a imagem poderosa da entrevistada que toma conta de nossa visão: Clarice está entronada em uma poltrona, pernas cruzadas, cigarro na mão direita, cinzeiro ao lado.



Fonte: TV Cultura / YouTube

Enquanto responde à primeira pergunta, sobre a origem de seu nome, a imagem vai fechando em Clarice, eliminando os contornos, produzindo um efeito de aproximação e auratização. Com este enquadramento em plano americano, percebemos mais detalhes da construção da imagem de Clarice: colar de pérolas, formas geométricas do vestido com estampa em poá e ombros com estampa listrada, e a bolsa quase que fundida ao corpo da escritora. Um efeito casual da cena é a paleta homogênea das cores, na relação entre a poltrona, as roupas, a cútis e o cabelo curto de Clarice, isso tudo reforçado pelo envelhecimento mesmo da filmagem. E, é claro, o indefectível cigarro na mão direita

Em diversas ocasiões, Clarice expressou suas ideias sobre a composição visual da mulher. Em um conhecido texto, "A verdadeira elegância", escrito para a coluna "Só Para Mulheres", e publicada no antigo Diário da Noite em 15/07/1960, sob o pseudônimo da atriz Ilka Soares, ela aconselha:

> Disse alguém que a verdadeira elegância não é sequer notada. Não andemos tão longe. Mas é necessário convir que não é pela atenção que se chama que se pode avaliar elegância. De fato, muitas mulheres creem que, quanto mais joias, mais bela ficarão. Não saber parar de se enfeitar é como não saber parar de comer. Só que, na elegância, a indigestão é dos olhos. (LISPECTOR, 2006, p. 21).

À essa composição visual, temos seu contraponto sonoro: a voz de Clarice. No decorrer da entrevista percebemos uma dicção singular. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no ano anterior (20.10.1976), ela responde à pergunta de Affonso Romano de Sant'Anna:

> AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: As pessoas te chamam de estrangeira por causa do sotaque.
> CLARICE LISPECTOR: Por causa do 'erre'. Pensam que é sotaque, mas não é. É língua presa. Poderiam ter cortado, mas é muito difícil, pois é um lugar sempre úmido, então dificilmente cicatrizaria. Agora deixa ficar (LISPECTOR 2005, p. 137).

[6] Valho de alguns procedimentos de análise videográfica em MOTA, 2020. Para uma outra abordagem da entrevista de 1977 seguindo a análise da conversação (cf. CARVALHO, 2010).
[7] Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU&t=300s>.

A questão de dicção é um traço característico da presença e identidade de Clarice Lispector. Em sua palestra "A Literatura de Vanguarda no Brasil", proferida na Universidade de Texas em 1963, ela assim inicia sua fala: "Bem, tenho que começar por lhes dizer que não sou francesa, esse meu erre é defeito de dicção: simplesmente tenho língua presa. Uma vez esclarecida minha brasilidade, tentarei começar a conversar com vocês" (LISPECTOR 2005, p. 95).

Ainda, esse tema foi alvo de uma crônica sua:

> Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos. Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou o Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira, nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá. Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca. Quanto a meus sotaques enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito (LISPECTOR, 1999, p.151).

De fato, embora Clarice procure esclarecer a questão de sua dicção, o problema foge a seu controle. O registro em vídeo consolida para a posteridade um modo de falar heterogêneo em diversos momentos, uma acumulação de sons de diversos lugares. A assepsia do julgamento 'língua presa' ou anquiloglossia não se coaduna com seus efeitos: por trás da explicação, afloram outras razões, como as tensões em torno de conviver em ambientes multilíngues e reafirmar uma nacionalidade.

Assim, temos a composição visual movida por valores de discreta elegância da mulher moderna defrontando-se com a instabilidade aural das múltiplas vozes de Clarice. Além da singularidade de sua fala, temos a máscara, sua face que se volta para o entrevistador e a qual acessamos lateralmente. Nas palavras do biógrafo Benjamin Moser, a entrevista de 1977 é assim descrita:

> A filmagem é difícil de assistir. Com seu famoso olhar penetrante, Clarice encara firme o entrevistador, seu rosto uma máscara quase imóvel. Ela está sentada em uma cadeira de couro, segurando uma grande bolsa branca na mão esquerda e um cigarro Hollywood na mão direita, aceso. Fumando incessantemente no meio de um estúdio cinza gigante, pontuando a entrevista com longos silêncios, ela responde às perguntas em sua voz estranha e inconfundível. The footage is difficult to watch. With her famously penetrating gaze, Clarice stares straight at the interviewer, her face an almost immobile mask. She sits in a drab leather chair, clutching a big white purse in her left hand and a Hollywood cigarette in her right, burned, hand. Smoking incessantly in the middle of a giant gray studio, punctuating the interview with long, pregnant silences, she answers the questions in her strange and unmistakable voice. (MOSER 2009, p. 367).

Essa máscara procura projetar um rosto com poucas alterações, ratificando a opção mais próxima da escultura na construção da figura de Clarice. Há alguns momentos em que ela sorri, um riso contido:

> 1- Ao responder pergunta sobre seu nome:
> JÚLIO LERNER: Clarice Lispector, de onde veio esse Lispector?
> CLARICE LISPECTOR: É um nome latino, não é? Eu perguntei a meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que há gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando, perdendo algumas sílabas e foi formando outra coisa que parece "Lis" e "peito", em latim. É um nome que quando escrevi meu primeiro livro, Sérgio Milliet (eu era completamente desconhecida, é claro) diz assim: 'Essa escritora de nome desagradável, certamente um pseudônimo…'[SORRISO] Não era, era meu nome mesmo.
>
> 2- Ao responder sobre a solidão:
> JÚLIO LERNER: A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?

> CLARICE LISPECTOR: [Pausa. Sorriso] Ah, isso é segredo. [Pausa] Desculpe, não vou responder. A qualquer momento da vida, basta um choque um pouco inesperado e isso acontece. Mas eu não sou solitária. Tenho muitos amigos. E só estou triste hoje porque estou cansada. [Pausa] No geral sou alegre. [Longa pausa].



Fonte: TV Cultura / YouTube

Complementar a essa pausa, no mesmo contexto, temos o desligamento do olhar quanto ao entrevistador: Clarice ensimesmada, refugia-se da câmara voltando-se para si. Assim, no espaço de segundos há nuances entre a solaridade radiosa do sorriso e a compenetração silenciosa e alheia ao mundo.

Essas emoções e máscaras não se definem apenas ao conteúdo das falas. Além dos afetos suscitados pela lembrança de eventos, temos a reação mesma ao dispositivo fílmico: enquanto é filmada, Clarice é observada pelos que estão no estúdio e observa-os também. Na transcrição da entrevista que segue em anexo, estão registrados momentos em que há uma interligação entre o jogo de aproximação e distanciamento entre a câmera e Clarice. Ela pode perceber tanto o movimento horizontal, pela mão do cameraman, quanto o vertical de foco, no ajuste das lentes. Este jogo de esconde-esconde está registrado na transcrição.

Um dos momentos bem relevantes do vídeo é a expressão de ódio e indignação de Clarice. O contexto da entrevista é o seguinte:

> JÚLIO LERNER
> Entre seus diversos trabalhos existe um filho predileto. Qual aquele que você vê com maior carinho até hoje?
> CLARICE LISPECTOR
> 'O ovo e a galinha', que é um mistério para mim. Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, um criminoso chamado Mineirinho, [com raiva] que morreu com treze balas quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge e que tinha uma namorada. [grifo nosso].



Fonte: TV Cultura / YouTube

Para contraste, mais ao fim da entrevista, quando ela pronuncia a palavra ‘raiva’, embora a máscara crie por alguns segundos um instantâneo de agressividade e o fluxo da conversação anulam essa perspectiva. Temos a fera, mas ela não está ali:



Fonte: TV Cultura / YouTube

Eis o contexto verbal dessa imagem:

> “JÚLIO LERNER [O plano volta a se fechar em close em Clarice]: Isso acontece ainda agora de você produzir alguma coisa e rasgar?
> CLARICE LISPECTOR: Eu deixo de lado ou ra[ ], não, eu rasgo sim.
> JÚLIO LERNER: É produto de reflexão ou uma
> CLARICE LISPECTOR [Sobreposição]
> JÚLIO LERNER: Raiva… emoção?
> CLARICE LISPECTOR: um pouco de raiva.
> JÚLIO LERNER: Com quem?
> CLARICE LISPECTOR: Comigo mesma.
> JÚLIO LERNER: Por quê, Clarice?
> CLARICE LISPECTOR: Sei lá, tô meio cansada.

Esse cansaço físico e metafísico, que pontuam grande parte de construção da recepção da imagem de Clarice, redundam na recorrente audiocena que vai encerrando a entrevista: ela se desligando da entrevista, a mexer em um ruidoso e vazio maço de cigarros:



Fonte: TV Cultura / YouTube

Concluindo

De modo perspicaz, Clarice Lispector interpretou a complementariedade entre escritura e encenação: "Mas acho que todo escritor é um ator inato. Em primeiro lugar ele representa profundamente o papel de si mesmo. Escritor é uma pessoa que se cansa muito, e que termina com um pouco de náusea de si, já que o contato íntimo consigo próprio é por força prolongado demais" (LISPECTOR 2004, p. 50).

A citação acima reúne diversos elementos da construção de parte da imagem pública final de Clarice Lispector, nesse testamento videográfico. A teatralidade minimalista da entrevista de 1977 projeta alguns vetores interpretativos que contribuirão para reforçar certos motivos de sua recepção.

Em primeiro lugar, é importante notar a relação mesma com o próprio ato da entrevista, ou de ser entrevistada. Tanto em suas palavras quanto em seus atos, por diversas vezes Clarice age contra a situação que a entrevista filmada que coloca: uma delimitação de sua presença, uma definição monológica de quem é e do que faz. Mas esse antagonismo cede ao protagonismo: desviando do foco, ela é caçada pela câmera e atiça o espectador em virtude de gestos, falas e faces. Afinal, não vemos, mas ela se defronta com o aparato da filmagem, com o dispositivo. Ela tem diante de si uma primeira plateia, composta pelo entrevistador e técnicos do estúdio, entre outros. É impossível ficar invisível. Então, cala-se algumas vezes, para fazer soar o tempo de seus pensamentos ou para não dizer o que está pensando. Ou olha para o lado, para baixo, para tanto desligar-se dessa audiência, quanto para a incitar. Acima de tudo, ela decidiu estar ali, tem um microfone em seu peito, e suspende o cigarro como tantos outros antes dela o fizeram nas telas e no vídeo (Imagem 4).

Em segundo lugar, seguindo uma lógica de acumulações, podemos compreender este vídeo como um espaço-tempo de convergências, de pontos de chegada e partida, como se vê abaixo:



Fonte: LADI-UnB

Durante o diálogo, eventos da biografia de Clarice são retomados e as os revive ali na audiovisualidade da cena. Na transcrição ficam registradas suas reações a fatos e feitos de um passado que não cessa de ser reatualizado. A entrevista em vídeo mesma, depois de finalizada e distribuída, torna-se essa antologia em looping de momentos da vida. Desse modo, a recusada entrevista em vídeo é um adiamento com uma versão dela própria. Ela como narradora tenta intervir na narrativa de sua existência. E intervém de várias maneiras – com recusas, negações, silêncios. Mas também com declarações, gestos e olhares. Mesmo que ela reaja contra a entrevista e o registro audiovisual, ela está ali, presa nessa densa estratigrafia multissensorial. Ao mesmo tempo presa e livre.

O fato de se poder mostrar o vídeo apenas após sua morte não seria uma tentativa de tentar superar o impacto dessa obra em sons e imagens sobre uma narradora que se valia da escrita e da imaginação de seus leitores, de uma escritora cada vez mais inserida nas experiências na abertura formar seus textos, na fronteira entre ensaio, artes plásticas, literatura, música e cinema?

O adiado vídeo é finito e infinito ao mesmo tempo. Tem um tempo de duração e está ali no acabamento de suas imagens e sons captados. Mas, quanto mais nos interrogamos sobre as relações entre escrita e existência a partir de Clarice, mais vemos que o produto fechado se abre em todas as direções. O eixo do tempo deixa de ser linear. Tal superação da linearidade é pré-condição para uma compreensão mais produtiva da Entrevista de 1977. Se assim não o for, as reiteradas afirmações sobre o cansaço serão interpretadas em dois extremos: como uma doença física já demonstrando seus efeitos, como uma doença na alma remoendo sua aflição.

Qualquer decisão interpretativa que se torne a partir deste vídeo acarretará a projeção de alguma ideia ou imagem de Clarice na posteridade. De qualquer forma, a escritora em performance ainda tem muito a nos dizer e mostrar. Para tanto, termino este artigo-homenagem com uma outra imagem dela:



Fonte: GOTLIB, 2013, p. 249.

A legenda da foto enuncia: “Raro flagrante de Clarice Sorrindo”. Que possamos olhar para essa imagem, para a entrevista, para os textos de Clarice, e, para além da dor e do prazer, encontrar a nós mesmos, e uma vida mais ampla, rica, complexa. É o que me faz retornar a ler e escrever sobre Clarice depois de tantos anos.

Referências

CARVALHO, Márcio Marconato. O Último Encontro com Clarice. *Ângulo*, n.121/122, p. 109-120, 2010.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

LERNER, Júlio. A última entrevista de Clarice Lispector. *Revista Shalom*, n. 296, p. 62-69, 1992.

_____. *Clarice Lispector, essa desconhecida*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Outros Escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. Clarice Lispector. Entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Clarice na cabeceira- Jornalismo. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. Correio Feminino. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. Traduzir procurando não trair. Revista Jóia, Rio de Janeiro, n. 177, mai. 1968. In: GOMES, André Luís. Entre espelhos e interferências: a problemática da tradução para Clarice Lispector. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 39-52, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlan tica/article/view/49784>. Acesso 30 03 2020.

_____. The Last Interview. Translation: Benjamin Moser. *Music & Literatura*, n. 4, 20,2014. Disponível em: <https://www.musicandliterature.org/excerpts/2014/3/19/the-last-interview>. Acesso em: 10 mar. 2020.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia*. Conceitos, Exercícios e Análises. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

MOTA, Marcus. Kandinsky em Performance: Análise de cena do documentário Schaffende Hände (1926), de Hans Cürlis. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 18., 2019. *Anais eletrônicos...* Brasília: MEDIA LAB/BR, 2019, p. 1319-1324.

NUNES, Aparecida. *Clarice Lispector Jornalista*. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

OLIVEIRA, Helena. A última entrevista de Clarice Lispector. *Revista Bula*, s/d. Disponível em: https://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector>. Acesso em: 30 mar. 2020.

ROSEMBLAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. *Estudos Avançados*, p. 24, p. 169-182, 2010.

ROSSI, Vera. *Diálogos Possíveis com Clarice Lispector*. As Entrevistas de uma Escritora Jornalista. Dissertação de Mestrado, PUC - São Paulo, 2006.

_____. *As Tramas de Um Diálogo*: relações intersubjetivas nas entrevistas de Clarice Lispector. Tese, PUC-São Paulo, 2011.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector*: Pinturas. Rio de janeiro, Rocco, 2013.

_____. *Clarice Lispector*. Figuras da Escrita. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

STEIMATSKY, Noa. *The Face on Film*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

ANEXO

Transcrição da entrevista de Clarice Lispector a JÚLIO LERNER. PROGRAMA PANORAMA – TV Cultura – 1 fev. 1977[8]

{Após o crédito, vemos Clarice Lispector no centro da imagem. Ela está sentada em uma grande poltrona de couro. Ao seu lado direito, um grande cinzeiro vertical. Ela segura um cigarro aceso. Ainda, ela está de pernas cruzadas, sandálias vermelhas nos pés, colar de pérolas no pescoço, vestido em poá com ombros em estampa listrada no corpo, e relógio no braço, e bolsa junto de si na poltrona. O entrevistador faz suas perguntas fora de campo de nossa visão}

JÚLIO LERNER: Clarice Lispector, de onde vem esse… Lispector?

CLARICE LISPECTOR: *{movendo o cigarro para o cinzeiro}*[9] Eu não sei, eu perguntei, é um nome latino, não é? E… eu perguntei a meu pai… desde quando havia Lispector na… na Ucrânia. Ele disse que *{movendo a mão esquerda, em um giro para trás}* de gerações e gerações anteriores. Eu suponho que ele,*{movendo a mão direita que porta o cigarro em conexão com a direita, ambas em giro}* que o nome foi rolando, rolando, rolando, perdendo algumas sílabas, e se transformando*{rápido movimento mão direita cigarro no cinzeiro} nessa coisa que é {mão esquerda perto do coração}* parece uma coisa "Lis no peito", em latim. Flor de Lis. Quer dizer, é uma, é um nome que…*{fechamento devagar para plano médio}* que quando aparece *{}*[10], quando escrevi meu primeiro livro, Sérgio Milliet – *{Sobe e desce o ombro direito}* eu era então completamente desconhecida, é claro - Sérgio Milliet diz assim: *{estabilização da filmagem em plano médio americano}* "Essa escritora de nome desagradável *{*olha firme na direção do entrevistador*}*, certamente um pseudônimo…" E não era, era meu nome mesmo *{Sorriso. Leva o cigarro ao cinzeiro. Ela vai ficar apagando o cigarro no cinzeiro até a fala 'diplomata brasileiro'}.*

JÚLIO LERNER: Você chegou a conhecer o Sergio Milliet pessoalmente?

CLARICE LISPECTOR: Nunca *{voltando a face. Meneia a cabeça, como sincronizando com a negativa 'Nunca'. Aproximação da filmagem para close}.* Porque eu publiquei o meu livro e fui embora do Brasil pra viajar, porque eu me casei com um diplomata brasileiro, de modo que eu não conheci qua*{…}*[11] as pessoas que escreveram sobre mim eu não co*{.}*, eu não conheci.

JÚLIO LERNER: Clarice, seu pai fazia o que profissionalmente?

CLARICE LISPECTOR: Representação de firmas, coisas assim. Quando ele, na verdade dava era pra *{pausa}* coisas de espírito.

JÚLIO LERNER: Há alguém na família Lispector que chegou a escrever alguma coisa?

[8] Nesta transcrição, procuramos conservar o fluxo das falas, inserindo em chaves *{ }* informações sobre o não verbal – movimentos de Clarice e da câmara – e sobre o verbal – interrupções, etc. Não corrigimos o que foi pronunciado. Inserimos pontuação para marcar questões sintáticas e 'textualizar' as falas. Comento sobre transcrição de filmes/vídeos como exercício de dramaturgia em MOTA, 2018.

[9] Esse é um movimento regular captado pela filmagem. Ao mover o cigarro para o cinzeiro, para jogar as cinzas, ela tira o olhar do entrevistador e da câmara.

[10] Corta o fim da sílaba da palavra 'apareceu'.

[11] Palavra engolida na fala. Seria 'quase'? Ela emite a primeira sílaba 'qua', que estão em tonicidade e maior altura. Então melodia cai, após um ornamento, e o som torna-se gutural.

CLARICE LISPECTOR: *{erguendo os olhos, para lembrar}* Bom, eu soube ultimamente, pra minha enorme surpresa, que minha mãe escrevia. Não publicava, mas escrevia. Eu tenho uma irmã, Elisa Lispector, que escreve romances. E tenho uma irmã, chamada Tânia Kaufman, que escreve livros técnicos.

JÚLIO LERNER: Você chegou a ler as coisas que sua mãe escreveu? *{Rápido afastamento, do close para o plano médio}*

CLARICE LISPECTOR: Não, *{*levanta braço esquerdo*}* eu só soube há poucos meses.

JÚLIO LERNER: Mas não teve condições de …

CLARICE LISPECTOR: *{interrompendo}*
{Ambos os braços abertos} Não… soube através de uma, de uma tia: "Sabe que sua mãe fazia um diário e escrevia poesias?" Eu fiquei boba.

JÚLIO LERNER: Em diversas entrevistas que você tem concedido, surge, quase que necessariamente, a pergunta de como você começou, quando?

CLARICE LISPECTOR: *{Sobreposição de falas}* Eu comecei desde sempre.

JÚLIO LERNER: Isso é mais do que conhecido…

CLARICE LISPECTOR: *{*Sobreposição *de falas}* Eu sei

JÚLIO LERNER: …você começou aos sete anos de idade…

JÚLIO LERNER: Antes dos sete anos eu já fabulava, já inventava histórias, por exemplo, eu inventei uma história que não acabava nunca. *{Pausa}*. É muito complicado para explicar essa história como era. Mas quando eu comecei a ler e escrever comecei a escrever também. Pequenas histórias.

JÚLIO LERNER: Quando a jovem, a praticamente adolescente Clarice Lispector, descobre que realmente é a literatura aquele campo de criação humana que mais a atrai, a jovem Clarice tem algum objetivo específico ou apenas escrever, sem determinar um tipo de público?

CLARICE LISPECTOR: *{meneia a cabeça antes de falar}* Apenas escrever.

JÚLIO LERNER: *{enquanto fala, o plano se abre, até conter Clarice com seus braços abertos sobre a poltrona}* Você poderia nos dar uma ideia do que era a produção da adolescente Clarice Lispector?

CLARICE LISPECTOR: Caótica. Intensa. Inteiramente fora da realidade… da vida.

JÚLIO LERNER: Desse período você se lembra do nome de alguma produção?

CLARICE LISPECTOR: Bom, eu escrevi um… várias coisas antes de publicar meu primeiro livro. Eu já escrevia pra revistas - contos, jornais. Eu ia com uma timidez enorme, mas uma timidez de ousada. Eu era, sou tímida e ousada ao mesmo tempo. Chegava lá nas revistas e dizia: 'Eu tenho um conto, o senhor quer publicar?' Aí me lembro que uma vez foi o Raimundo Magalhães Jr. que olhou, leu um pedaço, olhou pra mim e disse: 'Você copiou isso de quem?' Eu disse: 'De ninguém, é meu'. Ele disse: 'Você traduziu?' Eu disse: 'Não'. Ele disse: 'Então eu vou publicar'. Era sim, era nessa base.

JÚLIO LERNER: Você publicava essas obras em quais publicações?

CLARICE LISPECTOR: *{Movimento da câmara para Close. Clarice baixa os olhos}* Ah, não me lembro… Jornais, revistas.

JÚLIO LERNER: Clarice, a partir de qual momento você efetivamente decide assumir…

CLARICE LISPECTOR: *{interrompendo, sobrepondo falas}* Eu nunca assumi.

JÚLIO LERNER: … a carreira de escritora?

CLARICE LISPECTOR: *{ergue os olhos e fita o entrevistador}* Eu nunca assumi.

JÚLIO LERNER: Por quê?

CLARICE LISPECTOR: Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. *{Pausa}* Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que… tem uma obrigação consigo mesma, consigo mesmo de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu … faço questão de não ser uma profissional, pra manter minha liberdade.

JÚLIO LERNER: É…a sua produção ocorre com frequência ou você tem períodos de produzir…

CLARICE LISPECTOR: *{interrompendo, sobreposição de falas}* Tenho períodos

JÚLIO LERNER: …intensamente?

CLARICE LISPECTOR: …tenho períodos de produzir intensamente e tenho períodos hiatos, em que a vida fica intolerável.

JÚLIO LERNER: E esses hiatos são longos ou não?

CLARICE LISPECTOR: Depende. *{Plano abre, Clarice de braços abertos sobre a poltrona}* Podem ser longos e eu, eu vegeto nesse período… *{Usa a mão esquerda para acompanhar a explicação}* ou então, pra me salvar, me lanço logo noutra coisa, como por exemplo eu acabei a novela, tô meio oca, então tô fazendo histórias pra criança…

(*Sobreposição de falas*) **CLARICE LISPECTOR:** …livro infantil
JÚLIO LERNER: Como que você explique, explica a Clarice Lispector…

JÚLIO LERNER: …voltada para a literatura infantil?

CLARICE LISPECTOR: Eu não sei, começou com meu filho… com meu filho quando ele tinha seis anos de idade, seis não…cinco, me ordenando …pra que eu escrevesse uma história pra ele. Eu escrevi. Depois guardei e nunca mais liguei. Até que me pediram um livro infantil. Eu disse que não tinha. Disse que, inteiramente esquecido daquilo. Era tão pouco literatura pra mim, eu não queria usar isso pra publicar nada - era pro meu filho. *{Plano fecha para close}* Mas aí lembrei: 'bom, tenho, sim'. Então foi publicado. Eu tenho três livros de literatura infantil e tô fazendo o quarto agora.

JÚLIO LERNER: É mais difícil você se comunicar com o adulto ou com a criança?

CLARICE LISPECTOR: *{meneia a cabeça, para, e pensa um pouco antes de responder}* Quando eu me comunico com criança *{Pausa}* é fácil porque sou muito maternal. Quando eu comunico com adulto na verdade tô me comunicando com o mais secreto de mim mesma, aí é difícil, não é?

JÚLIO LERNER: O adulto é sempre solitário?

CLARICE LISPECTOR: O adulto é triste e solitário.

JÚLIO LERNER: E a criança?

CLARICE LISPECTOR: A criança *{encolhida breve de ombros. Pausa}* tem a fantasia não é, solta.

JÚLIO LERNER: A partir de que momento, *{Plano abre, Clarice de braços abertos sobre a poltrona}* de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?

CLARICE LISPECTOR: *{respira um pouco mais fundo. Sorri}* Ah, isso é segredo *{Pausa. Olha para baixo. Seriedade}*. Desculpe, não vou responder *{Pausa}*. A qualquer momento da vida, basta um… um choque… um pouco inesperado … e isso acontece. Mas eu não sou solitária, não: tenho muitos amigos. *{Pausa}* E só tô triste hoje porque estou cansada. De modo geral sou alegre. *{Olhar para baixo. Pausa longa}*

{*Corte na filmagem. Placa de serviço. Ao voltar a imagem, a câmera foi postada ao lado esquerdo de Clarice, deslocando a distribuição dos objetos e da entrevistada mais para o lado esquerdo do observador. No retorno, o movimento de câmara nos coloca às costas do entrevistador e vai se aproximando de Clarice, em plano americano*}

JÚLIO LERNER: Rilke, em seu *Cartas a um jovem poeta*, respondendo a uma das missivas, perguntava ao jovem que pretendia se tornar escritor 'Se você não pudesse mais escrever, você morreria?' *{Movimento de close em Clarice}* A mesma pergunta eu transfiro a você.

CLARICE LISPECTOR: Eu acho que enquanto não escrevo eu tô morta.

JÚLIO LERNER: Esse período?

CLARICE LISPECTOR: É muito duro, período entre um trabalho e outro, e ao mesmo tempo é necessário pra haver uma espécie de esvaziamento da, da cabeça pra poder nascer alguma outra coisa, se nascer. É tudo tão incerto…

JÚLIO LERNER: Clarice, mas como é que você escreve seus, seus trabalhos? Existe algum horário específico?

CLARICE LISPECTOR: Nã*{}* em geral de manhã cedo né…são as minhas horas preferidas, são as da manhã.

JÚLIO LERNER: *{Sobreposição}* Você acorda a…

CLARICE LISPECTOR: …da madrugada

JÚLIO LERNER: …que horas?

CLARICE LISPECTOR: Quatro e meia, cinco horas eu acordo… Fico fumando, tomando café, sozinha, sem… nenhuma interferência. Quando estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da

noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora quando tô no ato de concatenar as in*{}*, as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente.

JÚLIO LERNER: *{enquanto pergunta, plano abre}* Você se considera uma escritora popular?

CLARICE LISPECTOR: Não.

JÚLIO LERNER: Por qual razão?

CLARICE LISPECTOR: *{Uso da mão esquerda como apoio à explicação}* Bom, me chamam até de hermética, como é que eu posso ser popular sendo hermética?

JÚLIO LERNER: E como você vê esta observação que nós colocamos entre aspas: "hermética"?

CLARICE LISPECTOR: *{meneando a cabeça}* Eu me compreendo. De modo que não sou hermética pra mim. *{Levanta a mão para indicar}* Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem.

JÚLIO LERNER: Que conto?

CLARICE LISPECTOR: 'O ovo e a galinha'.

JÚLIO LERNER: Entre seus diversos trabalhos sempre existe, isso é natural, um filho predileto. *{Movimento do plano de close em Clarice}* Qual aquele que você vê com maior carinho até hoje?

CLARICE LISPECTOR: *{olhar ensimesmado, pensando}. {Pausa}* 'O ovo e a galinha', que é um mistério pra mim. Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, sobre um criminoso chamado Mineirinho… *{*raiva indignada, olhar firme ao entrevistador*}* que morreu com **treze** balas quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge e que tinha uma namorada, que me deu uma revolta enorme, *{*olhar ensimesmado*}* escrevi isso.

JÚLIO LERNER: *{Movimento para plano aberto novamente}*. Sobre esse seu trabalho em torno de Mineirinho, qual o enfoque você deu?

CLARICE LISPECTOR: Eu não me lembro muito bem, já foi há bastante tempo. *{Usa as duas mãos para recitar trecho do texto}* Há qualquer coisa assim como "o primeiro tiro me espanta, o segundo tiro não sei o quê, o terceiro tiro coisa, o décimo segundo me atinge, o décimo terceiro sou eu…" *{Pausa}* Eu era, eu me transformei no Mineirinho, massacrado pela polícia. Qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava: o resto era vontade de matar. *{Pausa}* Era prepotência.

JÚLIO LERNER: *{Movimento do plano para close na mão esquerda de Clarice}* Em que medida o trabalho de Clarice Lispector no caso específico de Mineirinho pode alterar a ordem das coisas?

CLARICE LISPECTOR: Não altera em nada. *{Plano move-se horizontalmente da mão de Clarice para incluir seu ros*to*}*. Não altera em nada. Eu… escrevo sem esperança que o que eu escrevo altere qualquer coisa. *{Baixa os olhos para ver o fósforo para acender um cigarro}*. Não altera nada.

JÚLIO LERNER: *{enquanto o entrevistador fala, Clarice pega o cigarro, põe na boca e o acende}* Então por que continuar escrevendo, Clarice?

CLARICE LISPECTOR: *{fala com o cigarro sendo aceso}* E eu sei?*{Pausa}* Porque no fundo a gente não é, não tá querendo alterar as coisas. A gente está querendo *{gesto mão direita, que está com o cigarro e sopro,*

como ar pra fora dos pulmões} desabrochar de um modo ou de outro, não é? *{Ela se posiciona apoiada com a mão direita na cabeça, o cigarro entre os dedos}*

JÚLIO LERNER: No seu entender, qual é o papel do escritor brasileiro hoje em dia?

CLARICE LISPECTOR: De falar o menos possível. *{Pausa}*

JÚLIO LERNER: Você tem mantido contato com outros escritores brasileiros?

CLARICE LISPECTOR: *{meneia a cabeça em assentimento}* Eventualmente.
JÚLIO LERNER: E mesmo, acredito, latino-americanos.

CLARICE LISPECTOR: Latino-americanos.

JÚLIO LERNER: Quais aqueles que você acredita serem os mais significativos desse tempo atual?

CLARICE LISPECTOR: *{joga as cinzas no cinzeiro}* Eu prefiro não citar nomes porque eu vou esquecer alguns e vai, vai ofender, vai ferir. Assim, eu não cito ninguém.

JÚLIO LERNER: *{Sobreposição de falas}* Mas aquele que a toque mais de perto…

CLARICE LISPECTOR: Eu prefiro não falar nada…

JÚLIO LERNER: …que lhe diga mais intensamente.

{Corte na filmagem. Placa de serviço. Clarice com um cigarro na mão direita}.

JÚLIO LERNER: Antes de nos encontrarmos aqui no estúdio você me dizia que está começando um novo trabalho agora, uma novela.

CLARICE LISPECTOR: *{cinzas no cinzeiro}* Não, eu acabei a novela.

JÚLIO LERNER: Que novela é essa, Clarice?

CLARICE LISPECTOR: É a história de uma *{…}* de uma moça *{…}* tão pobre que *{…}* só comia cachorro-quente. A história não é isso só não, a história é de uma inocência pisada, de uma miséria *{…}* anônima. *{*Pausa*}*

JÚLIO LERNER: O cenário dessa novela é…

CLARICE LISPECTOR: *{interrompendo, olha para o cigarro/cinzeiro}* É Rio de Janeiro, mas o personagem é, é nordestino, é de Alagoas *{Pausa}*

JÚLIO LERNER: *{quando começa a falar, Clarice fuma e volta a olhar para o entrevistador}* Onde você foi buscar dentro de si mesma…

CLARICE LISPECTOR: Eu morei em Recife, eu morei no Nordeste, eu me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar do … meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia de um… depois eu fui a uma cartomante e imaginei… Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de

volta, que seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história.

JÚLIO LERNER: Qual o nome da heroína da novela?

CLARICE LISPECTOR: *{meneia a cabeça negativamente sorri}* Não quero dizer. É segredo *{breve sorriso}*.

JÚLIO LERNER: E o nome da novela, você poderia revelar?

CLARICE LISPECTOR: Treze nomes, treze títulos
JÚLIO LERNER: *{enquanto fala, plano vai abrindo até incluir o entrevistador, de costa para nó}*
Você entra em contato, eu acredito que com frequência, com os jovens estudantes universitários?

CLARICE LISPECTOR: De vez em quando me procuram, mas eles têm muito, assim, medo de me atrapalhar. Eles têm muito medo de, de que eu não receba…

JÚLIO LERNER: Por qual razão?

CLARICE LISPECTOR: Eu não sei, não sei por quê

JÚLIO LERNER: *{sobreposição de falas}* Mas aqueles que conseguem ou…

CLARICE LISPECTOR: Aí…

JÚLIO LERNER: …romper a timidez.

CLARICE LISPECTOR: …ficam perfeitamente à vontade comigo *{Plano fecha rápido em close em Clarice}* e tomam café comigo e entram na minha casa e eu recebo como, como amigo.

JÚLIO LERNER: Normalmente o contato do jovem estudante com você revela que tipo de preocupação?

CLARICE LISPECTOR: Revela coisas surpreendentes, que eles estão na minha…

JÚLIO LERNER: O que significa ‘estar na sua’?

CLARICE LISPECTOR: É que eu pensava, penso às vezes que eu estou isolada e quando eu vejo eu tô, tô tendo universitários, gente muito jovem, que tá completamente ao meu lado. ‘Aí me espanta e é gratificante, não é?

JÚLIO LERNER: É… nós ouvimos com frequência de que as novas gerações pouco leem no Brasil. Você confirma isso?

CLARICE LISPECTOR: Bom, os universitários são obrigados a ler porque impõem a ele a obra. Agora, não tô a par dos outros.

JÚLIO LERNER: *{plano abre, para incluir Clarice sentada com os braços na poltrona}* De seus trabalhos qual aquele que você acredita que mais atinja o público jovem?

CLARICE LISPECTOR: Depende, depende inteiramente. Por exemplo, o meu *livro A paixão segundo G.H*, um professor de português do Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que

se trata. No dia seguinte uma jovem de dezessete anos, universitária, disse que este é o livro de cabeceira dela. *{Pausa}* Quer dizer: não dá para entender.

JÚLIO LERNER: E isso acontece em relação a outros de seus trabalhos?

CLARICE LISPECTOR: Também em relação aos outros trabalhos

JÚLIO LERNER: *{interrompendo. Justaposição}* Qual que você se lembra agora?

CLARICE LISPECTOR: Ou toca ou não toca. *{Junta as mãos no colo}* Ou, quer dizer, suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que era, deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia… E a moça de dezessete anos lia e relia o livro. *{Pausa}* Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio.

JÚLIO LERNER: *{enquanto pergunta, plano se move em close em Clarice}* Você acredita que esta dificuldade é própria para apenas algumas camadas de nosso tempo e com novas gerações ela será entendida de imediato, ou continuará…

CLARICE LISPECTOR: *{interrompendo. Meneando negativamente a cabeça}* Ah não tenho a menor ideia… não tenho a menor ideia. Eu sei que antes ninguém me entendia e agora me entendem

JÚLIO LERNER: A que você atribui isso?

CLARICE LISPECTOR: Eu acho que tudo mudou, porque eu não mudei não *{Pausa}*

JÚLIO LERNER: *{Sobreposição}* O que teria mudado, Clarice…?

CLARICE LISPECTOR: Eu não, que saiba eu não fiz concessões…

JÚLIO LERNER: Mas o que teria mudado nas pessoas que as levassem a compreender seu trabalho?

CLARICE LISPECTOR: *{enfatizando a resposta com a mão esquerda}* Eu realmente não sei, é uma pergunta que eu faço a você porque eu não sei responder.

JÚLIO LERNER: Você discute muito com a Clarice Lispector escritora?

CLARICE LISPECTOR: *{meneia a cabeça negativamente, seguindo a sua fala}* Não. Eu me deixo ser.

JÚLIO LERNER: E convivem em paz?

CLARICE LISPECTOR: *{duplica negações com a cabeça}* Às vezes não em paz, mas…

JÚLIO LERNER: *{interrompendo}* Normalmente, que tipo de problema Clarice Lispector escritora traz a você?

CLARICE LISPECTOR: Às vezes o fato de me considerar escritora me isola.

JÚLIO LERNER: Por qual razão?

CLARICE LISPECTOR: Me põe um rótulo.

JÚLIO LERNER: E você acredita que as pessoas olham para você…

CLARICE LISPECTOR: *{sobreposição}* Às vezes…

JÚLIO LERNER: …através desse rótulo?

CLARICE LISPECTOR: …às vezes através desse rótulo. Tudo o que eu digo, a maior bobagem, então é considerada como ou uma coisa linda ou uma coisa boba, tudo na base de esc*{}*, de ser escritora. É por isso que não ligo muito essa coisa de ser escritora e dar entrevistas e tudo. É porque eu não sou isso.

JÚLIO LERNER: Se essa é a tendência do público, qual você acredita que deva ser o perfil médio de seu leitor?

CLARICE LISPECTOR: Sabe que eu não sei…

JÚLIO LERNER: Você não tem ideia?

CLARICE LISPECTOR: Não.

JÚLIO LERNER: Cê acredita que uma pessoa vá a uma livraria especificamente comprar um livro de Clarice Lispector?

CLARICE LISPECTOR: Parece que isso acontece… Eu sei porque às vezes me telefonam e me perguntam em que livraria encontram meu livro. Então eu sei as pessoas, que têm pessoas que vão procurar exatamente o meu livro. *{Pausa. Plano abre, para novamente englobar Clarice na poltrona. Ela fala coçando a mão direita com a mão esquerda}*. É que no fundo eu escrevo muito simples, sabe?

JÚLIO LERNER: E será que as coisas simples hoje são recebidas de maneira complicada?

CLARICE LISPECTOR: *{Assentimento com a cabeça. Ainda coça a mão direita}* Talvez… talvez, mas eu escrevo simples. *{Pausa}* Eu não enfeito. *{Pausa}*

JÚLIO LERNER: *{enquanto ele fala, Clarice tira um cigarro do pacote com a marca Hollywood}*
Na sua formação como escritora quais aqueles escritores que você sente que realmente influenciaram, que marcaram?

CLARICE LISPECTOR: *{*meneando a cabeça em negativa*}* Eu não sei realmente porque misturei tudo. Eu lia livro… romance de, pra, pra mocinha, livro cor-de-rosa…

JÚLIO LERNER:*{Sobreposição}* Folhetim.

CLARICE LISPECTOR: … misturada com Dostoievski. Eu escolhia pe*{}*, os livros pelos títulos *{*Pausa*}* e não pelos autores que eu não tinha conhecimento nenhum- misturei tudo. *{Pausa}* Fui ler aos treze anos Hermann Hesse, tomei um choque - *O lobo na estepe*, ou *da estepe*, não sei. Aí comecei a escrever um conto que não acabava nunca mais. Terminei rasgando e jogando fora. *{Pausa. Ela pega o pacote de cigarros e mexe com ele, sem tirar nada dele. O som do pacote mexido atravessa o resto da entrevista. Muitas vezes ela está com o olhar baixo, foco no pacote de cigarros mexido}*

JÚLIO LERNER: *{O plano volta a se fechar em close em Clarice}* Isso acontece ainda agora de você produzir alguma coisa e rasgar?

CLARICE LISPECTOR: Eu deixo de lado ou ra*{}*, não, eu rasgo sim.

JÚLIO LERNER: É produto de reflexão ou uma…

CLARICE LISPECTOR: *{Sobreposição}* Raiva…

JÚLIO LERNER: …emoção?

CLARICE LISPECTOR: …um pouco de raiva.

JÚLIO LERNER: Com quem?

CLARICE LISPECTOR: Comigo mesma.

JÚLIO LERNER: Por que, Clarice?

CLARICE LISPECTOR: Sei lá, tô meio cansada.

JÚLIO LERNER: Do quê?

CLARICE LISPECTOR: De mim mesma. *{Pausa}*

JÚLIO LERNER: *{enquanto fala, a câmera treme tentando foco mais aproximado em Clarice}*
Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?

CLARICE LISPECTOR: *{respirando fundo. Olhos ainda no pacote de cigarros}* Bom, agora eu morri. *{Ergue os olhos na direção do entrevistador}* Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta *{Pausa. Plano abre rápido}* Tô falando do meu túmulo. *{Terminada filmagem com Clarice mexendo no pacote de cigarros e inclusão do entrevistador sentado em um cadeira, com as costas para a audiência}*



Do eu ao outro: a aprendizagem amorosa de Clarice Lispector

From me to the other: *the learning of love in Clarice Lispector*

Mayara Ribeiro Guimarães[*]
Universidade Federal do Pará

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

Este artigo propõe a leitura do romance Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (1969), de Clarice Lispector, a partir do mito do nascimento de Afrodite em linguagem visual que restaura o sensório e recupera a potência de Eros como força de resistência à domesticação da linguagem e dos sujeitos na sociedade, para redefinir os termos do humano na sua relação com o divino e o inumano.

Palavras-chave: *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Mito. Visualidade. Eros. Humano.

Abstract

The aim of this article is to study the novel Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres (1969), by Clarice Lispector, through the interpretation of the myth of Afroditis in visual language conveyed by the author in an effort to restore a sensorial aspect of the language, recover the power of Eros as a force of resistance to the taming of language and individuals in society, in order to redefine the terms of the human in its relation to the divine and the inhuman.

Keywords: *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Myth. Visuality. Eros. Human.

[*] Professora adjunta de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6834076554286321>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5263-0499>.
E-mail: mayribeiro@uol.com.br

Introdução

Em 1968, um ano antes do lançamento de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector publica a crônica "Sensibilidade inteligente" no *Jornal do Brasil*. Ali explica ao leitor que a *sensibilidade inteligente* é aquela que "não só se comove", mas, sobretudo, "pensa sem ser com a cabeça" apenas (LISPECTOR, 1994, p.152), e que faz uso dela em seu processo de criação, e na relação com o mundo.

Na mesma página, a crônica seguinte, intitulada "Intelectual? Não", dá continuidade a ideias semelhantes. Ao refletir sobre a atividade intelectual, Lispector diz não se considerar intelectual porque usa a intuição e o instinto, e não apenas a inteligência, para escrever e porque a intelectualização é o mesmo que viver fora do corpo. Desde o início de suas publicações, nota-se, corpo e instinto comparecem fortemente em sua escrita, e, como veremos, especificamente de modo peculiar no livro *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969).

Essa sensibilidade inteligente, que em *Água viva* (1973) ganhará forma de conceito no binômio "pensar-sentir", é também uma maneira de pôr em palavras um dos pontos centrais de sua escrita, sobretudo a partir da década de setenta. Trata-se da tentativa de capturar na escrita o que alguns críticos chamaram de o abstrato do figurativo.

Em *Clarice Lispector: Figuras da escrita* (2000), Carlos Mendes de Sousa apresenta a questão nos seguintes termos: se o foco principal em *A paixão segundo G.H.* (1964) é mais o desvelamento do ser do que do escritor e da escrita, na década de setenta, a partir de Á*gua viva*, a autora "passa a utilizar a terminologia sobre a arte de escrever e de pintar" (SOUSA, 2000, p. 306) abertamente. Constata, com isso, que a simbiose entre palavra e imagem passa a ser um eixo em sua obra. Mais especificamente, a relação com as artes plásticas.

Em Á*gua viva*, ao tentar explicar o que seria o estado de graça, a autora trata primeiro da forma em que ele se apresenta e de como pode expressá-la. A única maneira, diz, é através do "pensar-sentir", já que "o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo" (LISPECTOR, 1978, p. 90). É neste livro que "a pintura figura a escrita", como propõe Sousa, uma vez que, na busca pela experiência do neutro, sua linguagem vai se alterando, tornando-se ainda mais fragmentada e estilhaçada, erguendo-se em blocos de textualidade que são muitas vezes apenas sensações, outras vezes imagens figurativas, justapostas em sequências imagéticas descontínuas. Com isso, aproxima-se do abstrato capturado no núcleo do neutro por meio de uma linguagem muito mais visual do que antes. Para Sousa, "Na obra de Clarice o que se procura é acima de tudo a descoberta de um estádio que pouco a pouco se vai definindo, o estado neutral, que não sendo sensação, parte dela e de um encontro com o pensamento" (SOUSA, 2000, p. 279). Na busca de uma "fixação do incorpóreo", faz comparecer na escrita um "pendor essencialmente abstrato" (idem, p. 292) e visual. Para o crítico, a década de setenta traz uma Clarice que privilegia a "convivialidade intercambiável do campo textual com o campo pictórico" (SOUSA, 2000, p. 308), principalmente em *Água viva* e *Um sopro de vida*. Mas também, poderíamos acrescentar, em contos de *Onde estivestes de noite* (1974) e *A via crucis do corpo* (1974), e nas crônicas do *Jornal do Brasil*, que circularam entre 1967 e 1973.

Em outras palavras, na obsessão de capturar o que é fugidio à mão, mas entrevisto no fulgor de uma visão, Lispector abre-se a uma estética mais fragmentária e atomizada, utilizando-se da técnica da justaposição ou colagem de quadros ou cenas que dão conta da "relação entre a atividade da imaginação e o espaço de sua representação" (SOUSA, 2000, p. 314).

Com isso, levando em conta romances situados na passagem da década de sessenta para setenta, nomeadamente *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva,* (*1973*), quero propor aqui o estudo de um livro que, a meu ver, se coloca como uma ponte de transição entre a saída do domínio do eu para o domínio da linguagem visual.[1] Se há uma mudança de estatuto da escrita

[1] Para Eduardo P. Coelho, depois de G.H., o problema da subjetividade passa de central a periférico, uma vez que a experiência com a alteridade lança o sujeito em um trânsito permanente com o Outro. "Depois de *A paixão…*, a primeira pessoa dominante é *o domínio da pessoa nenhuma* […], o extremo da consciência de si é *o extremo da inconsciência de si,* e o fechamento monádico é, acima de tudo, a afirmação da escrita como *explosão,* e destruição […], de qualquer clausura" (COELHO, 1984, p. 211). É importante destacar que o exercício de reversibilidade que a escrita clariciana conquista a partir 1964 opera uma saída do sujeito

clariciana de 1964 para 1973, *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, pouco explorado pela crítica, longe de ser apenas um livro sobre uma história de amor, traz recursos expressivos bastante reveladores da sistematização desse projeto estético heterogêneo, híbrido, por vezes grotesco, e altamente deformador, da década de setenta.

Ele envolve a relação entre vida e literatura e a tentativa de captura do intercâmbio entre expressivo e inexpressivo, que também pode ser lido nas chaves do figurativo-abstrato, ou corpóreo-incorpóreo. A compreensão "atrás do atrás do pensamento", de que trata a narradora de *Água viva*, opera a experiência do pensar-sentir através do corpo, reativando-o, e não do intelecto, distanciando-se, portanto, da intelectualização e do excesso de sentimentação que a narradora de *A paixão segundo G.H.* expõe. Porque "ser intelectual é, sobretudo, usar a inteligência" e "ter cultura" (LISPECTOR, 1994, p.152). E conclui a crônica, afirmando: "sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura" (*idem*). Considerando o indivíduo que utiliza a sensibilidade inteligente para "pôr em palavras um mundo ininteligível" (*idem*, 153), gostaria de pensar uma dimensão política da obra de Lispector próxima da tarefa benjaminiana de desfazer a alienação sensória e restaurar a força instintiva dos sentidos pelo agenciamento do sensível, para repensar a cultura que a interessa e a tradição na qual se insere.

Tomo agora o texto de Susan Buck-Morss sobre o ensaio benjamininano "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" para pontuar um dado elaborado por Benjamin que comparece na escrita de Lispector a partir da convocação do corpo e do instinto no centro da criação. Para a pesquisadora, Benjamin "exige da arte uma tarefa muito mais difícil: *desfazer* a alienação do sensório corporal, *restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade* […]" (BUCK-MORSS, 2012, p. 156). Sua avaliação parte da questão levantada por Benjamin de que a alienação sensorial estaria na base da estetização da política, mas que tanto uma quanto a outra sobreviveriam e ultrapassariam o fascismo como questão da modernidade e do "gozo experimentado na visão de nossa própria destruição" (*idem*). A intenção aqui não é discutir a fundo nem o texto de Buck-Morss e nem o ensaio de Benjamin, mas resgatar o elo entre a literatura e a experiência sensorial da percepção como uma potência de deslocamento da linguagem, que Buck-Morss relembra estar presente no significado originário da palavra *estética*, apontado também por Terry Eagleton como um "discurso do corpo" de "foco anticartesiano" (apud BUCK-MORSS, 2012, p. 157).

Segundo a pesquisadora, para Benjamin, partindo de Freud, a experiência moderna é neurológica porque está centralizada no choque. (*idem*, p. 167). A consciência protege o corpo dos estímulos desenfreados e de excessos que vêm de fora, barrando seu registro na memória, como trauma. Se a experiência moderna é a do choque cotidiano, levando o homem a responder sem pensar, em movimento de sobrevivência, a consciência barra o que Buck-Morss chama de sistema sinestético, isto é, sistema formado pelo circuito sensorial (que passa pelo corpo provocando reações motoras), pelo cérebro e pelo mundo (*ibidem*, p. 163-4). A experiência seria, portanto, justamente aquilo que advém do circuito sensorial em contato com o mundo. Assim, pensando em Benjamin, o homem fica mais pobre de experiências porque não consegue reter na memória aquilo que vive e, por conseguinte, não estabelece a relação profunda entre presente da experiência e passado da memória. Os sentidos, então, se desviam da experiência, aprendendo a entorpecer o corpo e, com isso, reprimindo a memória. Perdendo essa capacidade de estar desperto ao mundo em sua conexão com o corpo, os sentidos se anestesiam e forma-se uma "crise da percepção" (*idem*, p. 169). Com o tempo, os avanços tecnológicos, a criação de novos aparatos e ferramentas, e as sucessivas experiências históricas traumáticas, os sentidos se acostumam ao entorpecimento e passam a experimentar o excesso, deixando de registrar a experiência profunda das coisas, que se gravam na memória. E, logo, "a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a perceptibilidade" (*ibidem*). Perde-se a experiência de estar "em contato", e, com isso, a capacidade de reativar a potência crítica, afetiva e política do indivíduo no mundo.

centralizado e totalitário rumo ao espaço do duplo e do múltiplo, isto é, de uma descentralização individual, em função de repensar o sujeito coletivamente. Esse aspecto será desenvolvido literariamente enquanto ficcionalização dos agentes presentes nas obras. Portanto, "o *um não é pensável sem a precedência do dois* (e, portanto, qualquer monólogo é *um falso monólogo*¸ e qualquer primeira pessoa é *uma falsa primeira pessoa*)" (*idem*).

Portanto, o compromisso com uma forma de conhecimento do mundo através dos sentidos, que são a fronteira do interior com o exterior, pode ser encarado na obra de Lispector como um fundamento maior de sua estética. Para a Buck-Morss ainda, esse "aparato físico-cognitivo […] fica na frente da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado" (*idem*, p. 158). Posto em registro literário, reconhecemos em Clarice a mesma questão:

> quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro […]. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1978, p.6)

Não à toa, é nesse livro que se estabelece a relação mais explícita e intercambiável entre pintar e escrever. Na tentativa de capturar o incorpóreo pela materialidade da escrita, a narradora afirma:

> No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas ideias, se é que são ideias. São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. O "liberdade" liberta-se da escravidão da palavra. (LISPECTOR, 1978, p. 65)

O mais relevante nessa recuperação do sensorial, no entanto, é justamente o que Buck-Morss chamará de "traço incivilizado e incivilizável" que uma escrita dos sentidos guarda, pois com eles emerge um "núcleo de resistência à domesticação cultural" (BUCK-MORSS, 2012, p. 158). Dessa resistência vivem os textos de Clarice, seja tematizando o amor, a linguagem, os sujeitos sociais, o animal ou a criança. Daí surge a ameaça que a liberdade lança à sociedade. "Aprender a existir", pondera Ulisses, em *Uma aprendizagem…*, "provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a sociedade", "e isso ninguém perdoa" (LISPECTOR, 1991, p. 179).

A poética e a política do texto clariciano atuam sobre a desorganização de um complexo cultural fixador de interdições e leis que regem as relações humanas no mundo. Clarice opera, com isso, a crítica da tradição do dualismo antagônico psicofísico na moral judaico-cristã e na tradição do realismo literário ocidental. Sendo assim, neste estudo, interessa observar como a autora desmonta a tradição pedagógica de iniciação amorosa herdada do platonismo, na união simbólica entre Lóri e Ulisses, protagonistas de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. A partir da reencenação do mito do nascimento de Eros, propõe uma aprendizagem amorosa que inverte os termos dessa tradição. Para isso, quero pensar de que modo a figura mítica de Eros adquire função filosófica e pedagógica na literatura e pensamento ocidentais, e como a narrativa clariciana desmonta a função moral inculcada por essa tradição recuperando a potência cosmogônica de Eros. Com isso, ameaça a estrutura social imposta, seus atores e suas hierarquias e violências, a partir da liberdade a que lança os corpos, a linguagem e a própria noção de humano.

Do mito[2]

Na literatura do século XX, apelidada por Hermann Broch de "era mítica", o retorno ao mito atua na construção de uma memória e no contraste entre dois universos distintos, o do mítico e o do mitológico, seja pela recuperação de formas antigas em referências, citações, diálogos, ou ainda como produto da psicologia. O paralelo mitológico presente em romances do século XX aparece como um motivo, delineando o mundo moderno a partir de modelos da Antiguidade, enquanto os textos míticos permanecem no mundo dos mitos e fazem dele o seu princípio estrutural e articulador, tornando a obra uma cosmogonia poética, na qual mito e poesia se fundem. Entretanto, incluir motivos mitológicos em textos literários não significa necessariamente ressuscitar um mito, mas utilizá-lo como prefiguração literária para a crítica do mundo moderno e de seus valores estéticos, morais, históricos e sociais, uma vez que tais prefigurações podem se apresentar como um sistema analógico de comentários simbólicos. Considerando a característica própria do mito de formar imagens que emprestam plasticidade à linguagem, o romance moderno encontra na tradição antiga a porta para o diálogo entre novos valores e símbolos, erguidos por esse mesmo mundo moderno.

[2] Este ensaio contém trechos reescritos de um dos capítulos de minha tese de doutorado, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em março de 2009, a partir de ideias que surgiram ali e que venho desenvolvendo ao longo dos anos.

Entenderemos também, a partir da perspectiva de Walter Otto, em *Dionysus, myth and Cult*, que "mito é poesia". E, se escolho pensar o mito a partir de uma memória lírica que remete a uma cultura antiga como a da Grécia arcaica, tenho que pensá-lo também na perspectiva da herança religiosa que já não cabe mais nos domínios de uma lírica erguida nos anos de chumbo, filho das catástrofes e da história depois de Auschwitz. Mas Otto, que publicou seu livro em 1933, prefere não estudá-lo por meio de abordagens antropológicas ou filológicas, herdeiras de um modelo de pensamento evolucionista, porque estas não lhe permitiriam fazer o desvio necessário para investigar a presença do mito nos limites do poético. Ou porque, para falar da existência de uma deidade, o discurso evolucionista se mostraria mais interessado no estudo de formas simples ou complexas, mas não na evolução que surgiria do Não-Vivo para o Vivo. A crença, em tempos arcaicos, representava-se pela fé em um Ser existente, como Dioniso, Hermes, ou Afrodite, e não em um conceito de deus. Portanto, a crença em um Ser Vivo, para Otto, é a crença em uma Substância, um Algo, uma coisa vivente, com existência verdadeira[3].

Abordar o mito por este viés, nos dias de hoje, parece-me uma via ainda legítima e atualizável, permitindo-me pensá-lo não como conceito, mas como algo que nasce do próprio Vivo. Ainda que na Antiguidade o mito servisse à religião e ao sagrado, o que ele evoca é o sentimento de uma presença viva, reveladora de uma verdade cara ao poeta porque veículo do poder da palavra, seja ela de morte, abismo, paixão ou desvio. E o Vivo não pode ser secularizado. O maravilhoso, influxo mágico que tanto encanta a narrativa de Ulisses na corte de Alcínoo, resiste ao domínio mecanicista e dessacralizado da Modernidade e reaparece na memória lírica de muitos autores modernos, e, no caso de Eros, na aprendizagem amorosa que Clarice Lispector lega ao presente pela restauração de seu domínio: o sensível. Por isso, um dos aspectos tratados no livro e que chega pela via do mito é a relação entre humano e divino, pela reativação dos sentidos.

Entretanto, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* foi publicado em pleno regime de ditadura militar no Brasil, e sua estrutura se ergue também como narrativa em que o mito se torna metáfora para tratar da arte como limiar entre política, corpo e sociedade. A herança mítica reinventada em nova mitologia e novos referentes faz a crítica ao legado cultural de violência sobre corpos e sujeitos que essa mesma tradição instaura.

A desconstrução do mito demarca, na mesma proporção, o alargamento da língua e dos valores da cultura, na medida em que a fissura aberta implanta deslocamentos e descontinuidades ao tratar da crise da representação. A convocação de Ulisses, das sereias, do nascimento de Afrodite e de Eros[4] para o centro de uma narrativa publicada nos anos de maior recrudescimento da violência sobre a população brasileira não se recobre simplesmente de uma intenção de repetição da origem ou da nostalgia de um passado originário. O mítico parece, ali, querer reatualizar o inaugural, usando sua força desestabilizadora e desagregadora para propor uma reinvenção, no contraste entre passado e presente, em uma possível e desejada operação de mútua alteração, sobretudo do presente. Nele, a força erótica do romance entre Lóri e Ulisses abre-se a uma potência destruidora própria de Eros, no sentido da manutenção de uma violência inerente à forma, importante para repensar a relação entre humano, divino e animal e para conquistar outros espaços de linguagem. E, ainda, talvez possa fornecer material propício à linguagem visual, cara ao texto clariciano, uma vez que, na história das artes e da literatura, o mito sempre existiu como esfera formadora de imagens. Aqui ela será explorada em seu aspecto icônico presente não só no mito do nascimento de Vênus, mas no tratamento dado a ele.

Como exemplo, consideremos que a desmontagem proposta no romance não diz respeito apenas à crise da subjetividade e à despersonalização do sujeito totalitário e centralizador. Leio a obra clariciana e sua matéria literária como uma grande desmontagem da cultura teísta judaico-cristã, fundadora da sociedade patriarcal e do dualismo psicofísico, responsável pelas violentas relações de poder entre sujeitos, sociedade e natureza, e pelo aniquilamento do desejo e do vínculo entre homem, natureza, corpo e matéria. Assim, a desmontagem é também da noção de indivíduo burguês, agente das hierarquias e controles *entre* e *de* corpos, e da introjeção do sacrifício do vivo na configuração subjetiva do indivíduo em sua relação com o mundo,

[3] Na obra fragmentária de Safo de Lesbos, por exemplo, Afrodite é a potência que no mundo mediterrâneo aparece como divindade cosmobiológica. Na poesia sáfica, a divindade surge como força que provoca a erotização de tudo e reestabelece o vínculo entre homem e natureza, através do qual qualquer esfera humana é erotizada.

[4] O mundo antigo comparece ainda por meio de lendas e referências a outros textos arcaicos, como por exemplo o Cântico dos Cânticos ou a lenda de Lorelei, do folclore alemão, que evoca o mito das sereias e foi imortalizado por Heinrich Heine e, posteriormente, celebrado em composições musicais e referências artísticas. Além da figura de Penélope, abordada neste ensaio.

provocando o esmagamento do que é vivo e natural. Neste romance, especificamente, Lispector representa o drama vivido por sujeitos fraturados, ainda que no cenário burguês e amoroso, pela encenação do mito de Eros nas vertentes das culturas teísta e cosmobiológica, formadoras de distintas organizações culturais. Busca, nele, a potência da força erótica que rompe com a tradição do dualismo antagônico psicofísico pela relação amorosa entre Lóri e Ulisses.

Nesse sentido, a experiência que a cultura cosmobiológica, herdada do mundo mediterrâneo, proporciona à relação entre homem e natureza, entende que transcendência e imanência são experiências equivalentes não dissociadas no mundo do vivo. E que o universo não é uma criação de uma figura mítica como "Deus", ou um deus, mas uma manifestação da matéria sacralizada que se transforma de acordo com o aspecto que este divino assume em determinada cultura. Deus, por exemplo, é entendido como ser cósmico para a cultura cosmobiológica, da qual descende Lóri (Loreley) na obra de Lispector.

Assim, de que modo a memória lírica de Eros opera a relação entre corpo e linguagem, humano e divino em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* como uma ameaça ao tecido social e suas hierarquias? Ali, Clarice encena a narrativa do amor erótico entre o par ancestral tendo como legenda visual o mito do nascimento da deusa, pictoricamente convocado no capítulo central do banho de mar. A memória lírica é refeita em torno da cena recomposta em linguagem ecfrástica. A maneira como elabora a linguagem, sinestesicamente organizada, produzindo "efeitos de reversibilidade entre palavra e imagem" (SOUSA, 2013, p. 83), recupera elementos caros a uma literatura dos sentidos. Acionando o corpo por meio do sensório e do visual, cria a sua própria encenação do mito moderno do nascimento de Afrodite e reencanta o mundo dentro de um profundo desencantamento do mundo. A narrativa recupera o tumulto que o mistério causa à razão, "acontecimentos que nenhuma narrativa pode contar" (COELHO, 1984, p. 209), como se, por um breve momento, o mundo experimentasse sua noite abissal. O mistério, nesta narrativa, será também o mistério que revolve o mito.

Nesse sentido, iniciar pelo mito do nascimento de Afrodite é também dizer que essa leitura é fundada pelo universo de Eros. Como memória viva, Eros será também substância, como o Deus das narrativas clariceanas, que surge como manifestação e presença - este Deus que "é substantivo como substância" (LISPECTOR, 1991, p. 153). Já forjado em *A paixão segundo G.H.*, ele se inscreve em *Uma aprendizagem*... como o Deus da coalescência, representado em tudo, vivo em todas as coisas e seres. Deus-neutro, concreto e não-concreto, humano, divino e animal.

Da imagem

Antes, um parêntese. Em *Clarice Lispector – Pinturas*, Carlos Mendes de Sousa percorre vida e obra da autora pelo viés de sua estreita relação com a pintura. Uma pergunta me concede a chave para acessar exatamente o que busco investigar aqui. Ela parte da remissão que Sousa faz a um quadro de Angelo Savelli presenteado a Clarice, intitulado "Anunciação" (SOUSA, 2013, p. 50). Observando que, muito antes de Lispector receber o quadro, o tema já aparecia em seu primeiro romance, Sousa lembra que esta referência ressurgirá em outras narrativas, e que em *Uma aprendizagem*... ela conduz à questão da relação entre humano, divino e inumano (SOUSA, 2013, p. 55). E pergunta: "É afinal o texto que chama o quadro?".

Assim como a Anunciação, o nascimento de Afrodite tornou-se tema pictórico desde as primeiras representações da Antiguidade. Sua primeira aparição, narrada na *Teogonia*, de Hesíodo, associa a deusa à espuma e ao mar, vindo de dentro das águas da ilha de Chipre e da costa de Creta. Esta associação é registrada não só por poetas, comentadores e pensadores como Hesíodo, Anacreonte, Pausânias, Ovídio, Sêneca, Nonnus, entre outros. Ela também surge na iconografia, desde os murais da Grécia antiga e da Roma clássica, atravessando os séculos, passando pela Vênus renascentista de Sandro Boticelli, até os tempos modernos, com a Vênus de Eduard Manet. Portanto, a pergunta que Sousa lança, a propósito do quadro da Anunciação, também pode ser feita aqui em *Uma aprendizagem*... em relação ao mito de Afrodite: "É afinal o texto que chama o quadro?" A partir dessa pergunta, posso ainda refletir: é possível considerar o texto como um quadro, se levarmos em conta a estrutura do romance, que intercala blocos de textualidade que servem a propósitos ora pictóricos, ora narrativos?

Se pudéssemos fazer um recorte de trechos do capítulo seguinte à "vigília de Lóri", a cena cosmogônica reencenada pela personagem se apresentaria como um quadro, em linguagem sintomaticamente plástica, e a ela voltaremos mais adiante[5]:

> Aí estava o mar […]. E ali estava a mulher […]. Ela e o mar. […] O cão livre hesitava na praia, o cão negro. […] (LISPECTOR, 1991, p. 91)
>
> […] Vai entrando. […] (LISPECTOR, 1991, p. 92)
>
> […] Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. […] Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. […] Agora sabe o que quer: quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. […] (LISPECTOR, 1991, p. 93).
>
> […] Depois caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. […] (LISPECTOR, 1991, p. 94).

Outro exemplo desse pendor ao plástico e que, junto ao fragmentarismo que aos poucos vai se assumindo de forma mais explícita em sua narrativa, são as primeiras páginas do romance. Como uma legenda figurativa, a primeira página, logo após o título, carrega a seguinte inscrição em escrita verticalizada: "A Origem da Primavera / ou / A Morte Necessária em Pleno Dia" (LISPECTOR, 1991, p. 17). O recurso lembra um pouco aquele utilizado nos catorze títulos de *A hora da estrela* (1977), último romance de Lispector escrito em vida. Nele, recorre ao artifício da escrita como texto exposto, deixando à vista os bastidores de sua criação, dessa escrita estilhaçada e feita ao correr da mão. O foco na instância da enunciação me parece ser o essencial, ganhando aqui estatuto de legenda figurativa. Se a cena do nascimento de Afrodite, bastante conhecida na versão renascentista de Sandro Boticelli, é reencenada pelo romance, a legenda "A Origem da Primavera" remete a outro quadro do mesmo pintor, intitulado "A Primavera", que também retrata Vênus, agora cercada por Eros, as Graças e Flora, a própria Primavera, anunciando o renascimento e a transformação que chega com o equinócio. A outra imagem convocada pela legenda é "A Morte Necessária em Pleno Dia", que nos endereça a outro mito, o de Odisseu e sua descida ao reino de Hades, na *Odisseia*. Assim, Lispector articula duas imagens que colocarão em circulação no romance o diálogo entre mito e filosofia, pelas figuras de Lóri e Ulisses.

Poderíamos juntar a esse exemplo de plasticidade e fragmentação presentes na obra outros dois trechos. À página 37, a autora dá continuidade a essa confluência entre palavra e imagem em artifícios como a eliminação de marcas gramaticais e uma maior abstratização do cenário e da linguagem. Da página 37 a 39, desenvolvem-se capítulos que são quase iluminuras, antecipando a cena central do banho de mar de Lóri. Pela imagem, a narradora introduz o tema que se converterá na travessia da personagem e da escrita de Lispector: a "super-realidade do que é verdadeiramente real", conduzida pelo "prazer pré-sexual" do universo, mediado pelas "terras desconhecidas de Vênus" (LISPECTOR, 1991, p. 37), passa necessariamente pela queda no abismo, que conduz à "morte necessária em pleno dia", para que o humano possa finalmente se tornar humano (*idem*, p. 39). A função iluminativa do quadro retorna no capítulo composto de apenas uma única palavra: "Luminescência" (*ibidem*, p. 38). Autoexplicativa, ela também atua como uma espécie de legenda, prefiguração da cena que narrará o banho de mar de Lóri (como um quadro), símile do retrato do nascimento da deusa. Este cenário será convertido também em palco da morte, logo em seguida, quando outra imagem se instala: a da queda, associada à experiência de verticalidade vivida por G.H. na travessia do humano ao inumano, na obra de 1964.

"A Origem da Primavera", portanto, refere-se ao mito de Afrodite, também chamada de deusa floral, mostrando afinidades com a vegetação, mas também ao nascimento da própria Lóri. Na origem do mito, narrada por Hesíodo, a deusa ganha duas outras marcas que lhe designam: o sexo e a relação com o mar.

[5] Proponho a leitura desse recorte por montagem na forma vertical, como indicado, para efeito de visualização.

E aqui, uma observação. Um dos epítetos de Afrodite encontrados na literatura grega é *poikilothron* – que pode ser traduzido como "de flóreo manto furta-cor" – invenção exclusiva de Safo, segundo Giuliana Ragusa (2005), sem antecedentes na literatura pré ou pós-sáfica. Esta imagem faz ecoar outros epítetos encontrados na épica homérica, sobretudo pela noção de furta-cor[6]. Estes dados se tornam importantes para a narrativa de *Uma Aprendizagem…* porque Lóri se associa a personagens como Penélope e Andrômaca, que, à espera de seus pares amorosos, fiam os mantos representativos dos domínios da Deusa, assim como Lóri, cujo par amoroso, Ulisses, reporta ao personagem homérico e à tradição estabelecida após Homero. Ela também "faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações" (LISPECTOR, 1991, p. 20), o que alude ao elemento áureo qualificativo da Deusa e do ato de fiar, e às personagens homéricas. Em outra passagem, a narradora diz: "há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destras conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava" (LISPECTOR, 1991, p. 73).

Outro epíteto utilizado por Safo para descrever Afrodite é o termo *dolóploke,* "a tecelã de ardis". Esta referência aparecerá três vezes na poesia de Safo e indica a ação da sedução amorosa, que, por meio do engano e do ardil, se torna um dos desígnios de Afrodite. *Dolo*: artimanha, e *ploke*: arte de tecer e tramar fios (cf. RAGUSA, 2005, p.163). O disfarce como estratégia de sedução será transposto para o domínio da linguagem na escrita de Lispector.

É dentro desse jogo de imagens erguidas nos blocos de texto que encenam o mito do nascimento de Afrodite, em linguagem ecfrástica, que Clarice aciona o sensório pela visualidade no texto. Consegue, com isso, introduzir o contraste entre a finitude do homem e a infinitude cósmica, um movimento constante de alternância entre a amplitude e a restrição do olhar, que se volta ora para a realidade externa, ora para o universo interno, revelando o comportamento do sujeito na sua relação com o mundo. No texto de 1969, este tema toma a forma do que a narradora chama de "impersonalidade soberba do mundo" (a mesma do mar, e que figura como a infinitude do universo) e a extrema individualidade da pessoa, que marca a matéria e a finitude humana. Elaborando proposições em torno deste tema durante todo o texto, em jogo visual, a narradora deseja apontar que aquilo que na verdade atua em polos opostos de contraste deve, no entanto, unir seus extremos e atuar como um casamento entre partes complementares em benefício da descoberta do eu e da possibilidade de liberdade.

Por sua vez, o capítulo que inicia a página 87, anterior à cena do banho de mar, introduz a dialética entre a amplidão cósmica e a solidão humana pela técnica de expansão e restrição do olhar, como uma câmera, que abre e fecha seu foco, focalizando o panorama e o detalhe. Esta estratégia persuasiva resolve a divisão metafísica no homem por meio de um jogo de alternância entre a amplidão do cosmo e a finitude do homem, movimento de justaposição de focos narrativos e intercâmbio visual que é também um intercâmbio entre o homem e o mundo, o sujeito e o objeto, o individual e o coletivo, o humano e o divino.

Do humano

Uma das grandes questões claricianas presente em vários de seus textos, entre eles *A paixão…*, e que retorna aqui, é a conquista de um sentido de humano, dentro do próprio humano, que alarga suas fronteiras e limites, passando necessariamente pelo inumano ou não-humano. Este caminho pode ser feito por distintas vias, entre elas a do animal e do neutro. A questão é colocada por Lóri da seguinte maneira: "A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano" (LISPECTOR, 1991, p. 39). Posteriormente, é repetida em outra formulação, agora já ao lado da constatação da solidão humana: "E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano" (*idem*, p. 87). Entretanto, a pergunta pelo ser é também a busca por uma forma. E a real descoberta de Lóri se faz pela constatação de que a grande liberdade era "não ter modos nem forma" (*idem*, p. 174) e que "ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo"

[6] Nos versos 437-41 da Ilíada, canto XXII, Andrômaca tece para Heitor um manto purpúreo com flores furta-cor, além do cinto da deusa, descrito nos versos 215-16 do canto XIV, também guardar a dimensão do furta-cor e a referência aos encantos da sedução. Portanto, faz parte da esfera de Afrodite o encantamento amoroso, seja na forma de adornos ricamente elaborados ou do manto furta-cor. O argumento de Ragusa para a memória da deusa na literatura grega arcaica é poético e não histórico e, portanto, concentra-se no estudo de metáforas e descrições que possam destacar a deusa na literatura.

(*ibidem*). Assim, no romance de 1969, a conquista desse estado de humanidade acontece pela via de Eros, esse Deus-substância que contém em sua essência o inumano, e que conduz a um sentido de humano próximo ao animal.

O Deus-Eros principia o encantamento do mundo pela extinção da divisão corpo-alma identificável inicialmente no processo gnosiológico vivido por Lóri e, em seguida, pela via da relação amorosa, espaço de reformulação da própria existência. A pergunta que conduz o romance – "Quem sou eu?" (LISPECTOR, 1991, p. 26) – não se dissocia da pergunta "Quem são as pessoas" (*idem*), ou "Quem é o outro?" E, inevitavelmente, conduz à distância de apenas "um passo da morte da alma" (*idem*, p. 151), culminando na constatação, ao final do romance, de que "Eu era um saber tão vasto e tranquilo que "eu não sou eu", sentia ela" (*idem*, p. 172). Essa dissolução simbólica do indivíduo é vivida pela experiência de um "estado de graça" que anuncia o casamento do sujeito com o mundo e com o corpo (de um outro e seu próprio), e garante o "ganhar um corpo e uma alma", "a terra e o céu" (*idem*, p. 156), algo que "parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição" (*idem*, p. 158)

Para João Camillo Penna (2010), o estado de graça de que a autora trata em *Uma aprendizagem*... não serve ao exercício pedagógico porque a experiência de tornar-se humano pela via da experiência amorosa tampouco é apresentada dessa maneira. Serve, no entanto, para termos a consciência de que estamos vivos.

Apesar dessa experiência ser associada ao "léxico místico-religioso", adverte o crítico, não é metafísica e trata apenas da existência, da "dádiva do corpo", da percepção de que existimos como matéria. Do estado de graça surge a beleza inatingível, afirma. Entretanto, outra advertência: "esse estado de graça não é o dos santos" e a anunciação que chega com ele é antes uma "anunciação 'do mundo'", sem anjos (PENNA, 2010, p. 14). Ainda com o crítico, o estado de graça poderia redimir a condição humana, mas o que faz é expor seus limites, em ironia trágica, engajando-nos na condição trágica do homem. Uma tragédia que é política, social, histórica e cultural. A reflexão de Penna se dá em torno da crônica "Estado de graça", publicada no *Jornal do Brasil* em 1968, e que termina fazendo referência ao assassinato de Edson Luís. Se esta crônica "encarna a cena no corpo histórico brasileiro" (*idem*, p. 16), ela termina, como bem aponta, com um trecho do que viria a ser o romance de 1969. Mas temos que considerar ainda que a dissolução é também vivida pela experiência erótica que primeiro conduz à nudez "de corpo e alma" (LISPECTOR, 1991, p. 177), para depois garantir o "prazer perigoso de ser" (*idem*, 169).

O poder demiúrgico de Eros, de ser criatura entre a natureza divina e a humana, como posto pela tradição arcaica, ao invés de chegar aos nossos tempos como aspecto que faz operar uma tensão, o colocará dentro da tradição platônica como disseminador das representações filosóficas do cosmos, ou seja, como força ordenadora que equilibra o tecido cívico e a ordem social, como aponta Claude Calame (1999, p. 180). A distinção entre corpo e alma será introduzida por meio da qualidade moralizante dada a Eros. Quando se transforma em força ética e moral torna-se metafísico e ordenador. Quando é apenas princípio cosmogônico, apesar de ser também força estática e positiva, leva à união de opostos que atuam em alternância, sem deixar de manter a força da discórdia e o vigor tensitivo necessário à dinâmica e à abertura para o destrutivo e transgressor, que herda de sua origem no poema de Hesíodo[7].

Eros condutor da relação amorosa em *Uma aprendizagem*... não tem "modos nem formas" (LISPECTOR, 1991, p.174) porque é "luz de ouro" (*idem*, 175) e beleza "funda e escura" (*idem*, 174), "alegria" e "angústia" (*idem*, 166), "amparo" e "desamparo" (*idem*, 164), pobreza e plenitude, o absoluto da morte e o abismo do prazer (*idem*, 141), o "óbvio" e o "extraordinário" (*idem*, 106). Ou seja, Eros aí se torna uma força ambivalente, que sustenta a tensão necessária para a ruptura com a forma que controla e domestica. Deixa de ser apenas uma força iniciática das relações sociais e morais, dos papéis sexuais, e passa a constituir uma 'energia', uma força de indiferenciação perseguida pelos místicos. Nesse sentindo, as narrativas de

[7] Lá, Afrodite é irmã das forças mais destrutivas que existem na primeira linhagem de Cronos, compartilhando da potência de aniquilamento provinda das Erínias, que impõem a *dike* divina, Justiça mantenedora do equilíbrio por meio de ações compensatórias, e dos Gigantes e Ninfas Mélias, que são potências guerreiras e mortíferas. Desta forma, contendo em si o germe dos seres dos quais descende, Afrodite compartilha da astúcia de Cronos, da justiça das Erínias e da força destrutiva dos Gigantes e Ninfas. Além disso, nasceu de uma mutilação, cisão que gerou os descendentes do sangue e a única descendente do esperma, ela própria. Sangue e esperma aparecem, então, como secreções sagradas e fecundadoras, que impõem morte e vida desde a origem, ser e não-ser.

Clarice Lispector põem em circulação a recuperação de uma experiência do humano que reorganiza o desejo pela participação do corpo na constituição do ser, deslocando, desorganizando e movimentando sujeitos e coletivos.

É por isso que em *Uma aprendizagem…* a força de Eros se torna uma ameaça à malha social constituída dentro da sociedade judaico-cristã uma vez que põe em circulação o processo de indomesticação pela recuperação da dimensão sensória através do desejo e da relação homem-natureza. O reconhecimento de que o "sábio" Ulisses, representante-fundador da cultura racional do ocidente, "perdera a sua tranquilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor" (LISPECTOR, 1991, p. 176), e é abalado em seu cerne pela força erótica, faz ecoar esta tradição e a ruptura dos laços sociais por ela delineados. Após anunciar que ambos conseguiram atingir a potencialidade divina enquanto seres humanos pela descoberta amorosa, Ulisses indica que: "devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é um coração pulsando" (*idem*, p. 177). A obra desnuda aí o ponto de contato entre a morte e a paixão veiculado na figura ambivalente de Eros, que ensina que o amparo é não prescindir jamais do desamparo.

Ulisses perde sua carga mítica e torna-se apenas um homem, abandona o desejo de retorno para a casa e se lança imberbe à praia desconhecida[8]. Porque Eros concede humildade à razão ou, em outras palavras, humaniza o inteligível. E porque Eros é filho de *Penia* (a Pobreza), neste ponto, encontra-se uma porta para que a linguagem esclareça a que veio. Em afirmação metatextual, Ulisses – o Logos – afirma: "Escreverei sem estilo […]. Escrever sem estilo é o máximo que quem escreve chega a desejar". O Logos, tocado por Eros, perde sua majestade e se torna humilde. Anônimo. Desamparado. Interessa observar como em *Uma aprendizagem…* a força erótica se torna uma ameaça a este condicionamento social e literário ao buscar uma outra forma, não só de existência, mas de linguagem. A experiência erótica leva ao questionamento da malha social construída durante séculos e culturas até a pergunta sobre o valor social não só do homem ou da mulher, mas do próprio sentido de Eros, da própria linguagem e da vida humana em si. É como se Lispector desse voz ao próprio demiurgo quando, da boca de Lóri, soa a pergunta: "Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?" (LISPECTOR, 1991, p. 179).

Esse sujeito se torna ameaça à estrutura burguesa entendida como sistema fechado, opressor e violento, que define os valores e significações, desejos e sentimentos, a hierarquia dos sujeitos que compõem a sociedade porque refaz a ligação entre homem e natureza e entre o corpo e seus sentidos, reativando o Vivo no homem. Assim, Lispector recupera a memória de uma tradição cultural pela recusa do individualizante em nome de um livre trânsito entre o eu e o outro, o interno e o externo, para que a sociedade possa alternar os lugares dos seus sujeitos sociais.

Parece-me que Clarice vem expor um problema cultural que escandaliza e choca a tradição judaico-cristã do dualismo psicofísico, da qual todos fazemos parte. Um problema que esbarra na compreensão da existência de um descompasso próprio do indivíduo, herança irreparável e irreversível, um desacerto filosófico-religioso recorrente nos tempos modernos. Este desajuste se apresenta na coexistência de duas formas de estar no mundo, de se relacionar e de pensar a existência humana. Uma forma que pressupõe a compreensão da conexão direta entre o Vivo e o homem, e outra que introjeta, no meio dessa relação, a cultura do sacrifício, própria da sociedade patriarcal, no momento da formação da tradição do pensamento e da sociedade ocidentais.

[8] Para Adorno e Horkheimer (1985), o Ulisses homérico, protótipo do herói burguês, funda a cultura do sacrifício na memória do Ocidente pela astúcia da dominação (p. 55), uma vez que o esforço de auto-conservação no retorno à pátria e aos bens é lido como esforço de preservação da identidade. Se as aventuras o afastam de sua trajetória lógica, expondo-o ao limite e ao abismo da morte, o que garante sua sobrevivência é o conhecimento e não a impotência e o abandono ao desregramento que a experiência dos sentidos oferece. A divisão interna vivida pelo herói ao se entregar às experiências de dissolução só o impulsionam ao uso da violência contra a natureza do coração e do corpo. Suas conquistas serão o reflexo da vitória da cultura sobre a natureza. A impotência do herói, cujo sentido mais valioso é a abertura para a potência, acaba levando o indivíduo à exploração do desconhecido até que ele se torne não só conhecido, mas decifrável. Tudo que é vivo, portanto, deve ser oprimido (p. 54). O que comparece como marca identitária do herói é a afirmação de sua racionalidade, individualidade e subjetividade. A leitura dos filósofos propõe uma diferenciação entre o mito heroico e mito dionisíaco a partir da figura do Ulisses homérico. O Ulisses clariciano, ao afirmar a comunhão com a natureza, coloca-se como seguidor da tradição dionisíaca pela reativação do vivo e do sensório.

Somos deuses em potencial, mas somos homens antes de tudo. Em direção ao humano divinizado encontra-se o super-homem ou, como aponta Ulisses, a supermulher. Mas a condição a que se deseja chegar só pode ser alcançada a partir do livre trânsito entre as margens, da aceitação do corpóreo, do mal, do erro, do efêmero, do desamparo, e, sobretudo, do outro, como necessários à realização do ser.

Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* ou em *A paixão segundo G.H.*, as personagens ironizam a classe burguesa à qual pertencem buscando o abandono das máscaras sociais de forma a caminhar em direção à alteridade, ou ao(s) outro(s) de si mesmo(s). Porque o outro nunca está fora de nós. Ele emerge na dinâmica do deslocamento em troca permanente de posições. O deslocamento leva Lóri a se perguntar "Quem sou eu?" e a entender que 'quem eu sou' não se dissocia de 'quem é o outro' e de que 'eu não sou eu' porque '*eu é o outro'*. Esse o sentido do humano que a narrativa clariciana busca. Abandonar a estrutura humanizante não é tarefa agradável e, muitas vezes, requer ir ao encontro do subterrâneo de si mesmo, das maldades e sadismos, violências, angústias e assassinatos diários. Dos nossos mortos. A vida humana afronta os olhos da sociedade porque em si ela é "um soco no estômago".

Referências

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

CALAME, Claude. *The poetics of Eros in ancient Greece*. United Kingdom: Princeton University Press, 1999.

COELHO, Eduardo Prado. A paixão depois de G.H. *Remate de Males*, v. 1, nº 9, Campinas, maio de 1989.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. *Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo À encenação da escrita.* Tese de doutoramento defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em março de 2009.

HESÍODO, *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HORHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Ed. Crítica, Coord. Benedito Nunes. Col. Archives, v. 13,2. UNESCO – CNPq, 1996.

_____. *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres.* Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

_____ *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

OTTO, Walter F. *Dionysus.* Myth and Cult. Dallas: Spring Publications, 1981.

PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Revista ALEA*. Rio de Janeiro: UFRJ, volume 12, n. 1, jan-jun, pp. 68-96, 2010.

RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo de Lesbos*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2005.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector*. Figuras da Escrita. Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

_____ *Clarice Lispector* – Pinturas. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2013.



A representação da conjugalidade em Clarice Lispector

The representation of conjugality in Clarice Lispector

Pollianna de Fátima Santos Freire[*]
Universidade de Brasília

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

De acordo com Lúcia Osana Zolin (2009), Clarice Lispector representou um momento de ruptura com a reprodução dos valores do sistema sexo-gênero que, até então, marcava a produção literária de autoria feminina no Brasil. Nesse sentido, analiso neste artigo contos de Lispector que versam sobre a conjugalidade, a fim de investigar como as personagens se comportam em relação à vida conjugal. Embora o foco desta análise seja a narrativa "Os obedientes", publicado nas coletâneas *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971), também serão considerados os contos "Amor" e "A imitação da rosa", publicados na coletânea *Laços de Família* (1960).

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Clarice Lispector. Conjugalidade.

Abstract

According to Lúcia Osana Zolin (2009), Clarice Lispector's work represents a moment of disruption to the reproduction of values of the sex/gender system which, until then, marked the literary production of female authorship in Brazil. Thus, I analyze Lispector's short stories that deal with conjugality, in order to investigate how characters behave towards married life. Even though the focus of this analysis is the short story "Os Obedientes", published in the anthologies *A Legião Estrangeira* (1964) and *Felicidade Clandestina* (1971), the short stories "Amor" and "A imitação da rosa", published in *Laços de Família* (1960), are also considered.

Keywords: Literature by women. Clarice Lispector. Conjugality.

[*] Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília e pesquisadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (Gelbc).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4653226612684832>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3381-8012>
E-mail: freirepdfs@gmail.com

> Cronologicamente a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados. (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Introdução[1]

Clarice Lispector inaugurou uma fase da literatura de autoria feminina no Brasil que ofereceu novas perspectivas em relação à posição que a mulher ocupava no cenário da produção literária. Lúcia Osana Zolin (2009) afirma que a obra de Clarice Lispector representou um momento de ruptura com a reprodução dos valores do sistema sexo-gênero na literatura de autoria feminina. De acordo com a pesquisadora, Lispector marca no Brasil o início de uma importante fase da literatura de autoria feminina, na medida em que a produção literária da escritora "traz em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo". (ZOLIN, 2009, p. 332)

Como nessa fase de produção da literatura de autoria feminina, escritoras como Lispector, conforme salienta Lúcia Zolin, começaram a se permitir a questionar os modelos femininos de submissão herdados de uma sociedade orientada pelos valores do ideal de família burguesa bem como passaram a representar essas angústias na ficção, analiso contos dessa escritora, com ênfase na narrativa "Os obedientes", publicado nas coletâneas *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971), com o intuito de analisar como a conjugalidade aparece representada nos textos, sobretudo na narrativa em questão.

A representação da conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector

A crítica sobre a obra de Clarice Lispector tem sido consensual ao afirmar que a coletânea *Laços de Família* questiona e discute os falsos valores da instituição familiar patriarcal burguesa — Ana e Laura, por exemplo, protagonistas de dois contos, "Amor" e "A imitação da rosa", constantes desta coletânea, são mulheres engendradas e incapazes, nos termos da pesquisadora Lúcia Helena (1997), de gerir a própria autonomia, pois estão presas nas teias das relações familiares que relegam às mulheres uma posição subalterna na sociedade civil e conjugal.

Em "Amor", uma narrativa em terceira pessoa, nos é apresentada a personagem Ana, uma mulher que, aparentemente, havia nascido para o casamento e para a maternidade. Essa personagem, como dona de casa comprometida e dedicada ao lar, vive para que a harmonia esteja sempre presente na sua casa e na sua vida. No entanto, em um dia comum, voltando das compras, ela se depara com um cego mascando chiclete e esse contato com o outro desencadeia uma crise que a obriga a lidar com sentimentos que, havia muito tempo, cuidara para que não florescessem.

Após o contato com o cego, Ana caminha desnorteada até chegar ao Jardim Botânico. Na narrativa, o jardim, com a sua simbologia evidente, apresenta-se ao mesmo tempo como elemento de subjetivação e como espaço de empoderamento e de transgressão em oposição à casa, espaço privado de subalternização feminina. Nesse sentido, cabe salientar que o jardim, na tradição cristã, é o lugar do conhecimento, do bem e do mal, do sagrado e do profano; no conto, é o local para onde Ana se dirige para captar a essência da vida e tentar absorvê-la, já que, para ela, "a moral do Jardim era outra […] o Jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno" (LISPECTOR, 2009, p. 25). Com relação a essa simbologia do jardim explorada no conto, Lúcia Helena ainda salienta que:

> Perpassa os textos de Lispector uma aura de filosofia, através da constante alusão ao imaginário religioso e metafísico judaico-cristão, no qual ela adensa questões candentes como a *culpa original*, a *náusea*, a *origem da vida e da criação*, e a *pergunta pelo sentido da existência*. No entanto, longe de estabelecerem doutrinas, os livros de Lispector inserem estas questões no cotidiano de seres geralmente perdidos em suas próprias indagações, ou, até, incapazes de indagar, para os quais o ludismo de linguagem do narrador funciona não só como forma intensa de penetração no mundo do inconsciente, mas também como forma de refletir sobre a dissociação do ego e a fragmentação do *self* de muitas de suas personagens, de

[1] Este artigo é resultado de parte das discussões desenvolvidas na minha dissertação de mestrado.

> que são exemplares Laura (A imitação da Rosa), Ana (Amor), ambas da coletânea *Laços de família*, e G.H. (A paixão segundo G.H.). (HELENA, 1997, p. 36).

Na narrativa, o momento de contemplação, reflexão e empoderamento dentro do jardim só é fissurado pela lembrança dos filhos e do papel que deve desempenhar em casa: esposa e mãe. Ana sente-se culpada por sentir o mundo e desejar pertencer a ele sem compromissos e sem obrigações. "Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba." (LISPECTOR, 2009, p. 25-26). Ana, então, assume o papel que lhe fora imposto e volta para a realidade de devoção ao esposo e ao lar, permanecendo silenciada pela necessidade de se adequar aos padrões sociais:

> Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

A voz da narrativa nos revela que o esposo, ao afastar a personagem do "perigo de viver", ou seja, do seu desejo de independência, também a afasta de si mesma, e essa mesma voz denota que, ao se deixar conduzir, ela, mais uma vez, assume a condição e o espaço que, socialmente, foi coagida a escolher: a condição de esposa, mãe e dona de casa e, por conseguinte, sua limitação ao espaço privado. Nesse conto, o silêncio e a acomodação, que caracterizam a opressão da personagem, são as únicas estratégias que Ana dispõe para denotar a sua infelicidade em relação ao seu casamento.

Já no conto "A imitação da rosa", também narrado em terceira pessoa, conhecemos Laura, uma mulher oprimida pela moral de uma sociedade sexista que luta para manter a sanidade diante da impossibilidade de responder às expectativas das convenções instituídas pelo casamento e pela educação burguesa. Nessa narrativa, a personagem Laura, mulher "castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser" (LISPECTOR, 2009, p. 41), timidamente tenta voltar a sua rotina de mulher casada e de dona de casa, após ter passado um período, provavelmente, internada em uma clínica psiquiátrica. Por meio de seus monólogos interiores, após conjecturar que voltara a ficar de novo "bem", a personagem, aparentemente, insiste em reforçar um discurso fundado nos valores da moral patriarcal para tentar se convencer dele.

Entretanto, no decorrer da narrativa, ao mesmo tempo em que tenta reproduzir e tornar legítimo por meio dos seus monólogos interiores o discurso de esposa resignada e satisfeita com a submissão e a obediência ao marido e aos padrões impostos pelos laços conjugais e pela educação conservadora, a personagem denota que ela própria representa uma fissura nesse mesmo discurso, já que não conseguiu gerar filhos e constituir uma verdadeira família burguesa. A passagem do conto que evidencia a angústia de Laura por não ter gerado filhos é narrada no momento em que a personagem se prostra diante de um espelho:

> Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se no espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 2009, p. 35)

Essa passagem em que a voz da narrativa questiona-se sobre a possibilidade de os outros enxergarem em seus olhos aquele "mínimo ponto ofendido", ou seja, a angústia gerada pelo fato de não ter se tornado mãe, sugere, sutilmente, os motivos que desencadearam as tensões que culminaram no desequilíbrio emocional de Laura que, diferentemente de Ana, que conseguiu constituir uma "família verdadeira", já que tivera "filhos verdadeiros" (LISPECTOR, 2009, p. 20), não conseguiu gerar filhos. Nesse contexto, a pesquisadora Lúcia Helena ainda afirma que as tensões vivenciadas por Laura refletem um movimento identificado em todas as personagens femininas da coletânea *Laços de Família*:

> As mulheres de *Laços de Família* […] são incapazes de gerar a sua própria autonomia. Tal estirpe de mulheres encontra na Laura de 'A Imitação da Rosa' um tipo exemplar, no qual se pode ver o conjunto de nuances através das quais Lispector

> simultaneamente redime e faz falir a vivência dessas 'mulheres', em seu debater-se numa espécie de prisão domiciliar e emocional. Fiel à ambiguidade que percorre a obra, por um lado, Laura é a imagem em espelho de uma sociedade patriarcal, pois todos os seus atos são um reflexo da tentativa de não se contrapor a Armando, o marido e, subservientemente, respeitar as convenções patriarcais instituídas pelo casamento, pela educação e pela religião católica. Por outro lado, durante todo o tempo em que ela faz este movimento de aceitação e passividade, desenvolve-se no texto o movimento contrário. (HELENA, 1997, p. 45).

No caso de Laura, a loucura é a estratégia que movimenta a personagem e faz que ela atue como instância crítica a discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado que estão presentes na narrativa, a exemplo da ideia de maternidade compulsória. Apesar da insistente preocupação em seguir as normas sociais, ela adota um comportamento que representa um desvio em relação à média ou à norma exigida; impossibilitada de gerir as próprias relações pessoais e afetivas, ela encontra na loucura o espaço que lhe fora negado no meio social.

Quanto aos discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado, estes podem ser problematizados a partir do conceito de gênero como serialidade de Iris Young. Em seu artigo "Gênero como serialidade", ao discutir as dificuldades de as teorias feministas descreverem as mulheres como um grupo sem normalizar ou essencializar, sugere que esse dilema seja resolvido por meio do uso do conceito de serialidade, desenvolvido por Sartre em sua *Crítica da Razão Dialética*. Para a autora, as vantagens em se compreender gênero como serialidade incluem pensar as mulheres como um coletivo social sem exigir que todas elas tenham atributos comuns ou uma situação comum.

Young desenvolve a sua argumentação em torno de problemas que vão desde a questão da busca pelas características comuns das mulheres, que, por sua vez, conduz a normalizações e exclusões, até a crítica ao discurso do individualismo liberal que, de acordo com a autora, ao negar a realidade dos grupos, obscurece a opressão. Young afirma que se não for possível conceituar as mulheres como grupo, também não será possível conceituar a opressão como um processo sistemático, estrutural e institucional. Conforme argumenta a autora:

> a tentativa de nomear as mulheres como um coletivo social específico e distinto é um objetivo difícil, que dá ao feminismo a sua especificidade enquanto movimento político. Raramente se põe a possibilidade de, por exemplo, conceituar grupos étnicos, religiosos, culturais ou nacionais, porque a sua própria existência social envolve em norma algumas tradições — linguagem, rituais, canções e histórias ou habitações. As mulheres, contudo, estão dispersas por todos esses grupos. O funcionamento da maioria dos casamentos e das formas de parentesco coloca as mulheres sob a identidade dos homens em cada um destes grupos, na privacidade do lar ou da cama. As exclusões, as opressões e as desvantagens que as mulheres sofrem dificilmente podem ser pensadas sem uma concepção estrutural das mulheres enquanto posição coletiva. (YOUNG, 2004, p. 119).

A autora defende, então, que o primeiro passo para a resistência feminina a essas opressões é a afirmação das mulheres como um grupo de modo que elas não se sintam divididas bem como não acreditem que os seus sofrimentos sejam pessoais ou naturais. Portanto, para Young, a política feminista só permanecerá consistente com uma concepção de mulheres como coletivo social. Assim, para superar as dificuldades lógicas e políticas inerentes à tentativa de conceituar as mulheres como um único grupo, a autora propõe que o gênero seja entendido como "referindo-se a uma série social, um tipo específico de coletividade social que Sartre distingue de grupos." (YOUNG, 2004, p.123)

A autora explica que Sartre distingue, em seu trabalho, diversos níveis de coletividade social, mas, para abordar a questão das mulheres enquanto coletivo social, ela irá priorizar a distinção que o teórico faz entre grupo **—** considerado um conjunto de pessoas que se reconhecem mutuamente e tem um objetivo comum **—** e série **—** um grupo que emerge de uma unidade coletiva que não é consciente nem organizada. Assim, "uma série é uma coletividade social cujos membros são unidos passivamente pelos objetos para os quais as suas ações estão orientadas, e/ou pelos resultados objetificados dos efeitos materiais das ações dos outros" (YOUNG, 2004, p. 125). Nesse contexto, Young explica que:

> Na conceituação de Sartre […] um grupo é uma coleção de pessoas que se identificam mutuamente; que se reconhecem mutuamente umas às outras como pertencendo em conjunto, a um grupo, grupo esse que possui um projeto comum que define a sua ação coletiva. Uma série, por outro lado, não é uma identidade mutuamente reconhecida, não tendo qualquer

> projeto comum ou experiência partilhada. As mulheres não precisam de ter nada em comum nas suas vidas individuais para serem serializadas como mulheres. (YOUNG, 2004, p. 135)

Portanto, a autora considera que conceituar o gênero como serialidade evita tanto o problema de tentar identificar atributos específicos que todas as mulheres possuam quanto o problema da identidade. No entanto, salienta também que o fato de a mulher ser entendida como um coletivo serial que não é definido por um conjunto de atributos comuns que todos os outros indivíduos na série partilham também não impede que as mulheres se unam caso tenham um objetivo comum e específico. E conclui explicando que, inevitavelmente, o gênero acaba serializando, de modo específico, mesmo aquelas mulheres que não se identificam com outras mulheres. Ou seja, mesmo pertencendo a diferentes contextos sociais ou estando em momentos de vida diferentes, pelo fato de sermos mulheres acabamos serializadas no gênero.

> O conceito de serialidade torna-se útil para abordar a questão da relação entre a pessoa individual e a raça, a classe, o gênero e outras estruturas coletivas. Se todas essas estruturas materiais são formas de serialidade, então não definem necessariamente a identidade dos indivíduos, nem nomeiam necessariamente atributos que partilham com outros. São estruturas materiais que emergem das ações e expectativas institucionalizadas e historicamente conservadas, que colocam e limitam os indivíduos em alguns aspectos, com os quais tem de lidar. A posição do indivíduo em cada uma das séries significa que elas diferem em experiências e percepções de outras que estejam situadas de modo diferente; mas a mesma pessoa pode relacionar-se com elas de modo diferentes, em diferentes contextos sociais ou em diferentes momentos da sua vida. (YOUNG, 2004, p. 133).

Com relação às narrativas mencionadas neste artigo, as personagens constituem uma série porque são serializadas como mulheres em papéis sociais de esposas e, de modo mais ou menos marcado, essas mulheres ficcionais têm de lidar com questões associadas a discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado. As questões a que me refiro aparecem representadas por discursos que trabalham para reforçar ideal de amor romântico, sentidos sociais associados à maternidade ou maternidade compulsória, indissolubilidade do vínculo conjugal, dispositivo da escolha, que, nos termos de Young, são articulados de modo a obscurecer a opressão conjugal como um processo sistemático, estrutural e institucional, além de fazer que essas mulheres casadas acreditem que os seus sofrimentos sejam naturais ou pessoais.

Voltando às narrativas, na esteira da publicação de *Laços de Família* (1960), em que se encontra "Amor", cuja ideia de indissolubilidade do vínculo conjugal aparece centralizada na narrativa, encontram-se as coletâneas de contos *A Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade Clandestina* (1971), que também trazem narrativas com personagens que atuam como instâncias críticas a esses mesmos discursos simbólicos do sistema representacional do patriarcado. A indissolubilidade do vínculo conjugal, por exemplo, opera na narrativa "Os obedientes"[2] como mecanismo de opressão, sobretudo da personagem feminina, cujo destino remonta às impossibilidades de, como mulher "obediente", mudar seu estado civil.

A história de um casamento

"Os obedientes" é uma narrativa sobre a história de um casamento heterossexual, baseado na hierarquia dos papéis de gênero, o qual é problematizado, no texto, como um contrato institucionalizado para operar como um dispositivo de controle e opressão dos indivíduos, sobretudo das mulheres. De acordo com a pesquisadora Cláudia Maia (2011, p. 92), as ideias de família conjugal e de casamento civil como instituições sagradas foram instituídas pelas elites brasileiras no século XIX com o objetivo de controlar os indivíduos de todas as classes sociais. Por isso, durante o processo de disseminação de família legalmente constituída, foram criadas medidas de incentivo ao casamento legítimo, monogâmico e indissolúvel, como, por exemplo, a elaboração do Código Civil, de 1916, o qual "definiu juridicamente a família conjugal como modelo oficial, reconhecida pelo Estado, e o casamento como um contrato, feito entre 'indivíduos livres' e sem nenhuma

[2] De acordo com a biografia da autora Clarice Lispector, disponível na página dedicada à autora no sítio do Instituto Moreira Salles, o conto "Os obedientes", compilado, primeiramente, na coletânea *A legião estrangeira* (1964) e, posteriormente, na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971), foi escrito em 1954 concomitantemente com a produção de outros seis contos: "A imitação da rosa", "Feliz aniversário", "Devaneio e embriaguez de uma rapariga", "A mensagem", "Os desastres de Sofia" e "Tentação".

forma de coerção e, sobretudo, os termos deste contrato e da sua dissolução" (MAIA, 2011, p. 108). Esse aparato discursivo, fundado na ideologia da simetria das trocas de serviços entre os cônjuges, foi um dos responsáveis por produzir o desejo de casar como uma vocação inata de todos, especialmente das mulheres.

Nesse contexto, a personagem central da trágica história sobre um casamento "legítimo, monogâmico e indissolúvel" é uma mulher casada que não tem nome — uma mulher anônima. Na narrativa, a situação que envolve a vida da protagonista é um simples "fato a contar e esquecer" (LISPECTOR, 1998, p. 81), ou seja, aparentemente, só mais uma história, entre os milhares de histórias, de mulheres vítimas das mais diversas estratégias de pressão social instituídas pela moral patriarcal para garantir a indissolubilidade do contrato conjugal. Essa anônima, assim como Ana e Laura, também engendradas nas amarras do casamento "legítimo, monogâmico e indissolúvel", não nos conta a sua história em primeira pessoa.

Em "Os obedientes", conhecemos as "desventuras" de um casal, uma mulher e de um homem sem nomes, por meio de uma narradora, uma terceira pessoa, preocupada com as implicações advindas da responsabilidade em narrar o tal fato: "Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam" (LISPECTOR, 1998, p. 81). Diante do compromisso de contar o drama íntimo de um casal, a narradora surpreende os leitores com a invocação intimatória para que todos assumam as responsabilidades sobre as consequências do fato a ser narrado. Nesse conto, Clarice Lispector usa "o poder da linguagem para escapar ao habitual (às vezes até do próprio uso crítico e arguto do cristalizado e do costumeiro), para se mover além das hierarquias da oposição binária, e para questionar alternativas à representação artística e à literatura da arte como representação" (HELENA, 1997, p. 24). Diferentemente dos contos "Amor" e "A imitação da rosa", na narrativa "Os obedientes" os falsos valores que sustentam a relação conjugal e as suas trágicas consequências são ininterruptamente questionados e criticados pela própria narradora.

A tônica existencialista vai marcar a história do casal que, aos cinquenta e poucos anos, decide enfrentar o que já sobrevivia em suas vidas há algumas décadas: a insatisfação conjugal. No percurso trágico da tentativa de viver mais intensamente, o esforço que eles faziam, "com falta de jeito e de experiência, com modéstia" (LISPECTOR, 1998, p. 82), para alcançar tal objetivo não era suficiente para que conseguissem desobedecer aos princípios que regulavam as suas vidas, afinal "'não conduzir', 'não inventar', 'não errar' lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles nunca lembrariam de desobedecer." (LISPECTOR, 1998, p. 83)

Seduzidos pela ideia de viver mais intensamente, o casal não havia considerado que esse sonho implicaria subverter o principal dispositivo do regime político que os dominava: o casamento. Aqui, este é entendido como um dos dispositivos das tecnologias de gênero; este, por sua vez, é entendido, nos termos de Débora Diniz[3], como "um regime político, cuja instituição fundamental é a família reprodutora e cuidadora" (Diniz, 2014, p. 12). No entanto, considero que essa definição ainda pode ser desenvolvida para: gênero é um regime político, cuja instituição fundamental é a família heterossexual, legalmente constituída por meio do casamento civil. Nesse conto, como a história era a de um casal de obedientes, eles jamais teriam coragem de subverter os valores dessa instituição "sagrada".

O papel que assumiram socialmente, sacramentado perante Deus e os homens, impedia que eles sequer cogitassem a possibilidade de infringir os valores, pautados em convenções sociais, que os coagiam a manterem-se casados. Para aquele homem e para aquela mulher, "ser um igual fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. […] condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. […] O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus" (LISPECTOR, 1998, p. 83). Ambos, nos termos de Débora Diniz, despossuídos de si mesmos pelo patriarcado, se tornaram propriedades do contrato conjugal. Este fato, entretanto, não impediu que, sutilmente, eles sentissem a rotina sufocá-los.

> Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes arfante. (Tanto o homem como a mulher já tinham iniciado a idade crítica.) Eles abriam as janelas e diziam que fazia muito calor. Sem que vivessem propriamente no tédio, era como se nunca lhes mandassem notícias. O tédio, aliás, fazia parte de uma vida de sentimentos honestos. Mas, enfim, como isso tudo não lhes era compreensível, e achava-se muitos e muitos

[3] A autora desenvolve a ideia no artigo mencionado.

> pontos acima deles, e se fosse expresso em palavras eles não o reconheceriam — tudo isso, reunido e considerado já como passado, assemelhava-se à vida irremediável. À qual eles se submetiam com um silêncio de multidão e com o ar um pouco magoado que têm os homens de boa-vontade. Assemelhava-se à vida irremediável para a qual Deus nos quis. Vida irremediável, mas não concreta. Na verdade era uma vida de sonho. (LISPECTOR, 1998, p. 83)

A narradora de "Os obedientes", em mais de uma passagem da narrativa, parece querer biografar o "nós" para ratificar a responsabilidade de todas/os as/os receptoras/es do texto em relação às consequências advindas dos discursos que reproduzem e legitimam o gênero, e que fizeram com que aquele casal, sobretudo aquela anônima, sucumbissem às convenções sociais e às imposições de um dispositivo regulado por um sistema patriarcal conservador. Ou, talvez, para ratificar que aqueles sujeitos, sobretudo a anônima, a despersonalizada, poderia servir para representar quaisquer mulheres que se encontrassem na mesma condição da personagem: casada, obediente e infeliz. Talvez por isso, ainda, nessa narrativa o "nós" não tenha o nome do corpo, mas tenha o nome da lei. Em seu artigo "Nas amarras da matriz: a falência do contrato heterossexual em Os obedientes, de Clarice Lispector e Os sobreviventes, de Caio Fernando Abreu", Adelaide Calhman de Miranda considera que:

> Quem somos nós a que se refere a narradora? Nós leitoras (es), críticas (os), atrizes e atores sociais que estamos enredados na matriz heterossexual, que produz e regula o gênero. Vítimas e algozes da nossa própria sujeição, não podemos nos esquivar da responsabilidade pelas nossas baixas, como da vida dessa mulher, mesmo feita de tinta no papel, de palavras. Palavras essas que também estão comprometidas com os sistemas heterossexista e falocêntrico, por isso elas denunciam a participação de todo e qualquer membro da sociedade com o ocorrido. (MIRANDA, 2010, p. 11).

A vida do casal da narrativa, formado por corpos sem nomes, anônimos, é marcada pela opressão de um dos dispositivos das tecnologias de gênero institucionalizados pela lei. O dispositivo dessa lei, por sua vez, tem nome e *status* de sentença: casamento civil. Entendida como uma instituição sagrada e natural, o casamento civil, base da ideia da família conjugal heterossexual, é, na narrativa, a instituição que impõe a obediência. Uma obediência fissurada simbolicamente apenas pela constatação dos anônimos de que separados viveriam mais. Mas, se eles eram um casal de obedientes, como poderiam subverter os valores dessa instituição sagrada?

O inusitado desejo de viverem separados representava uma promessa de vida mais viva e fazia com que ambos sonhassem. O homem imaginava que vivenciar muitas aventuras amorosas seria a sua salvação, ao passo que a anônima associava essa promessa de viver mais intensamente à possibilidade de encontrar outro homem que a salvasse da sua vida insossa. No entanto, sem coragem de subverter o regime político que os dominava, os dois passaram apenas "a sofrer sonhadores, era heroico suportar. Calados quanto ao entrevisto por cada um, discordando quanto à hora mais conveniente de jantar, um servindo de sacrifício para o outro, amor é sacrifício." (LISPECTOR, 1998, p. 86)

Nesse contexto, é importante salientar a força de outros aparatos discursivos, a exemplo do ideal de amor romântico, ideologicamente construído para ser a "base" das relações afetivas e conjugais, e do dispositivo da escolha, utilizados no processo de assujeitamento e opressão dos indivíduos nas relações conjugais. Na narrativa, por exemplo, o ideal de amor romântico pode ser identificado na passagem do conto em que a anônima começa a "pensar que um outro homem a salvaria" (LISPECTOR, 1998, p. 86) da sua vida monótona.

De acordo com Cláudia Maia (2011, p. 148), o amor heterossexual funciona como um sentido de assujeitamento, na medida em que a ideia de amar e ser amada por um homem é reproduzida como algo indispensável e precioso, garantia de felicidade e de realização pessoal, que deve ser buscada a todo custo. O dispositivo da escolha, por sua vez, pode ser identificado no fato de os anônimos, mesmo tendo chegado à conclusão de que sem o outro viveriam mais, não chegaram a cogitar a possibilidade de se separar. "Faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta. Alguma vez eles tinham levado muito a sério alguma coisa. Eles eram obedientes." (LISPECTOR, 1998, p. 86). O fato de eles terem escolhido se casar e por "livre" vontade terem ingressado no contrato conjugal é o sentido usado para assujeitá-los e mantê-los obedientes e presos aos laços conjugais.

Nesse conto, o casal segue junto até o dia em que a mulher sem nome, ao morder uma maçã, quebra um dente. Do dente quebrado, o olhar no espelho. Na imagem refletida, a constatação da falta de sentido de tudo e o suicídio. O sonho da anônima de poder viver mais intensamente se encerra com a morte:

> Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro — e deste modo perdendo de todo a perspectiva — viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos… Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência. (LISPECTOR, 1998, p. 86-87)

"Os obedientes" é, então, a trágica história de uma mulher anônima que, incapaz de subverter os valores conjugais que a aprisionavam, torna-se mais uma vítima fatal do patriarcado. Mas afinal, quem é essa mulher? Quem é essa anônima suicida que não nos conta a sua história em primeira pessoa?

Diante do compromisso assumido com a narradora, que fez questão de biografar o nós, para que também assumíssemos a nossa parcela de culpa diante do trágico destino da mulher sem nome, eu arriscaria uma resposta: essa anônima é a representação das milhares de mulheres que são "assassinadas pela fúria do gênero" (DINIZ, 2014, p. 15) cotidianamente. Essa anônima é só mais uma testemunha "de como a moral patriarcal inscreve nos corpos a sentença de subordinação." (DINIZ, 2014, p. 15). Essa personagem é a representação da violência simbólica da moral patriarcal que aniquila a vida. Ou seja, são todas as anônimas que decidem tirar a própria vida quando sentem que não há alternativas viáveis para resistir aos mecanismos de opressão instituídos pela moral patriarcal nas relações conjugais.

Assim, o suicídio da personagem representa as consequências da violência da moral patriarcal que assassina tanto pela força real do gênero, caracterizada pelas histórias das mulheres que são assassinadas pelos cônjuges no ambiente doméstico, quanto pela força simbólica do gênero, caracterizada pelas histórias das mulheres que tiram as próprias vidas para se libertar do regime de aprisionamento e dominação a que são submetidas nas relações conjugais. Ainda nos termos de Diniz, nessas duas situações, é o patriarcado quem mata:

> Há violências da moral patriarcal que […] marcam a lei no corpo das mulheres – assim sobrevive Maria da Penha; outras aniquilam a vida, como é a história de mulheres assassinadas pela fúria do gênero. Entre 2006 e 2011, o Instituto Médico Legal do Distrito Federal foi o destino de 81 mulheres mortas pelo gênero. Muitas delas saíram do espaço da casa como asilo ("lugar onde ficam isentos da execução das leis os que a ele se recolhem") para o necrotério. (DINIZ, 2014, p. 15)

Aqui, também, o suicídio da anônima funciona como uma prática de resistência que permite transformar um problema particular — a necessidade de obediência ao contrato conjugal e todas as consequências acarretadas por essa ação, como a solidão, o abandono, o sofrimento e a opressão — em um problema público. Ou seja, se a acomodação de Ana e a loucura de Laura são problemas que aparentemente se apresentam como individuais, de domínio privado, aqui, o suicídio, a morte, torna-se um problema coletivo, de domínio público, na medida em que todos que estão próximos a essa mulher, inclusive nós leitoras/es, somos obrigadas/os a perceber as consequências advindas das situações de constrangimento, opressão e sofrimento, aos quais milhares de anônimas são submetidas cotidianamente nas sociedades conjugais.

Nas três narrativas, Clarice Lispector mostra um modelo de conjugalidade repressivo que não oferece às mulheres alternativas práticas, como a possibilidade de divórcio, para que elas se libertem dos mecanismos de subalternização presentes nas relações conjugais. No entanto, essas personagens colocam em evidência, questionam e desestabilizam por meio de mecanismos distintos os sentidos usados no processo de assujeitamento das mulheres dentro desses mesmos tipos de relações. Por isso, essas três mulheres — Ana silenciada; Laura louca; e a anônima suicida — se tornam "personagens incômodas ao patriarcado" (DINIZ, 2014, p. 16)[4].

[4] Débora Diniz (2014, p. 16), no artigo mencionado, faz uma comparação entre a história de Rami, personagem do romance *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, e a história de Maria da Penha, cuja luta contra violência doméstica resultou na lei

O silenciamento, a loucura e o suicídio, como práticas de resistência, podem ser pensados como estratégias encontradas por Clarice Lispector para dar visibilidade política a problemas conjugais que se encerravam no ambiente doméstico: por um lado, ela expõe problemas inerentes ao casamento e transforma, por meio da representação literária, questões privadas em questões públicas; por outro, inaugura na literatura de autoria feminina uma fase em que as mulheres escritoras, ainda que timidamente, começam a rejeitar a dicotomia público/privado ao expor na "esfera pública" os problemas que outrora eram considerados problemas restritos à "esfera privada". Essas questões, timidamente colocadas em evidência por esses três textos de Lispector, vêm sendo amplamente debatidas pela crítica feminista contemporânea.

Carole Pateman, em seu artigo "Críticas feministas à dicotomia público/privado", afirma que as feministas, em suas críticas, definem como fundamental desconstruir a oposição que associa as mulheres à natureza, e os homens, à cultura, pois "o patriarcalismo se baseia no apelo à natureza e no argumento de que a função natural da mulher de procriar prescreve seu lugar doméstico e subordinado na ordem das coisas" (PATEMAN, 2013, p. 62), sobretudo no casamento. Ainda nesse artigo, a pesquisadora explica que, atualmente, as feministas não aceitam a doutrina das "esferas separadas", ou seja, a ideia de que a esfera pública e os princípios que a regem sejam separados, ou independentes, das relações na esfera privada.

Os argumentos da autora se organizam em torno da crítica ao liberalismo, que ela considera como uma doutrina estruturada por relações patriarcais e de classe, embora, em tese, liberalismo e patriarcalismo sejam irrevogavelmente opostos. Para Pateman (2013, p. 57), "a separação e a oposição das esferas pública e privada é uma oposição desigual entre homens e mulheres", já que "a dicotomia entre o privado e o público obscurece a submissão das mulheres aos homens dentro de uma ordem aparentemente universal, igualitária e individualista" (PATEMAN, 2013, p. 57). Ainda segundo a pesquisadora:

> as feministas rejeitam a alegação de que a separação entre privado e público é resultado inevitável das características naturais dos sexos. Elas argumentam que uma compreensão adequada da vida social liberal só é possível quando se aceita que as duas esferas, a doméstica (privada) e a sociedade civil (pública), consideradas separadas e opostas, estão inextricavelmente interligadas; são os dois lados da mesma moeda do patriarcalismo liberal. (PATEMAN, 2013, p. 59)

Nesse contexto, Pateman (2013, 75-76) argumenta que as feministas estão tentando desenvolver a teoria de uma prática social que, ao invés de ser baseada na separação e na oposição, seria uma teoria baseada na inter-relação da vida individual com a coletiva ou da vida pessoal com a política que, verdadeiramente, incluísse homens e mulheres de forma igual. Para a autora, no nível imediatamente prático, esta demanda é expressa no que talvez seja a conclusão mais clara das críticas feministas: a de que, para que as mulheres participem plenamente, como iguais, da vida social, os homens têm de dividir de forma igual as tarefas de cunho doméstico, como a criação dos filhos e os cuidados com os afazeres domésticos. Nesse sentido, se as mulheres permanecerem se identificando com esse tipo de trabalho "privado", seu *status* público será sempre prejudicado. É nesse contexto, portanto, que os feminismos buscam uma ordem social diferenciada dentro da qual as várias dimensões são consideradas distintas, mas não separadas nem opostas, e que se baseie em uma concepção social da individualidade que inclua mulheres e homens como criaturas biologicamente diferenciadas, mas não desiguais.

Nessa perspectiva, considero, neste artigo, que, embora na proposta de vida das três personagens não tenham sido rejeitadas as imagens e as representações do feminino construídas pelo ideal de família burguesa e embora Clarice Lispector, ao construir, em suas narrativas, personagens que buscam mecanismos para resistir ao sistema patriarcal e o seu ideal de conjugalidade opressor, não tenha se posicionado como uma crítica assumida a esse modelo de mulher e às limitações do espaço idealizados pelo patriarcado, a autora coloca em evidência problemas da vida doméstica — implicitamente conceituada como a esfera das mulheres — que, até então, eram ignorados pela vida pública — implicitamente conceituada como a esfera dos homens.

com seu nome: "Rami e Maria da Penha testemunham suas histórias, desafiando a polaridade entre o niilismo e o decisionismo. Nem uma coisa nem outra – 'é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência' que as torna personagens incômodas ao patriarcado" (AGAMBEN, 2013, p. 45).

Referências

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. DEL PRIORE, Mary. (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *In*: *História das Mulheres no Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DINIZ, Débora. Perspectivas e articulações de uma pesquisa feminista. *In*: *Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas* [livro eletrônico] / organizadoras Cristina Stevens, Susane Rodrigues de Oliveira e Valeska Zanello. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa:* itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HOMEM, Maria Lúcia. A imitação da rosa — Encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. *In*: *Leitores e leituras de Clarice Lispector* / organização Regina Pontieri. São Paulo: Hedra, 2004.

LISPECTOR, Clarice. Vida. Disponível em: < http://claricelispectorims.com.br/Home>. Acesso em: 17 jun. 2013.

LISPECTOR, Clarice. Amor. *In*: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009

_____. A imitação da rosa. *In*: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. Os obedientes. *In*: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 1ª edição.

MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*: Minas Gerais, 1890-1948/ Cláudia de Jesus Maia. - Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. Nas amarras da matriz: a falência do contrato heterossexual em Os obedientes, de Clarice Lispector e Os sobreviventes, de Caio Fernando Abreu. *In*: *Anais da II Jornada de Gênero e Literatura*. Disponível em: <www.gelbc.com.br/anais_jornada_genero.html>. Acesso em 10 de jun. de 2014.

PATEMAN, Carole. Críticas feministas à dicotomia público/privado. *In*: *Teoria política feminista: textos centrai*s. Luis Felipe Miguel e Flávia Birole (organização) – Vinhedo, Editora Horizonte, 2013.

YOUNG, Iris Marion. O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um coletivo social. Trad. de Laura Fonseca e Marinela Freitas. In: *Revista Ex Aequo*, n. 8. Oeiras, Portugal, p. 113-139, jan. 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. *In*: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin. 3 ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2009.



Clarice, a tradutora entre mil e uma noites

Clarice, the translator between a thousand and one nights

Rony Márcio Cardoso Ferreira*
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 30/06/2020

Resumo

Clarice Lispector escreveu e publicou crônicas semanárias no Jornal do Brasil, a partir de 1967. Sua atividade como cronista foi de suma importância para o seu projeto literário, visto que, com frequência, a autora de A paixão segundo G. H. utilizou o espaço do jornal para refletir sobre o seu papel de escritora, jornalista, tradutora, mãe, intelectual, bem como tratou dos constantes entraves vivenciados diante do processo criador. Nesse contexto, Clarice publicou, em um pequeno espaço do "Caderno B" do referido jornal, uma tradução do conto "Historia de los dos que soñaron", de autoria inicialmente atribuída a Jorge Luis Borges, apesar de a edição do periódico não ter apresentado o feito como uma tradução. A partir disso, o presente artigo visa a um estudo da pequena versão e seu possível vínculo ao projeto da escritora, considerando o fato de que as traduções por ela assinadas ocuparam, não raras vezes, o lugar da criação literária frente aos leitores do jornal e, por conseguinte, atrelaram seus papéis de escritora e tradutora. Vale ressaltar que a tradução da pequena narrativa evoca complexos entraves no âmbito tradutório, pois o texto atribuído ao escritor argentino na página do jornal trata-se, na verdade, de uma tradução da noite 351 d'As mil e uma noites efetuada por Borges e publicada em Historia universal de la infamia (1935). Desse modo, objetivamos problematizar, por meio dos Estudos da Tradução em sua interface com a Literatura Comparada, a maneira por meio da qual a escritora brasileira entra em contato com narrativas orientais e se mostra, talvez, inconscientemente, enviesada por todo um modo borgeano de criação/tradução.

Palavras-chave: Clarice Lispector tradutora. Jornal. Tradução. Estudos da Tradução. Literatura Comparada.

Abstract

Beginning in 1967, Clarice Lispector wrote and published weekly chronicles in the Jornal do Brasil. Her activity as a chronicler was of great importance for her literary project, since the author of The Passion according to G.H. frequently used this métier to reflect on her role as writer, journalist, translator, mother, intellectual, as well as to deal with the constant obstacles experienced in the creative process. In this context, Clarice published, in a small piece of the newspaper's "Section B", a translation of the short story "Historia de los dos que soñaron", initially attributed to Jorge Luis Borges, although the edition had not presented it as a translation. In this sense, the present article aims at analyzing that short version and its possible association to the writer's project, considering the fact that the translations signed by her often occupied the place of literary creation before the readers of the newspaper, who consequently hitched her writer and translator roles. It is worth emphasizing that rendering such small narrative evokes complex obstacles in the scope of translation, since the text attributed to the Argentine writer on the page of the newspaper is in fact his translation of night 351 of the One thousand and one nights, published in Historia universal de la infamia (1935). In this way, we aim to problematize, through the Translation Studies in its interface with Comparative Literature, the Brazilian writer's approach when coming into contact with Oriental narratives, deducing if she was, perhaps, unconsciously biased by a Borgesan way of creation/translation.

Keywords: Clarice Lispector translator. Newspaper. Translation. Translation Studies. Comparative Literature.

* Professor Adjunto da área de Literatura Brasileira da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutor em Literatura (PósLIT) pela Universidade de Brasília (UnB).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4462445638743563>.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4084-3956>.
E-mail: <cardoso_rony@hotmail.com>

A crônica de Clarice: lugar de performance tradutória

> Vocês podem me dizer o que lhes interessa, sobre o que gostariam que eu escrevesse. Não prometo que sempre atenda o pedido: o assunto tem que *pegar* em mim, encontrar-me em disposição certa. (LISPECTOR, 1999, p. 466, grifo da autora).

Na passagem acima, fragmento da crônica "Não sei", publicada em 1973 no Caderno B do *Jornal do Brasil*, Clarice Lispector dialoga com seu público e, ao mesmo tempo, afirma estar disposta a saber o que os seus leitores gostariam que ela escrevesse semanalmente. Contudo, sem alguma ressalva, Clarice deixa claro que o assunto de seus textos deveria primeiro "pegar" nela, ou seja, entrar em contato com a própria autora, para depois chegar a seu público. Essa proposição torna-se emblemática frente aos textos da jornalista na medida em que encontramos, em distintas crônicas publicadas entre 1967 e 1973, fragmentos traduzidos de textos alheios ocupando o espaço semanário das crônicas assinadas por Lispector. Se o assunto tinha, então, que "pegar" na escritora, como bem afirma, parece-nos que os fragmentos traduzidos, de certa forma, "pegaram" em Clarice e, por isso, foram vertidos em crônicas e traduzidos de uma língua para outra.

A estreita relação com textos alheios parece ter sido recorrente no projeto literário da escritora. A título de exemplo, podemos nos lembrar do conhecido comentário que Autran Dourado fizera por ocasião da leitura de *A maçã no escuro*. O escritor disse à amiga que teria encontrado em seu livro um trecho de Nietzsche escrito em outras palavras. Clarice declarou que realmente tinha copiado um fragmento do filósofo, mas pediu a Autran que não contasse a ninguém (Cf. MONTERO, 1999, p. 278-279). No caso das crônicas, a cópia do outro em si não é tão velada quanto no romance, pois o ato tradutório proporciona à intelectual uma posição de maior conforto, visto que pode declarar (por mais que omita algumas informações como o próprio nome do autor) a sua prática de traduzir textos outros e transformá-los em seus. A tradução para Lispector, sob tal ótica, passa a ser um horizonte possível, tendo em vista sua familiaridade com o ofício antes mesmo da publicação de seu primeiro romance.

Clarice traduziu, em várias de suas crônicas, textos de escritores estrangeiros, exercendo um papel, no mínimo, duplo. Em um mesmo texto, temos a cronista que sabe o quanto a tradução pode ajudar no desencadeamento de temas vários e uma escritora que transgride o gênero enquanto forma, fazendo dele um espaço de performance tradutória e apresentando ao público os textos que lhe "tocavam". É neste âmbito da tradutora-cronista que aparece publicada, também no Caderno B, do mesmo jornal, em 1969, a tradução assinada por Lispector do conto "História de los dos que soñaron", de Jorge Luis Borges. A princípio, talvez tenha passado despercebido ao leitor da época que o texto do sábado de 27 de dezembro não era uma crônica, mas sim uma tradução. O pequeno texto ocupou, na página do jornal carioca, o espaço sempre destinado às crônicas de Clarice.

Mais uma vez, a tradução usurpava o ofício da jornalista, mostrando-se como tarefa escritural contínua de seu projeto, tendo em vista que não consta nenhuma referência explícita, na página do jornal, de que o texto publicado se tratava, em sua integridade, de uma tradução, muito menos encontramos mencionados o texto de partida (edição, ano, volume...) ou a língua a partir dos quais a versão teria sido realizada:



JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Sábado, 27 de dezembro de 1969 — Ano LXXIX — N.º 225

O PERIGO AO LARGO

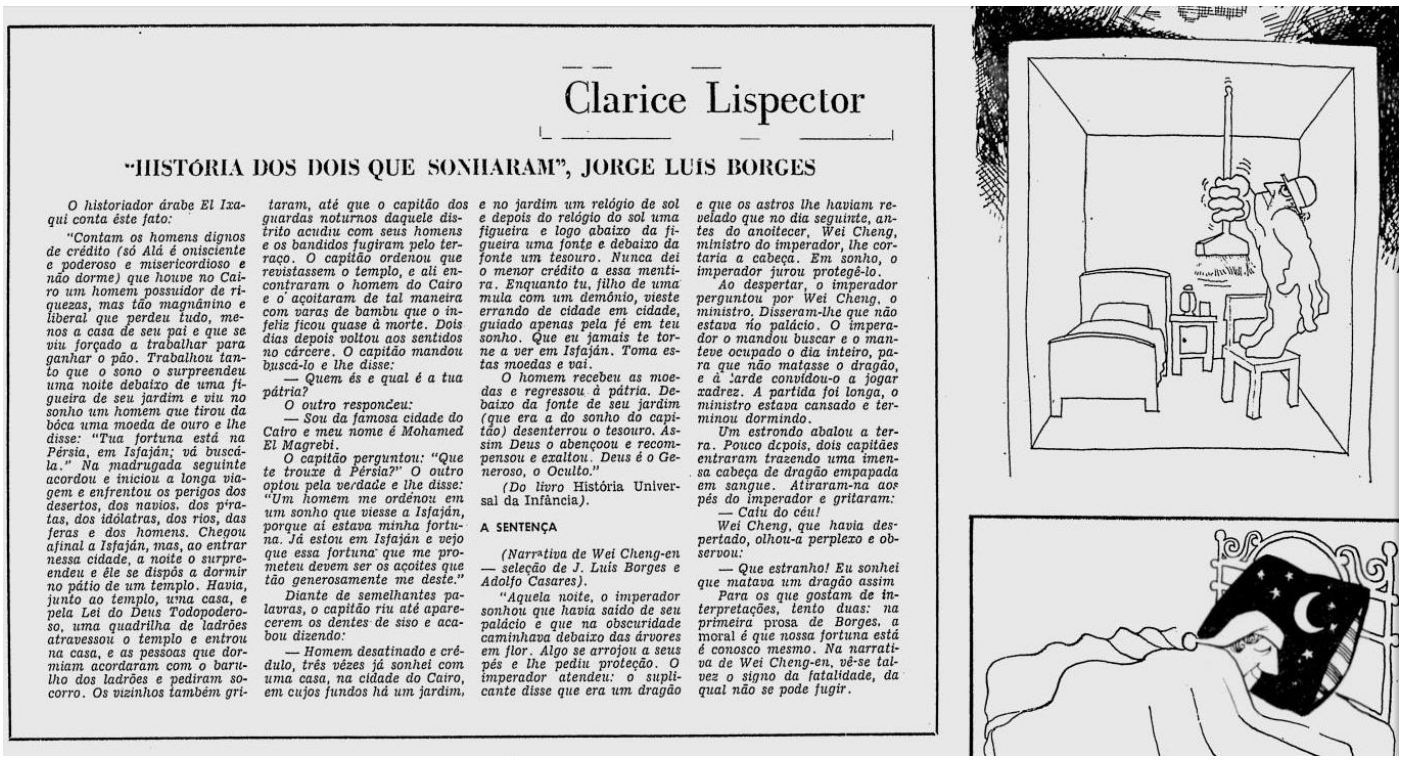
Egito, Sudão e Líbia se unem contra Israel

Os Chefes de Govêrno do Egito, Sudão e Líbia reunidos em Trípoli, depois da fracassada confe-

Israel anunciou que não sofreu nenhuma baixa nesses combates, embora fontes da RAU garantam

Aumento de servidor sai por decreto

A hipótese mais provável para o aumento do funcionalismo civil da União é através de um decreto-lei a ser baixado pelo Presi-



Clarice Lispector

"HISTÓRIA DOS DOIS QUE SONHARAM", JORGE LUÍS BORGES

O historiador árabe El Izaqui conta êste fato:

"Contam os homens dignos de crédito (só Alá é onisciente e poderoso e misericordioso e não dorme) que houve no Cairo um homem possuidor de riquezas, mas tão magnânino e liberal que perdeu tudo, menos a casa de seu pai e que se viu forçado a trabalhar para ganhar o pão. Trabalhou tanto que o sono o surpreendeu uma noite debaixo de uma figueira de seu jardim e viu no sonho um homem que tirou da bôca uma moeda de ouro e lhe disse: "Tua fortuna está na Pérsia, em Isfaján; vá buscá-la." Na madrugada seguinte acordou e iniciou a longa viagem e enfrentou os perigos dos desertos, dos navios, dos piratas, dos idólatras, dos rios, das feras e dos homens. Chegou afinal a Isfaján, mas, ao entrar nessa cidade, a noite o surpreendeu e êle se dispôs a dormir no pátio de um templo. Havia, junto ao templo, uma casa, e pela Lei do Deus Todopoderoso, uma quadrilha de ladrões atravessou o templo e entrou na casa, e as pessoas que dormiam acordaram com o barulho dos ladrões e pediram socorro. Os vizinhos também gritaram, até que o capitão dos guardas noturnos daquele distrito acudiu com seus homens e os bandidos fugiram pelo terraço. O capitão ordenou que revistassem o templo, e ali encontraram o homem do Cairo e o açoitaram de tal maneira com varas de bambu que o infeliz ficou quase à morte. Dois dias depois voltou aos sentidos no cárcere. O capitão mandou buscá-lo e lhe disse:

— Quem és e qual é a tua pátria?

O outro respondeu:

— Sou da famosa cidade do Cairo e meu nome é Mohamed El Magrebi.

O capitão perguntou: "Que te trouxe à Pérsia?" O outro optou pela verdade e lhe disse: "Um homem me ordenou em um sonho que viesse a Isfaján, porque aí estava minha fortuna. Já estou em Isfaján e vejo que essa fortuna que me prometeu devem ser os açoites que tão generosamente me deste."

Diante de semelhantes palavras, o capitão riu até aparecerem os dentes de siso e acabou dizendo:

— Homem desatinado e crédulo, três vêzes já sonhei com uma casa, na cidade do Cairo, em cujos fundos há um jardim, e no jardim um relógio de sol e depois do relógio do sol uma figueira e logo abaixo da figueira uma fonte e debaixo da fonte um tesouro. Nunca dei o menor crédito a essa mentira. Enquanto tu, filho de uma mula com um demônio, vieste errando de cidade em cidade, guiado apenas pela fé em teu sonho. Que eu jamais te torne a ver em Isfaján. Toma estas moedas e vai.

O homem recebeu as moedas e regressou à pátria. Debaixo da fonte de seu jardim (que era a do sonho do capitão) desenterrou o tesouro. Assim Deus o abençoou e recompensou e exaltou. Deus é o Generoso, o Oculto."

(Do livro História Universal da Infância*).*

A SENTENÇA

(Narrativa de Wei Cheng-en — seleção de J. Luis Borges e Adolfo Casares).

"Aquela noite, o imperador sonhou que havia saído de seu palácio e que na obscuridade caminhava debaixo das árvores em flor. Algo se arrojou a seus pés e lhe pediu proteção. O imperador atendeu: o suplicante disse que era um dragão e que os astros lhe haviam revelado que no dia seguinte, antes do anoitecer, Wei Cheng, ministro do imperador, lhe cortaria a cabeça. Em sonho, o imperador jurou protegê-lo.

Ao despertar, o imperador perguntou por Wei Cheng, o ministro. Disseram-lhe que não estava no palácio. O imperador o mandou buscar e o manteve ocupado o dia inteiro, para que não matasse o dragão, e à tarde convidou-o a jogar xadrez. A partida foi longa, o ministro estava cansado e terminou dormindo.

Um estrondo abalou a terra. Pouco depois, dois capitães entraram trazendo uma imensa cabeça de dragão empapada em sangue. Atiraram-na aos pés do imperador e gritaram:

— Caiu do céu!

Wei Cheng, que havia despertado, olhou-a perplexo e observou:

— Que estranho! Eu sonhei que matava um dragão assim

Para os que gostam de interpretações, tento duas: na primeira prosa *de Borges, a* moral *é que nossa fortuna está é conosco mesmo. Na narrativa de Wei Cheng-en, vê-se talvez o signo da fatalidade, da qual não se pode fugir.*

"História dos dois que sonharam", Jorge Luis Borges, por Clarice Lispector, publicado no *Jornal do Brasil* em 27 de dezembro de 1969. Fonte: acervo digital do *Jornal do Brasil*[1].

Torna-se operante salientar que o conto traduzido e publicado no lugar na crônica semanal não está reproduzido em *A descoberta do mundo*, pois, talvez, a própria crítica, à época da primeira edição do volume de crônicas em 1984, já tivesse percebido que o texto era na verdade uma tradução. Em 2001, a versão do conto assinada por Clarice foi republicada em *Borges no Brasil*, na seção "Brasil: primeiras vozes", organizado por Jorge Schwartz. No volume de 2001, já aparece inscrita a indicação de que a tradução levada a cabo por Lispector deu-se a partir do livro *História universal da infâmia*, fato esse comprovado, possivelmente, pelo próprio organizador do livro.

Podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que as crônicas publicadas por Clarice entre a segunda metade dos anos de 1960 e o início da década posterior constituem-se material de grande importância para situarmos uma espécie de (in)consciência tradutória que sempre esteve, de uma forma ou de outra, presente no projeto da escritora, pois quando tais crônicas não eram tomadas para alguma reflexão acerca do ato tradutório, como ocorre em "Traduzir procurando não trair" (crônica publicada na *Revista Jóia*, em maio de 1968, e hoje reproduzida em *Outros escritos*), serviram de suporte para que Clarice continuasse exercendo o seu ofício de tradutora, vertendo textos e fragmentos de outras línguas que ora suplementaram sua criação, ora tornaram-se espaços de tradução.

Das impossibilidades da origem ou Do falseamento de histórias alheias

> Quanto aos exemplos de magia que finalizam o volume, não tenho outro direito sobre eles que os de *tradutor* e *leitor*. Às vezes creio que os bons leitores são poetas excelentes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores [...]. Ler, pela primeira vez, é uma atividade posterior a de escrever:

[1] Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=htcRAAAAIBAJ&sjid=qu8DAAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=4768%2C3277446>.

> mais resignada, mais civil, mais intelectual (BORGES, 1969, p. 7-8, grifos e tradução nossos[2]).

O fragmento epigráfico de Jorge Luis Borges foi escrito por ocasião do prólogo à primeira edição de seu livro *Historia universal de la infamia*, de 1935, republicado em 1954 pela Emecé Editores, S.A, de Buenos Aires. Esse prólogo, preservado nas oito edições posteriores lançadas por tal editora entre os anos de 1954 e 1969, deixa evidente ao leitor do volume dois aspectos relevantes tanto ao próprio livro, quanto à obra de seu autor (de maneira geral): criação, tradução e leitura são operações indissociáveis no universo literário borgeano; o bom leitor é, segundo afirma Borges, uma espécie de escritor que reescreve histórias alheias em seu ato intelectual de recepção. A partir desses dois aspectos, chegamos a uma premissa maior: todo escritor é antes de tudo um leitor. Não por acaso, sempre encontramos nas narrativas do escritor argentino problemas circunscritos à leitura, à investigação detetivesca, aos labirintos, à tradição, à reescritura, à tradução, entre outros, urdidos e levados ao máximo em suas cotidianas histórias dos "homens de letras" (ARROJO, 1993, p. 152), sejam eles escritores, leitores ou tradutores.

Se, por um lado, essas questões são conhecidas no âmbito da crítica que se propõe a trilhar os labirínticos caminhos da ficção de Borges, por outro, elas se fazem importantíssimas frente ao projeto intelectual de Clarice Lispector, principalmente no que se refere à tradução do conto "Historia de los dos que soñaron". Esse conto e outras narrativas curtas de temáticas variadas, mas relacionáveis entre si, compõem o livro *Historia universal de la infamia*. À época de sua reedição em 1954, Borges escreveu mais um prólogo ("Prólogo a la edición de 1954"), afirmando ser a escrita do livro motivada por seu desejo de produzir contos autorais, porém o escritor argentino logo confessa que se distraiu na composição das narrativas; efetuando, na verdade, um exercício de leitura e falseamento de histórias alheias (Cf. BORGES, 1969, p. 10).

Coincidência ou não, Lispector traduz o referido conto de Borges, publicando-o em sua coluna semanária do *Jornal*. Ao leitor das crônicas clariceanas publicadas aos sábados, como já afirmamos, a referida tradução talvez tenha passado despercebida, pois a única informação que nos leva a essa premissa é uma anotação feita por Clarice, aposta logo abaixo do conto, na página do jornal, onde se lê: "Do livro *História universal da infância*". Esse índice, em um primeiro momento, causa certa estranheza, pois Borges não possui nenhuma obra com tal título. Aqui, talvez, por um simples equívoco tipográfico, a única referência a um possível original vê-se logo embaralhada, tornando a tarefa da pequena tradução mais babélica do que se pode imaginar. Esse equívoco será reparado apenas em 2001, quando Jorge Schwartz republica, em *Borges no Brasil*, a versão assinada por Lispector, informando que o texto em português é uma tradução de um conto presente em *Historia universal da infâmia* (Cf. SCHWARTZ, 2001, p. 13-14, 314).

O fato parece banal, mas no âmbito do universo borgeano faz toda diferença, pois a escritora brasileira se deixa levar por uma distração semelhante a que se deixou guiar Borges na escrita de seu livro, como o escritor afirmou em 1935. Por um lado, temos uma escritora que falseia a história borgeana, publicando-a como crônica; por outro, uma tradutora que remete seus leitores do jornal a uma origem textual impossível: um livro não existente (*História universal da infância*), em um duplo sentido. Além de Borges não possuir nenhum livro com esse título, o escritor registra na edição de 1954 de *Historia universal de la infamia*, logo após o conto "História de los dos que soñaron", a seguinte nota: "Del *Libro de las 1001 noches*, noche 351" (BORGES, 1969, p. 119). Aqui, mais uma vez, temos a origem adiada do texto traduzido. Isso ocorre porque Borges sinaliza que seu texto em espanhol é uma possível versão de uma das mil e uma noites narradas por Sherazade, esposa do rei Shariar, em virtude do adiamento de sua morte. Entretanto, bem ao modo borgeano,

[2] "En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores […]. Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual" (BORGES, 1969, p. 7-8). Optamos pelo sentido figurado da palavra "cisne" que também significa, por extensão, "poeta ou músico excelente", tendo em vista o contexto do fragmento.

não há nenhuma pista, no volume de 1954, do original que Borges consultara para efetuar seu falseamento de história alheia, como ele mesmo afirma no prólogo já citado[3].

Somente a partir dos "Prólogos" de 1935 e 1954, respectivamente, é que podemos entender a proposta maior de Borges em "Historia de los dos que soñaron": ler, traduzir e falsear histórias alheias de origens remotas e sem paternidade. Bem distante do famoso Pierre Menard – que exclui "o prólogo autobiográfico da segunda parte do *Dom Quixote*" (BORGES, 2007, 39) em virtude da cópia/tradução a que se lança –, Jorge L. Borges "entrega-se" por meio dos referidos prólogos e, por extensão, também nos faz "entregar" Clarice Lispector quando o assunto é a tradução publicada, no *Jornal do Brasil*, em 1969. Dessa forma, Clarice, assim como Borges, passa a integrar uma tradição de escritores-tradutores que se escamoteiam e, simultaneamente, entregam-se ao sabor infinito da reescrita, dos empréstimos furtivos e da origem adiada.

Por extensão, podemos pensar em uma Clarice que lê/traduz, como fizera em várias crônicas do Caderno B do *Jornal do Brasil*, assumindo uma autoria dissimulada e, ao mesmo tempo, lançando o que se entende por origem a um universo infinito e impreciso no qual se movimentam os atos de criação. A intelectual, em um primeiro momento (1969), não assume diretamente a tradução do conto a partir de Borges, mas, em um segundo (à época da republicação da versão no livro de Schwartz, em 2001), a tradução passa a ser atribuída à escritora. Assim, acreditamos que a tradução só se tornou "assumida" a partir do momento em que Jorge Schwartz insere a versão de Lispector, cuja exposição deu-se incialmente como uma crônica de jornal, na seção "Brasil: primeiras vozes" do livro *Borges no Brasil* (2001). Conforme o pesquisador, na apresentação do volume, "aos textos 'históricos' [...], acrescentamos [...] uma tradução de Clarice Lispector, 'História dos dois que sonharam', publicada no *Jornal do Brasil*" (SCWARTZ, 2001, p. 14). A partir de então, o texto traduzido passa a ser notado como uma tradução de um texto anterior, uma tradução (involuntariamente) assumida (*assumed translations*)[4].

Em *História da eternidade* (1936), Borges apresenta, como lhe é de costume, uma espécie de dinastia dos tradutores d'*As mil e uma noites* nas línguas francesa, inglesa e alemã[5], colocando-os em confronto e apresentando as singularidades de cada um deles a partir de suas traduções. Entretanto, o que mais nos interessa é a noção delineada por Borges acerca da tarefa tradutória. Noção essa que talvez o acompanhou quando leu/traduziu a noite 351, em *Historia universal de la infâmia*, pois, conforme o escritor,

> Traduzir o *espírito* é uma intenção tão imensa e tão utópica que bem pode parecer inofensiva; traduzir a *letra*, uma precisão tão extravagante que não há perigo de que a ensaiem. Mais graves do que esses infinitos propósitos é a manutenção ou a supressão de certos pormenores; mais grave do que essas preferências e esquecimentos é o *movimento sintático* (BORGES, 2010, p. 87, grifos nossos).

Três níveis são pontuados na passagem: o espírito, a letra e a sintaxe, sendo este último o de maior desafio a todo tradutor, segundo Borges, que opta por eleger o "movimento sintático" como o nível mais especial e problemático em exercícios de tradução. Em sentido mais amplo, o escritor argentino também já tinha tratado da tradução em 1932, quando publica os textos hoje reunidos em *Discussão*. No ensaio "As versões homéricas", Borges afirma que o problema mais consubstancial à literatura é o que propõe uma tradução, cujo exercício deve ilustrar uma discussão estética. Segundo ele, não é essencial a existência da

[3] Supomos que Jorge L. Borges tenha lido/traduzido a noite 351 do *Livro das mil e uma noites*, a partir de alguma versão em língua inglesa dos contos populares oriundos do Oriente Médio e do Sul da Ásia, cuja compilação deu-se inicialmente em árabe. Afirmamos isso, pois a edição do livro *História universal de la infamia* de 1954 é divida em três partes ("História universal de la infamia", "Hombre de la esquina rosada" e "Etcétera"), seguidas de um "Índice de las fuentes [Índice das fontes]", em que o escritor enumera todos os livros consultados/traduzidos para a composição da primeira parte da obra. Nesse índice, encontram-se mencionados apenas títulos em inglês de traduções de livros cuja autoria é desconhecida (Cf. BORGES, 1969, p. 135). Sugestivo também é o fato de que o conto "Historia de los dos que soñaron", traduzido por Clarice Lispector, integra a parte que se intitula "Etcétera", como se o escritor argentino já estivesse sinalizando, de antemão, que o texto em espanhol carrega uma infinitude autoral e literária, que não interessa ou se deixa expressar, em alguma língua: a resvalada origem do texto em questão. Nas palavras de Borges, "quanto aos exemplos de magia que finalizam o volume [seção "Etcétera"], não tenho outro direito sobre eles que os de tradutor e leitor" (BORGES, 1969, p. 7, tradução nossa).

[4] Expressão empregada por Gideon Toury, em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995).

[5] Entre eles, o escritor argentino elenca alguns tradutores: Richard Francis Burton, Jean Antoine Galland, Edward Lane, Newman-Arnold, John Payne, J. C. Mardrus, Gustav Weil, Max Henning, Félix Paul Greve e Enno Littmann.

troca de idiomas para se pensar nesse problema, principalmente se uma ideia mais ampla de tradução for veiculada dentro de uma mesma literatura (Cf. BORGES, 2008, p. 103), já que um rascunho pode não ser inferior ao seu original, o poeta do presente menos relevante que o do passado ou, ainda, o texto sucessor menos rico que o precedente. Assim, Borges defende a ideia de texto fora de qualquer fixidez, pois "o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião e ao cansaço" (BORGES, 2008, p. 104).

As traduções não seriam, sob essa égide, mais pobres que um (im)possível original, seriam sim todas sinceras, genuínas e divergentes entre si, postulado que descarta a fidelidade como via de mão única; tanto é que, depois de comparar inúmeras versões da *Odisseia*, de Homero, Borges chega à seguinte conclusão: "Qual dessas muitas traduções é fiel? talvez queira saber meu leitor. Repito que nenhuma ou que todas" (BORGES, 2008, p. 103). Nessa perspectiva da teoria borgeana da "derrota" (SCHWARTZ, 2001, p. 193) e das diferenças, a máxima clariceana do *traduzir procurando não trair* ao outro e a si mesma torna-se totalmente compreensível e aceitável, visto que "a transformação da realidade e até mesmo do sujeito em textos implica que [...] eles são o resultado inevitável de um processo incessante e abrangente de reescritura que para sempre os reconstitui em diferença e em mudança" (ARROJO, 2001, p. 154). É com base em tais postulados que passaremos a uma leitura da tradução feita por Clarice em 1969, considerando o texto de Borges como o local de partida da tradutora brasileira. Partida essa que se volta a outras partidas babélicas por excelência e assim sucessivamente.

Entre o oculto e o manifesto

> Não entendo de sonhos, mas uma vez anotei um que me parecia, mesmo sem eu o entender, querer me dizer alguma coisa (LISPECTOR, 1999, p. 150).

O conto traduzido por Clarice apresenta-nos a história de um homem do Cairo que perdeu toda a sua riqueza e, devido à exaustão do trabalho a que se submeteu para garantir seu sustento, sonhou com um homem que lhe dizia, em sonho, da existência (na cidade de Isfajan, na Pérsia) de uma fortuna pertencente ao sonhador. Na narrativa, lemos:

> Cuentan los hombres dignos de fe (pero solo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme), que hubo en El Cairo un hombre poseedor de riquezas, pero tan magnánimo y liberal que todas las perdió menos la casa de su padre, y que se vió forzado a trabajar para ganarse el pan. Trabajó tanto que el sueño le rindió una noche debajo de una higuera de su jardín y vió en el sueño un hombre empapado que se sacó de la boca una moneda de oro y le dijo: 'Tu fortuna está en Persia, en Isfaján; vete a buscarla'
> (BORGES, 1969, p. 117, grifo nosso).

> Contam os homens dignos de crédito (só Alá é onisciente e misericordioso e não dorme) que houve no Cairo um homem possuidor de riquezas, mas tão magnânimo e liberal que perdeu tudo, menos a casa de seu pai e que se viu forçado a trabalhar para ganhar o pão. Trabalhou tanto que o sono o surpreendeu uma noite debaixo de uma figueira de seu jardim e viu no sonho um homem que tirou da boca uma moeda de ouro e lhe disse: 'Tua fortuna está na Pérsia, em Isfaján; vá buscá-la'
> (BORGES, 2001, p. 313).

Quando comparamos o texto em espanhol à tradução de Clarice, observamos que a escritora-tradutora procura levar à prática o seu método de traduzir frase por frase, com o intuito de "traduzir procurando não trair" (LISPECTOR, 2005, p. 115). Entretanto, um único ponto é digno de menção: Lispector não traduz o termo "empapado", subtraindo-o, talvez porque o sentido imediato da palavra tenha colocado a tradutora em questionamento, visto que o termo pode significar, segundo o Diccionario de la Real Academia Española, "umedecido, molhado em água de chuva" e, por outro lado, também é alusivo à expressão "em papa" que, com algumas variações, nos remete à "mentira", em sentido coloquial, e também não deixa de se reportar à "gordo", solução essa pela qual o tradutor Flávio José Cardozo opta ao traduzir o livro de Borges, em 1988, para a Editora Globo (Cf. BORGES, 1988, p. 60). Esse detalhe evidencia que, se Clarice, por um lado, preocupava-se em respeitar o autor e o texto de partida, por outro, não deixava de eleger termos que eram seus, ou suprimi-los também quando necessário, como ocorreu neste caso. Nas palavras da tradutora: "respeito os autores que traduzo, é claro, mas procuro me ligar mais no sentido do que nas palavras. Estas são bem

minhas, são as que elejo" (LISPECTOR, apud COUTINHO, 1980, p. 166, grifo nosso) e, por extensão, as que não elege, deixa-as de fora.

O protagonista do conto, seguindo a mensagem do sonho, viaja à Pérsia em busca de sua fortuna e, como um verdadeiro Odisseu, enfrenta "os perigos dos desertos, dos navios, dos piratas, dos idólatras, dos rios, das feras e dos homens" (BORGES, 2001, p. 313). Todavia, ao chegar a Isfaján, durante a noite, quando dormia no pátio de um templo, é abruptamente açoitado por guardas noturnos que confundiram o homem do Cairo com um ladrão e assaltante. Depois de quase chegar à morte devido ao açoite com varas de bambu e, sequencialmente, passar dois dias na cadeia, o capitão da guarda dirige-lhe um interrogatório sobre seu nome, sua pátria e seus objetivos da estadia na Pérsia. Mohamed El Magrebi (assim chamava-se o homem do Cairo) conta ao capitão seu sonho e, ironicamente, afirma que a fortuna prometida só poderia ser os açoites sofridos. Diante dessas explicações, o capitão sorri e diz o seguinte a Mohamed

> 'Homen destinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en la cuidad de Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente bajo de la fuente un tesoro. No he dado el menor crédito a esa mentira. Tu, sin embargo, engendro de una mula con un demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no te vuelva a ver en Isfaján. Toma estas monedas y vete'
> (BORGES, 1969, p. 118-119).

> – Homem desatinado e crédulo, três vezes já sonhei com uma casa na cidade do Cairo, em cujos fundos há um jardim, e no jardim um relógio de sol e depois do relógio de sol uma figueira e logo abaixo da figueira uma fonte e debaixo da fonte um tesouro. Nunca dei o menor crédito a essa mentira. Enquanto tu, filho de uma mula com um demônio, vieste errando de cidade em cidade, guiado apenas pela fé em teu sonho. Que eu jamais te torne a ver em Isfaján. Toma estas moedas e vai.
> (BORGES, 2001, p. 314).

No âmbito da tradução, como podemos observar, o propósito primeiro de Clarice vê-se também preservado aqui: deixar o texto em português o mais próximo possível da escrita de Borges. Além disso, no fragmento transcrito, temos o desenlace de toda a narrativa: Mohamed, na verdade, é obrigado a se dirigir à Isfaján para ouvir de seu algoz, o capitão da guarda, que a fortuna estava enterrada no jardim dos fundos de sua própria casa no Cairo. Com as moedas recebidas do capitão, retorna à sua pátria, afirmando o narrador que "debaixo da fonte de seu jardim (que era a do sonho do capitão) [Mohamed] desenterrou o tesouro" (BORGES, 2001, p. 314). Além da intriga bem estruturada, o conto traduzido por Borges e, sucessivamente, por Clarice apresenta uma questão também digna de nota: a narrativa é permeada por uma atmosfera oculta que marca a religiosidade da cultura oriental (Alá, o Deus Todo-Poderoso, o Generoso, o Oculto, entre outros termos são mencionados), rompendo o limite entre o sonho e o real, o invisível e o visível, o oculto e o manifesto, a literatura e a vida. Limite esse que encontramos borrado também, em diferentes níveis e propostas, na ficção de Borges e Lispector. Por extensão, podemos pensar que a "História dos dois que sonharam" (o homem do Cairo e o capitão da Pérsia) pode ser estendida, sintomaticamente, à "História dos dois que traduziram" (Jorge L. Borges e Clarice Lispector), ainda que por diferentes razões, uma das mil e uma noites que pode existir, fazendo de suas literaturas o lugar da tradução por excelência.

A tradutora entre mil e um sonhos

> Para os que gostam de interpretações, tento duas: na primeira prosa de Borges, a moral é que nossa fortuna está conosco mesmo. Na narrativa de Wei Cheng-em, vê-se talvez o signo da fatalidade, da qual não se pode fugir. (LISPECTOR, 1969, p. 2).

No caso do escritor argentino, a tradução, como bem afirma o próprio Borges nos prólogos já citados, assume o caráter de atividade intrínseca ao lugar do escritor (lembremo-nos de que Historia universal de la infamia (1935) trata-se de um dos livros mais inclassificáveis da poética borgeana); no caso de Clarice, a tradução alcança, por suplência, o lugar da ficção em suas crônicas semanais. Em ambos, a noção de autoria se vê problematizada e a origem dos textos desestruturada. Entretanto, a importância da tradução do pequeno conto no projeto da escritora brasileira não está circunscrita apenas a esse aspecto. Como se não bastasse,

Lispector traduz, na mesma coluna do Jornal do Brasil, logo abaixo do conto "de" Borges já traduzido ("História dos dois que sonharam"), um fragmento intitulado "A sentença". A tradutora insere a seguinte informação após o título, entre parênteses: "Narrativa de Wei Cheng-en, seleção de Jorge Luis Borges e Adolfo Casares". Por isso, podemos dizer, não forçosamente, que o exercício de tradução em Lispector se torna ainda mais babélico quando levamos em consideração esse fato.

O excerto traduzido por Clarice foi retirado do volume Cuentos breves y extraordinarios, organizado por Jorge Luis Borges e seu amigo Adolfo Bioy Casares, em 1953. De modo geral, a antologia apresenta microcontos fantásticos de escritores de diversas nacionalidades e culturas, selecionados e traduzidos pelos amigos para a língua espanhola[6]. Em "Nota preliminar" do volume, eles afirmam: "Este livro quer propor ao leitor alguns exemplos do gênero, ora referentes a ocorridos imaginários ora ocorridos históricos. Interrogamos, para tanto, textos de diversas nações e de diversas épocas, sem omitir as antigas e generosas fontes orientais" (BORGES; CASARES, s.d., p. 2, tradução nossa[7]). Entre essas fontes, encontra-se o conto "La sentencia" de Wei Cheng-en, poeta e romancista chinês que viveu entre 1505 e 1580, segundo informação presente na antologia. Clarice traduz o conto a partir do espanhol intitulando-o "A sentença". Nele, o narrador apresenta uma lendária história oriental em que o imperador sonha com um pedido de proteção feito por um dragão, pois os "astros" tinham revelado ao animal que Wei Cheng, ministro do imperador, cortar-lhe-ia a cabeça. O imperador jurou-lhe, em sonho, proteção. Nas palavras do narrador

> Aquella noche, en la hora de la rata, el emperador soñó que había salido de su palacio y que en la oscuridad caminaba por el jardín, bajo los árboles en flor. Algo se arrodilló a sus pies y le pidió amparo. El emperador accedió; el suplicante dijo que era un dragón y que los astros le habían revelado que al día siguiente, antes de la caída de la noche, Wei Cheng, ministro del emperador, le cortaría la cabeza. En el sueño, el emperador juró protegerlo. (BORGES; CASARES, s.d., p. 3, grifos nossos).
>
> Aquela noite, o imperador sonhou que havia saído de seu palácio e que na obscuridade caminhava debaixo das árvores em flor. Algo se arrojou a seus pés e lhe pediu proteção. O imperador atendeu: o suplicante lhe disse que era um dragão e que os astros lhe haviam revelado que no dia seguinte, antes de anoitecer, Wei Cheng, ministro do imperador, lhe cortaria a cabeça. Em sonho, o imperador jurou protegê-lo
> (BORGES; CASARES, 2001, p. 315).

Dessa passagem inicial sobressai-se uma questão. Quando comparamos minuciosamente a tradução feita por Clarice e o texto de partida escrito/traduzido em espanhol pelos escritores argentinos, notamos que duas pequenas frases são suprimidas pela tradutora em sua versão, por isso os grifos. Isso reitera o fato de que nenhum programa de tradução, seja ele prévio ou não, se mantém inalterável. No que se refere à informação do local ("por el jardín/ pelo jardim") não há nenhum empecilho tradutório, tornando-se a supressão, neste caso, um recurso do qual se valeu Clarice, seja pelo espaço que tinha na página do jornal cuja coluna de crônicas era publicada, seja por uma opção literária em que Lispector se mostre mais adepta a períodos curtos e diretos em língua portuguesa, assim como levou ao extremo em sua produção durante a década de 1970. A nosso ver, as duas premissas são aceitáveis e não se aniquilam. Já com relação à retirada da sentença "en la hora de la rata", o caso, além de literário, pode ter sido fruto de um entrave tradutório. Por não constar em dicionários oficiais de língua espanhola, possivelmente tal sentença refere-se a uma expressão da cultura oriental que relaciona os animais aos períodos temporais, no âmbito astrológico (não podemos nos esquecer de que, na esfera do enredo, os astros comunicam ao dragão sua morte). No caso da sentença, o "horário do rato" pode ter uma possível relação com o horóscopo chinês, pois o intervalo de tempo compreendido entre 23h da noite e 1h da manhã é regido, astrologicamente, pelo referido animal.

Logo, a escolha pela retirada da expressão talvez tenha ocorrido em virtude de possíveis referências que poderiam não se compartilhar entre os leitores da coluna do jornal. Afirmamos isso, porque Clarice, conforme relata nas próprias crônicas, recebia cartas de seus leitores, apesar de não conseguir sempre

[6] Entre os vários escritores presentes na antologia, destacam-se: Voltaire, Plutarco, Cicerón, Kafka, Denevi, Diderot, Max Jacob, Paul Valéry, Stevenson, Allan Poe, Pío Baroja, Samuel Butler, Chuang Tzu e Virgilio Piñera.

[7] "Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales" (BORGES; CASARES, s.d., p. 2).

respondê-las. Em 24 de fevereiro de 1968, nas crônicas "Sentir-se útil" e "Outra carta", a escritora comenta de duas missivas recebidas: uma assinada por H. M. e a outra por L. de A.. Na primeira, uma leitora agradece à cronista, afirmando que sentia a sua capacidade de amar ainda mais fortalecida ao ler os textos de sábado (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 78); na segunda, um leitor, apesar de dizer da estranheza sentida com o nome da escritora (que, por sua vez, poderia se chamar "Larissa", na opinião dele), pede à Lispector que não se afaste das colunas do sábado, pois ninguém a substituiria à altura (Cf. LISPECTOR, 1999, p. 78). Em resposta a essas duas cartas, a intelectual evidencia sua preocupação com o público, afirmando que o leitor é, na verdade, um individual e estranho personagem intimamente relacionado ao escritor. Nas palavras de Clarice: "O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor" (LISPECTOR, 1999, p. 79). Aqui, evidencia-se uma escritora cuja obra solicita com frequência a interlocução com o leitor para que seus textos fossem recebidos enquanto tais, ainda quando suas crônicas se tratassem, basicamente, de fragmentos traduzidos a partir de textos alheios.

Voltando ao conto chinês traduzido por Clarice, o imperador, na intenção de proteger o dragão, mantém o ministro ocupado o dia todo. Para garantir o objetivo, aquele joga xadrez com este durante a tarde, razão pela qual o ministro, muito cansado da longa partida, acaba dormindo e sendo despertado, posteriormente, por um estrondo que abalara a terra. Logo depois,

> [...] irrumpieron dos capitanes que traían una inmensa cabeza de dragón empapada en sangre. La arrojaron a los pies del emperador y gritaron:
> – ¡Cayó del cielo!
> Wei Cheng, que había despertado, lo miró con perplejidad y observó:
> – Que raro, yo soñé que mataba a un dragón así (BORGES; CASARES, s.d., p. 3).
>
> [...] dois capitães entraram trazendo uma imensa cabeça de dragão empapada de sangue. Atiraram-na aos pés do imperador e gritaram:
> – Caiu do céu!
> Wei Cheng, que havia despertado, olhou-a perplexo e observou:
> – Que estranho! Eu sonhei que matava um dragão assim (BORGES; CASARES, 2001, p. 315).

É interessante observar que o intento do imperador (o de proteger o dragão) estava, desde sempre, destinado ao fracasso. Isso ocorre porque a promessa feita estava na esfera do sonho ("Em *sonho*, o imperador jurou protegê-lo"), não da realidade. Dessa forma, o sonho desempenha o papel de avisar ao imperador que a morte prenunciada ocorreria, exclusivamente, na esfera do próprio sonho, como bem atesta o ministro ao fim do conto ("Eu *sonhei* que matava um dragão assim"). Situação justificadora do próprio título da narrativa chinesa: "A sentença". Em outras palavras, o destino se concretizaria de qualquer forma, ainda que em sonho, bem ao modo do que ocorre nas narrativas de cunho fantástico e popular de Wei Cheng-en, que teve a maior parte de sua obra perdida ao longo dos tempos. Aqui se interpõe uma possível justificativa para Clarice ter traduzido, a partir dos livros de Borges, uma noite do *Livro das mil e uma noites* e o conto "A sentença": ambos compõem o que podemos rubricar por narrativas fantásticas do extremo oriente. Temos, com isso, uma escritora que traduz, lê e seleciona textos curtos a partir dos livros borgeanos, como espécie de escritora-leitora que alimenta as páginas do jornal, fazendo ainda mais sentido a afirmação de Clarice já mencionada: "na verdade ele, o leitor, é o escritor" (LISPECTOR, 1999, p. 79). Curiosamente, no mesmo espaço da página do periódico, após as traduções dos referidos contos, a escritora-tradutora apresenta ao leitor da "crônica" espécie de glosa das micronarrativas traduzidas: "Para os que gostam de interpretações, tento duas: na primeira prosa de Borges, a moral é que nossa fortuna está conosco mesmo. Na narrativa de Wei Cheng-em, vê-se talvez o signo da fatalidade, da qual não se pode fugir" (LISPECTOR, 1969, p. 2).

Na página do jornal, não há nenhuma indicação sugerindo ser o fragmento uma interpretação de Lispector, até mesmo porque as duas interpretações são reproduzidas abaixo do texto de Wei Cheng-en como se elas fizessem parte da narrativa chinesa, pelo menos no contexto de 1969. Em outras palavras, poderíamos dizer que há uma escritora que traduz um fragmento do *Livro das mil e uma noites* (via Borges), prolongando-o com a tradução do microconto de Wei Cheng-en, e, por conseguinte, suplementa a noite 351 e o conto chinês com uma interpretação de sua própria autoria. Labirinticamente, bem ao modo borgeano, podemos vislumbrar a afirmação de Lispector – "na verdade ele, o leitor, é o escritor" (LISPECTOR, 1999, p. 79) – em duas direções paralelas e convergentes ao mesmo tempo.

Na primeira direção, os seguintes fatos: 1) Clarice traduz, em 1969, o conto "de" Borges, "Historia de los dos que soñaron", a partir do livro *Historia universal de la infamia* (1935); 2) Borges lê/traduz a noite 315 do *Libro de las 1001 noches*; 3) as noções de autoria e texto original são babelicamente esfumaçadas. Na segunda direção, os seguintes fatos: 1) Lispector traduz, em 1969, o conto de Wei Cheng-en a partir da antologia *Cuentos breves y extraordinarios*, organizada por Borges e Casares em 1953; 2) Borges e Casares leem e traduzem a narrativa chinesa, inserindo-a na antologia mencionada; 3) a autoria do conto chinês é imprecisa e não demarcada, uma vez que muitas obras de Wei Cheng-en perderam-se ao longo dos anos. Ambas as direções se intertocam no momento em que a escritora-tradutora propõe seu comentário, unindo as narrativas sob uma rubrica maior: "História dos dois que sonharam", como se os textos orientais em tradução se suplementassem, relacionando-se via leitura/tradução, na página do jornal.

Clarice, uma demiurga contrafeita

> [...] admiração por aqueles e aquelas que considero os únicos a saber ler e escrever: as tradutoras e [os] tradutores (DERRIDA, 2000, p. 14).

A prática de tradução e leitura – no sentido mais estreito dos termos – está presente tanto em Clarice quanto em Borges, apesar de uma diferença básica: na escritora, a reflexão sobre essa prática incide nela mesma, enquanto, no escritor, o pensamento sobre o ato da reescrita infinda geralmente "passa pela mediação de outros autores" (GALVÃO, 2001, p. 337). Em ambos, notamos uma consciência demiúrgica sobre papel da tradução frente ao processo de criação literária. Não por acaso, Walnice Nogueira Galvão afirma ser Clarice "uma escritora dotada de [certa] consciência de seus poderes demiúrgicos, mas demiurgo contrafeito, temeroso de sua onipotência e onisciência" (GALVÃO, 2001, p. 342), fato que a distancia de Borges, substancialmente.

Como espécies de "paixões literárias desvinculadas de suas origens" (GALVÃO, 2001, p. 336), os textos traduzidos e as leituras de fragmentos alheios estiveram presentes no projeto literário urdido por Clarice. Quando não reclamada a presenta do outro no mundo da (re)escrita clariceana, parece-nos que a autora se entrega, na verdade, a um infindo processo de "transmigração auto-intertextual" (GALVÃO, 2001, p. 341). Basta somente lembrarmos, entre outros, do conto "A quinta história", publicado inicialmente em *A legião estrangeira* (1964) e republicado em *Felicidade clandestina* (1971). Nele, à primeira vista, uma narradora apresenta cinco histórias distintas, mas relacionáveis entre si, acerca do processo de matança das baratas em seu apartamento. São elas: a primeira "Como matar baratas", a segunda "O Assassinato", a terceira "As Estátuas", a quarta sem título nominado e a quinta "Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia".

Aparentemente, pelos títulos, as histórias não teriam relação alguma, postulado logo descartado quando a narradora apresenta o que podemos chamar de mecanismo de encaixe[8]. Ao iniciar cada narrativa, o conto de Lispector retoma o conflito inicial que assola a narradora na versão anterior, estruturando uma espécie de torre narrativa que precisa de outros andares para se sustentar, sugerindo, simultaneamente, uma infinidade babélica de histórias. Esse recurso, além de nos remeter às narrativas de tradição oral dos tempos longínquos, faz-nos lembrar da *legião* [de tradição] *estrangeira* a que Clarice se reporta ao traduzir os contos a partir de Borges. Não por acaso, Nádia Gotlib (2009) também notara que alguns contos clariceanos se estruturam na "mistura da tradição do imaginário popular de um passado oral longínquo com a erudição científica [...] reatualizada" (GOTLIB, 2009, p. 346).

Como Sherazade, que prolongava sua vida com histórias, tanto a tradutora quanto a escritora souberam se valer da *felicidade clandestina* da tradução e da reescritura, entretecendo mil e uma histórias ainda que existisse apenas uma. Prolongamento esse de vida, de literatura e de tradução, sustentado pelo vínculo de histórias próprias e alheias, ou como bem afirmou Clarice Lispector em seu conto: "[...] histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem" (LISPECTOR, 1998, p. 147).

[8] Os elementos textuais que guiam os vários encaixes são os seguintes: 1) "Começa assim: queixei-me de baratas", 2) "Começa assim: queixei-me de baratas", 3) "Começa dizendo que eu me queixara de baratas", 4) "Começa como se sabe: queixei-me de baratas", 5) "Começa assim: queixei-me de baratas" (LISPECTOR, 1998, 147-150).

Referências

ARROJO, Rosemary. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 149-163.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard)

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: _____. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 103-110.

_____. História dos dois que sonharam [Historia de los dos que soñaron]. Tradução de Clarice Lispector. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Ano LXXIX, n. 225. Rio de Janeiro: 27 de dezembro de 1969. p. 2. Republicado em: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 313-314.

_____. Os tradutores d'*as mil e uma noites*. In: _____. *História da eternidade.* Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 82-109.

_____. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *História universal da infâmia*. Tradução de Flávio José Cardozo. 4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *Historia universal de la infamia*. 8. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969. (Obras Completas)

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy (orgs.). *Cuentos breves y extraordinarios*. 7ª ed. Buenos Aires: Losada, s.d.

CASARES, Adolfo Bioy. Discurso de Adolfo Bioy Casares en la entrega del Premio Cervantes 1990 [Fragmento]. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/discurso-de-adolfo-bioy-casares-en-la-entrega-del-premio-cervantes-1990-fragmento/html/e6c86ffc-1e40-4bd7-832a-4f2bfae41902_2.html#I_0_>. Acesso em: 17 mai. 2020.

COUTINHO, Edilberto. Uma mulher chamada Clarice Lispector. In: *Criaturas de Papel*: temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & televisão & outros temas da vida. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980. p. 165-170.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução "relevante"? Tradução de Olivia Niemeyer Santos. *Alfa*: Revista de Linguística. Edição especial Tradução, desconstrução e pós-modernidade. v. 01, n. 44. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. p. 13-44. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277/3866. Acesso em: 17 mai. 2020.

FERREIRA, Teresa C. Montero. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Demiurgos: Borges e Clarice Lispector. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 333-346.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice*: uma vida que se conta. 6ª ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. História dos dois que sonharam, Jorge Luis Borges. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Ano LXXIX, n. 225. Rio de Janeiro: 27 de dezembro de 1969. p. 2. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19691227&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 14 mai. 2020.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>. Acesso em 17/05/2020.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: Benjamin, 1995.



O novo projeto gráfico nas obras de Clarice Lispector: os textos ficcionais e as artes plásticas*

The new graphic project in the work of Clarice Lispector: fictional texts and plastic arts

Thiago Cavalcante Jeronimo**
Luciana Paula Bento Luciani***

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 01/07/2020

Resumo

Este artigo discute o novo projeto gráfico das capas dos livros de Clarice Lispector. O projeto, iniciado em 2019, assinado pelo designer Victor Burton, abre as comemorações do centenário de nascimento da autora e traz ao púbico outro perfil de Lispector: a Clarice pintora. Para *corpus* de análises, este estudo contempla os três primeiros romances da ficcionista: *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A cidade sitiada*. Obras que foram escolhidas para iniciar o referido projeto, tendo como suporte ilustrativo partes reduzidas dos quadros *Sem título*, *Escuridão e luz*: centro da vida e *Gruta*. A partir das considerações de Gerárd Genette acerca da capa como peritexto e das pesquisas de Carlos Mendes de Sousa, Lucia Helena Vianna e Ricardo Iannace referentes às Artes Plásticas de Lispector, o presente texto evidencia que não apenas as capas dos livros de Clarice foram mudadas, mas as suas telas também sofreram acentuadas alterações. Conclui-se, ainda, que os quadros da autora não complementam sua escrita literária, mas, ladeados a ela, podem ampliar sua significação.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Projeto gráfico. Capas. Pinturas. Romances.

Abstract

This article discusses the new graphic project for the covers of Clarice Lispector's books. Started in 2019, the project signed by the designer Victor Burton opens the celebrations of the author's centenary of birth and brings to the audience another profile of Lispector: Clarice painter. As *corpus* of analysis, this study contemplates the first three novels of the fiction writer: *Near to the wild heart*, *The chandelier* and *The besieged city*, in the reason of these works had been chosen to start the referred project, having as illustrative support small parts of the paintings *Sem título*, *Escuridão e luz:* centro da vida and *Gruta*. Based on Gerárd Genette's considerations about the cover as a peritext and researches by Carlos Mendes de Sousa, Lucia Helena Vianna and Ricardo Iannace regarding the Plastic Arts of Lispector, this present text shows that not only the covers of Clarice's books were changed, but also her canvases. This paper also concludes that the author's pictures do not complement her literary writing, but can expand their meanings when viewed together.

Keywords: Clarice Lispector. Graphic project. Covers. Paintings. Novels.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

** Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6058830530078717>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4856-8052>.
E-mail: thiagocavalcante@live.com
*** Professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação da Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (FECAP).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3962493600369264>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3258-658X>.
E-mail: lucianaluciani@yahoo.com.br

> Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura.
>
> Clarice Lispector (*Água viva*).

Introdução

Na capa de um livro, além das menções ao nome do autor, título da obra e selo editorial, são introduzidos outros elementos para atrair o público-leitor. Trata-se, desse modo, de um lugar estratégico, cujas inscrições verbais, numéricas ou iconográficas inseridas podem "fisgar" o leitor em seu ato de escolha a uma dada publicação.

Nesse sentido, ao compor uma ilustração para uma determinada capa de livro, ou mesmo ao escolher uma obra de arte ou fotografia para representar o texto verbal por meio de uma imagem, o ilustrador ou *designer*, em sua produção, ou o diretor de arte, em suas determinações ou aprovações, dá ao texto principal uma nova configuração, um novo discurso.

Embora possa ser considerado outro discurso, ainda que auxiliar (GENETTE, 2009), estabelece-se entre os dois enunciados – texto verbal e texto imagético – relações de sentido que se constroem na interação entre enunciado e enunciatário. Em outras palavras, verifica-se a presença de um fenômeno constitutivo da linguagem: o dialogismo, isto é, "*o centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão*" (VOLÓCHINOV, 2017, p. 216, grifo do autor), e que materializa ecos e lembranças de outros enunciados presentes (FIORIN, 2006).

A partir dessas considerações, o presente artigo propõe analisar três capas do novo projeto gráfico dos livros de Clarice Lispector pela editora Rocco. Esclarece-se que essa iniciativa, isto é, a reformulação gráfica das obras claricianas, teve abertura em 2019, como marco inicial das comemorações do centenário de nascimento da autora, que nasceu na Ucrânia, em 1920. A relevância do projeto gráfico dessa produção se efetiva porque, de acordo com Victor Burton[1] – premiado *designer* que assina as edições –, dezoito das vinte e duas telas que Clarice Lispector pintou comporão as capas do projeto em questão.

Além de materializar a obra consagrada da autora em novo suporte gráfico, com miolo especial e posfácios de especialistas e de leitores da autora, o projeto visa fazer ainda mais conhecido outro perfil dos muitos que compõem a figura emblemática da escritora de *Água viva*: a Clarice pintora. Contudo, a pergunta que se faz é: em que medida as obras plásticas de Clarice dialogam com os textos produzidos pela ficcionista? Sua concepção complementa o texto literário ou o diálogo existente entre os dois polos (imagens escritas e pintadas) ganham pela autonomia de cada suporte artístico por Lispector criado?

Os três primeiros romances de Clarice Lispector, *corpus* deste artigo, foram lançados na década de 1940. A tríade desses textos principiou o processo de nova roupagem idealizado pela editora Rocco em parceria com Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice e curador das edições dos livros, tendo o *designer* Victor Burton à frente do trabalho. A capa destinada a *Perto do coração selvagem* (1943), cujo posfácio foi assinado por Nádia Battella Gotlib – biógrafa de Clarice Lispector –, teve como enquadramento o quadro datado de 7 de maio de 1976, *Sem título*, ofertado por Clarice ao amigo Autran Dourado[2]. O segundo romance, *O lustre* (1946), com o posfácio de autoria de Parul Sehgal – crítica literária do jornal *The New York Times* –, recebeu como capa o quadro *Escuridão e luz*: centro da vida, com data de 19 de abril de 1975. *A cidade sitiada* (1949), por sua vez, com posfácio assinado pelo biógrafo Benjamin Moser, foi configurado com o quadro *Gruta*, de 7 de março de 1975.

Embora estejam marcados cronologicamente (1943, 1946 e 1949), ao considerar o ano da primeira publicação de cada romance, as telas escolhidas para compor suas respectivas capas estão em declínio: maio de 1976, abril e março de 1975. Tais marcações temporais são importantes, uma vez que confluem em momentos díspares da produção da autora. Se na década de 1940 Clarice Lispector era uma jovem escritora,

[1] Victor Burton dedica-se à elaboração de *design* gráfico na área editorial e de produções culturais, com destaque à longa colaboração com diversas editoras, dentre as quais: Companhia das Letras, Record, Objetiva, Ediouro e Nova Fronteira. Burton já criou mais de três mil capas e duzentos projetos de livros de luxo. Venceu o prêmio Jabuti na categoria de capa em 1993, 1995, 1996, 1999, 2001 e 2005; e na categoria projeto editorial em 1997, 1998, 2000 e 2006.

[2] Atualmente a obra faz parte do acervo de Nélida Piñon, assim como o quadro *Madeira feita cruz*.

criando espaço para se consolidar como uma das maiores vozes da literatura de língua portuguesa, na década de 1970 sua obra já está consagrada e sua escrita acentua temas e posicionamentos ainda mais transgressores à sua estreia literária.

Os volumes *Onde estivestes de noite* (1973) e *A via crucis do corpo* (1974), por exemplo, levam a produção da autora a níveis de desprendimento de temas e objetos de criação literária. A força do sexo, a libido desenfreada, o cotidiano atrelado aos prazeres carnais, o grotesco e a carnavalização dão a tônica desse período de sua ficção e marcam um processo criativo com "textos com enredo excessivamente forte, em linguagem concretíssima, numa volta ao figurativo" (GOTLIB, 2009, p. 519).

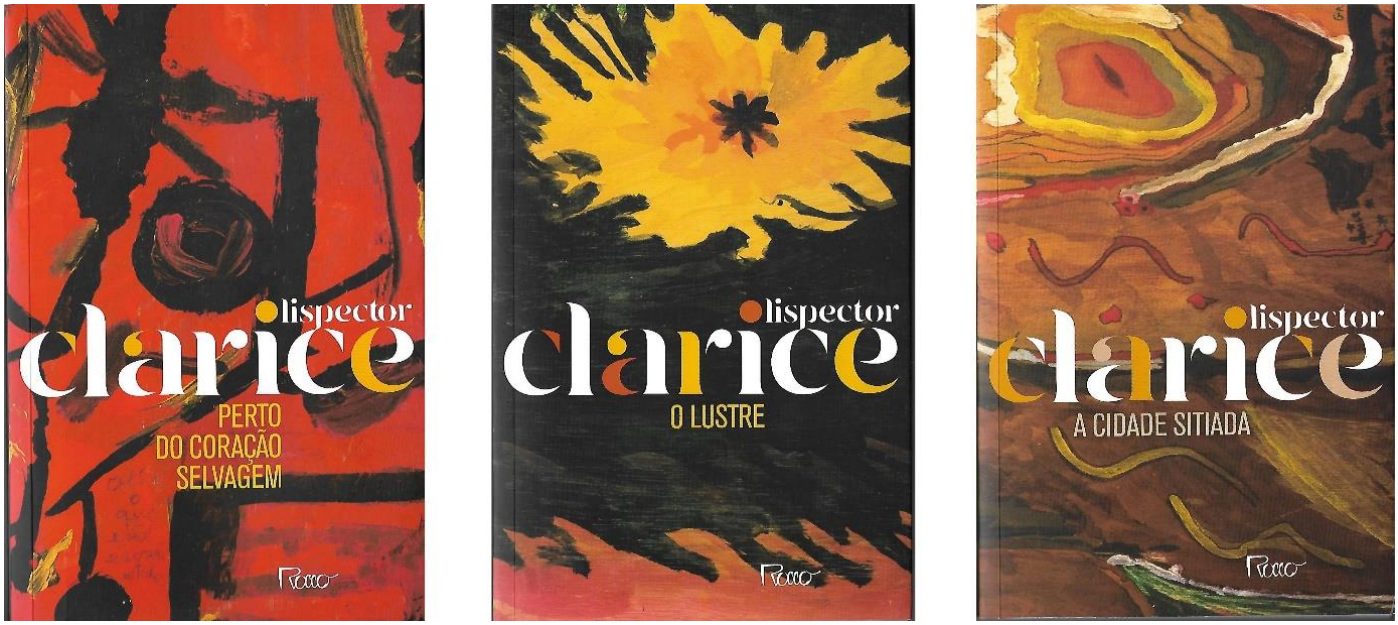
Partindo da afirmação de que as capas de livros são um importante elemento textual, carregado de efeitos de sentido e, por conseguinte, de discursos, as análises materializadas neste ensaio buscam interpretar de que forma a apropriação das telas de Clarice por Burton configuram ou não a ampliação do discurso textual da autora.

Enfatiza-se, contudo, que as telas apresentadas nas capas das obras não fazem jus às expressões artísticas originais de Lispector. Isso porque, além de as edições não privilegiarem a integralidade das telas, a transposição promove uma estética melhorada das pinturas.

Ricardo Iannace observa, em seu estudo *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia, pesquisa esta que se volta à análise das Artes Plásticas na produção de Lispector, o contraste existente entre as telas originais e as fotografias desses quadros:

> Fotografadas, [as pinturas de Clarice] ganham qualitivamente em definição, pois o contato direto com esse material evidencia que o experimento resulta de prática amadora e despretensiosa, mas nem por isso insignificante no modo como se manufaturam formas que se distendem e se chocam em cores (IANNACE, 2009, p. 63).

Nesse direcionamento, as telas fotografadas acentuam uma referência ilusória do produto bruto no qual foram configuradas: primordialmente em madeiras. Cumpre salientar que, com o passar do tempo, essas produções encontram-se desbotadas, com sinais, por vezes, de rachaduras. Passados por *photoshop*, os quadros de Clarice Lispector ganham em sedução/ilusão ótica, e, com isso, o processo digital esconde a precariedade de suas reais disposições.



Capas dos três primeiros romances de Clarice Lispector no novo projeto gráfico de suas obras.

A importância dos paratextos editorais

Em seus estudos, Gerárd Genette (2009) denomina de paratextos editoriais todos os elementos de um livro que acompanham o texto principal. O autor concede aos paratextos a qualidade de discursos auxiliares, porém essenciais, uma vez que o texto principal:

> […] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua "recepção" e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (GENETTE, 2009, p. 9).

Os paratextos, ainda segundo propõe o teórico francês, são divididos em peritextos e epitextos. Os peritextos são os elementos que estão em torno do texto ou ocupam o mesmo espaço que ele. Já os epitextos concernem, ainda que estejam em torno do texto, a todas as mensagens externas ao livro.

Dentro dessa classificação, destacam-se alguns dos peritextos apresentados por Genette (2009): o formato, uma vez que as medidas de um livro implicam a recepção da obra, ou seja, se é uma obra corrente ou de bolso; os selos de coleção, pois direcionam o leitor ao tipo ou gênero da obra; as capas e os seus anexos que compreendem a segunda e quarta capas, as orelhas, a lombada e, quando incluídos em algumas edições, a sobrecapa, a cinta, o estojo e o marcador de página; a página de rosto e os anexos constituídos das primeiras e últimas páginas que trazem, de modo geral e de forma distribuída, título, dedicatória, indicações editoriais, listas de obras do autor e/ou coleção, epígrafes, prefácios; as composições e tiragens que interferem na estética, no valor de mercado e na durabilidade material do livro.

Os epitextos são subdivididos em públicos e privados. Uma entrevista com o autor ou a respeito do autor, por exemplo, é considerada um epitexto público, um elemento cuja função nem sempre é paratextual, pois remete, em alguns casos, mais à vida do autor do que à obra propriamente dita. No entanto, como explica Genette (2009, p. 304), "devemos, pois, considerar essas diversas práticas como lugares suscetíveis de fornecer fragmentos (de interesses por vezes capital) de paratexto". Os epitextos privados, por sua vez, estão relacionados às correspondências, às confidências orais, aos diários íntimos e aos prototextos.

Não se esgotam aqui os peritextos e epitextos resumidamente apresentados. Nem tampouco no estudo de Genette (2009, p. 355), como declara o próprio autor em sua conclusão, ao afirmar que os capítulos de sua obra, *Paratextos editoriais* – publicada originalmente em francês, em 1987 –, fazem "um sobrevoo sobre seu objeto num nível muito geral de uma tipologia – isso não passa de uma introdução e uma exortação ao estudo do paratexto – como também o inventário dos elementos permanece incompleto".

Essa incompletude pode ocorrer, dentre outros fatores, pois os paratextos precisam ser adaptados, conforme o tempo e o espaço, para criar uma relação entre texto principal e público-leitor. São os elementos paratextuais, sejam eles peritextos ou epitextos, marcados por um caráter transitório, os instrumentos de adaptação que agem em função do texto principal, imutável por essência, especialmente quando se trata de obra literária.

Tal fenômeno é constado no conjunto da obra de Clarice Lispector – consagrada acadêmica e publicamente. As edições de seus livros extrapolam uma linearidade de capas para um norteamento preciso do processo de repaginação que os seus livros sofreram ao longo dos anos. Nesse veio, abre-se reflexão à marca perceptível que a obra da autora tem ganhado nos últimos anos para além do limite imposto pela língua portuguesa. As muitas resenhas e a valoração da poética de Lispector ao redor do mundo, por exemplo, no jornal *The New York Times*, são perceptíveis no novo projeto que a editora Rocco materializa na contracapa dos livros relançados de Clarice, dando representatividade ao veículo norte-americano[3].

[3] Os três primeiros livros relançados – *Perto do coração selvagem, O lustre, A cidade sitiada* – têm em suas respectivas contracapas uma foto de Clarice Lispector nos anos de 1940, década que são publicados os três textos. Além da imagem da jovem Clarice, uma informação vinculada ao jornal americano é posta em destaque: "Esfinge, feiticeira, monstro sagrado. O renascimento da fascinante Clarice Lispector tem sido um dos verdadeiros eventos literários do século 21. Ninguém soa como Clarice. Ninguém pensa como ela. Ela não apenas parece dotada de mais sentidos do que os cinco conhecidos, mas também curva a sintaxe e a pontuação de acordo com sua vontade. Ela vira o dicionário de cabeça para baixo, soltando todas as palavras de suas definições, espalhando-as de volta como quer e não é que a língua parece melhor? THE NEW YORK TIMES" (CONTRACAPA das edições consultadas).

O registro da marca avaliativa do jornal nova-iorquino, um dos mais conceituados periódicos do mundo, valida uma das intenções do projeto gráfico, que é empenhar a grandiosidade que o nome de Clarice representa no cenário nacional, e, vai além, porque, em vez de pôr em destaque vozes críticas nacionais acerca da obra da autora, pressupõe ser o nome do jornal *The New Tork Times* mais eficaz para afirmar o legado da autora sul-americana. A marca, o logotipo, serve como "elemento de sedução" que amplia o discurso imagético configurado nas capas representadas pelas telas de Clarice.

Sendo a capa e contracapa paratextos editoriais, ou mais especificamente peritextos, justifica-se, portanto, o empenho da edição em juntar cores de Clarice, suas telas, com a pintura da fortuna crítica nacional e internacional acerca de sua produção. Essa construção promove um diálogo, axiologicamente direcionado, em que os leitores são seduzidos, sejam àqueles que conhecem a obra ficcional da autora, sejam os potenciais leitores que ainda não tiveram contato com os seus textos, pela legitimidade que a marca internacional promove, sobretudo a que está vinculada ao jornal norte-americano.

O diálogo que se estabelece entre capa e leitores tem o propósito de funcionar "como um elemento de sedução para que o livro seja aberto e/ou comprado", como explica Andrew Haslam (2010, p. 160). No caso das novas edições de Lispector, é o próprio Burton quem assegura tal papel comercial ao declarar que:

> O trabalho dessa coleção da Clarice começou por uma proposta que era, talvez, de certa forma, mais comercial. Mais contemporânea. Buscar uma linguagem mais contemporânea para abrir, a ideia era abrir mais o púbico da Clarice… para um espectro maior, além do público mais especializado, digamos assim (EDITORA ROCCO, 2019, s/p).

Aliás, essa preocupação mercadológica não é uma constatação recente. A partir de meados do século XVIII, as capas foram se transformando para atender à demanda e às preferências estéticas do público comprador, gerando uma competição entre os editores na tentativa de inventar novos e atraentes modos para apresentar os livros (POWERS, 2008). Não se pretende neste texto, entretanto, defender a capa de um livro somente como mercadoria. Esse elemento textual transcende a finalidade comercial; no entanto, é inegável que também seja visto e apreciado dessa forma.



Telas de Clarice Lispector que foram materializadas nas segundas orelhas dos respectivos romances, *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*. Os quadros foram editados pela editora Rocco.



Imagens das telas de Clarice Lispector fotografadas por Ricardo Ianacce e disponíveis em *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia (2009).

Perto do coração selvagem: sem título

Clarice Lispector ocupa lugar prestigiado dentro do cânone literário brasileiro. Espaço reivindicado pela escrita da autora já com sua estreia romanesca: *Perto do coração selvagem* (1943). Seu primeiro livro "raiou" – para usar a expressão que intitula o clássico artigo escrito por Antonio Candido (1996) –, nas letras brasileiras, anunciando "um desvio criador", "uma possibilidade diferente", à prosa nacional, uma vez que os recursos operados nesta obra inaugural expandiam a produção experimental dos modernistas:

> […] Não era a mesma coisa que a prosa renovada dos grandes modernistas do decênio de 1920, Oswald de Andrade em Memórias Sentimentais de João Miramar, Mário de Andrade em Macunaíma. Esses eram homens de guerra literária e inventaram linguagens como armas conscientes de choque, para derrubar a cidadela acadêmica. Neles, a inovação foi inseparável do saudável escândalo transformador, e por isso anunciava a si própria e se realizava como programa, sem deixar, evidentemente, de ser a mais legítima, mesmo porque era a melhor e mais brilhante fórmula de seu tempo (CANDIDO, 1996, p. XVII).

O crítico, pondo luz à originalidade materializada por Clarice em *Perto do coração selvagem*, pontua que as obras literárias no Brasil estavam apegadas "a um conformismo estilístico", "mais ou menos saborosamente", mas sem "aprofundamento literário". Contudo, Clarice Lispector vinha revolucionar, abrir novas dimensões ao legado literário nacional, colocando a literatura brasileira numa "atmosfera que se aproxima da grandeza", isto porque, a estreante escritora, segundo o ensaísta, "soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não veem mais do que sons ou sinais" (CANDIDO, 1970, p. 131).

Ao sintetizar o enredo de *Perto do coração selvagem*, Nádia Battella Gotlib orienta a atenção do leitor de *Clarice:* uma vida que se conta ao tecido *fragmentado* que marca a entrada de Clarice Lispector ao gênero romanesco:

> Estranho esse primeiro romance de Clarice, como títulos da primeira parte colocados antes, entre, ou após reticências. E com capítulos que se seguem alternando os tempos presente e passado na construção da personagem Joana, acompanhando-a desde a sua infância até a maturidade, personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de ser na sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem (GOTLIB, 2009, p. 192).

E ainda:

> O romance guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, já que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado. Tais fatias de uma experiência densa e diversificada são construídas pelo movimento de várias "vozes", com as quais a narradora vai por vezes se confundindo. Entre essas, a voz de Joana se manifesta, diante de modos de "ser" (GOTLIB, 2009, p. 192).

Nesse veio, *Perto do coração selvagem* se configura de forma não linear, fragmentado, despido de imposições de enredo, reformulando a maneira de se fazer e de se ler literatura no Brasil a partir de sua publicação. Registre-se, todavia, que os fragmentos estão em sintonia com a estruturação do livro, e com essa coloração, constroem um todo, uma completude narrativa em que são alternadas infância, juventude, idade adulta da personagem Joana que dita a perspectiva do romance.

Fragmentadas também são as telas que ilustrarão as dezoito obras ficcionais de Clarice Lispector. Suas pinturas, parcialmente retratadas para se enquadrarem às capas das novas edições de seus livros, confluem, em uma primeira leitura, ao aspecto central da escrita clariceana: os fragmentos, as pulsações.

Contudo, se o romance em questão, *Perto do coração selvagem*, tem nome e epígrafe direcionados a James Joyce: "Ele estava só, sozinho, abandonado perto do selvagem coração da vida", a tela que materializa o projeto gráfico do livro é anônima, isto é, não foi nomeada por Clarice: *Sem título*. Sabe-se que foi produzida no dia 7 de março de 1976 e ofertada ao também escritor, amigo da autora, Autran Dourado.

O crítico Ricardo Iannace (2009, p. 70) atém-se a particularidades da tela referenciada com os seguintes lineamentos:

> A pintura em posse de Autran Dourado comporta armação diferenciada. Traços na cor preta flexionam-se, à maneira de um móbile, sobre estável fundo vermelho. Tudo aí é muito vivo. O improviso das formas parece responder à conexão de

> linhas que sugerem uma rede lúdica, a entrelaçar peças esféricas, suspensas e borradas de violeta, cingidas e iluminadas por um amarelo energicamente estilizado. Em vez de título, há no canto inferior direito do quadro, este registro: "Olhe o que está atrás." E atrás:
> Rio, 7 de maio de 1976.
> Clarice Lispector
> Sua e de Lucia,
> Clarice.

Mais abaixo ainda escreve:

> Você já conheceu como eu, o desespero.
> Mas é um erro, tudo vai dar certo.
> Clarice.

Se o romance fragmentado de Clarice Lispector exige do seu leitor uma montagem do que lhe é apresentado durante o percurso da narrativa, isto é, o estranhamento, o fluxo de uma narrativa que avança e oscila em seu fio de enredo, a Arte Plástica de Clarice, seja a que ilustra *Perto do coração selvagem*, sejam as outras vinte e uma telas, joga ao leitor/contemplador um "mal-estar" imediato, emergente à visualização: rápida ao contemplar o todo da obra, ou melhor, a parte pelo todo graficamente projetada e selecionada para compor a capa.

Sob esse olhar, Ricardo Iannace (2009, p. 71) acentua que "Nos quadros, o impacto provocado pela imagem de protuberância hedionda é imediato, salta à primeira vista; na ficção, todo o mal-estar parece se radicar e se manifestar no intermezzo da leitura".

O romance inaugural de Clarice Lispector é marcado por um recurso discursivo em que a projeção verbal se une ao dado fragmentário, ocorrência que estilhaça a linearidade da narrativa, capricha nas disposições atemporais no entrecho da ficção, "quebrando os quadros da rotina e criando imagens novas" (CANDIDO, 1970, p. 128), fatos que ocasionam um desconforto no leitor do romance, exigindo sua atuação à configuração do que está sendo narrado. O desconforto instalado se efetiva gradualmente, isto é, durante a leitura do texto ficcional, a cada refração que a autora consolida em sua narrativa consoante ao que era imposto como molde de apreensão literária.

Em via oposta, a parte do quadro *Sem título*, selecionada para ilustrar a capa de *Perto do coração selvagem*, ao ocupar todo o espaço do suporte, é apresentada de uma única vez ao contemplador. Tal disposição pode, de imediato, despertar o mal-estar no âmbito da indagação do que se vê, na disposição de diferentes cores que em arte abstrata não se deixam prender por interpretação exclusiva.

No entanto, ao proceder à leitura imagética das partes, é possível observar linhas orgânicas pretas, em diversas espessuras, formas e direções, como se estivessem em movimento, ora unindo-se, ora rompendo-se. A percepção visual desse movimento é acentuada uma vez que os traços, em preto, estão sobre um fundo vermelho. Outras duas cores aparecem na capa: o branco e o amarelo. Salienta-se, entretanto, que o branco é uma opção do projeto gráfico da nova edição para apresentar o nome da autora e da editora. O amarelo, por sua vez, existente na tela *Sem título*, ao lado de outra cor primária, o vermelho, contrapõe-se com o preto e o evidencia.

Cumpre destacar que a disposição da cor amarela não é intensamente contemplada na capa do livro, entretanto, sua disposição é marcada em todas as direções da tela original. Na capa, a tonicidade amarela é utilizada para dar destaque a partes das letras do primeiro nome da autora – c, a, i, e –, bem como é a escolhida para a apresentação do título *Perto do coração selvagem*. Porém, a partir da seleção de um terço da tela oficial, o seu lado direito, para compor o projeto gráfico da capa, o amarelo, tido como uma cor ambivalente (ROUSSEAU, 2002), é minimamente contemplado.

O título da tela pintada por Clarice poderia ser nomeado – Olhe o que está escrito atrás – ao menos é essa a marca registrada na grafia da autora que aparece no canto direito do quadro original. Registro que ganha projeção na capa da nova edição de *Perto do coração selvagem* e abre a reflexão para um diálogo adaptado no que concerne a um jogo de informações. O que está atrás do livro não é o que Clarice marcou na tela oficial, conforme citada investigação de Iannace (2009), "Você já conheceu como eu, o desespero. Mas é um erro, tudo vai dar certo. Clarice". Atrás da capa do livro encontra-se a promoção da obra de Clarice pelo importante

selo do jornal norte-americano *The New York Times*, tendo sua escrita materializada abaixo de uma foto da autora datada da década de 1940.

Outra possibilidade de leitura, e, por conseguinte, de aproximação entre os textos literário e pictórico, é considerar a inscrição existente na tela pintada por Clarice e adequada na capa – Olhe o que está escrito atrás –, como um convite à leitura do texto literário, modalizando as intenções mercadológicas e equilibrando as relações intertextuais.

O lustre: escuridão e luz: o centro da vida

O segundo romance de Clarice Lispector, lançado em 1946, *O lustre*, materializa a vida de Virgínia, personagem que ladeia o protagonismo da narrativa com seu irmão Daniel. De Granja Quieta, cidade interiorana, os dois irmãos migram à capital, sem criarem raízes na cidade grande, contudo, conforme interpretação de Benedito Nunes,

> Daniel, que desempenha relativamente a Virgínia o papel de um Deus ex machina, passa ao segundo plano do romance, só aparecendo incidentalmente, enquanto aquela, envolvida aos poucos pela grande cidade – ambiente fantástico, pétreo e metálico, de edifícios em construção –, viverá solitária, ensimesmada e errante, sem fixar-se em lugar nenhum, como se apenas adiasse o seu retorno inevitável à Granja Quieta (NUNES, 1995, p. 25).

Com essa coloração, semelhante à Macabéa, "numa cidade toda feita contra ela", (LISPECTOR, 2017, p. 50), Virgínia tentará sua adequação à cidade grande, mas sem conseguir manter vínculos no âmbito citadino. "Virgínia está sempre a cair", orienta a atenção o crítico Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 212). Além de atribuir a sua personagem ao chão, à característica de rastejante, o final da narrativa de *O lustre* antecede o desfecho do romance *A hora da estrela*. Assim como Macabéa, ícone das personagens claricianas, a via crucis de Virgínia se efetiva, trinte e três anos antes do último livro publicado por Clarice, via morte por atropelamento.

Como analisa Nádia Battella Gotlib (2013, p. 256), "a personagem, tal como a futura Macabéa, a ser também atropelada, fica resguardada em seu mistério: 'A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito'".

Virgínia e Macabéa partilham, no macrotexto de Lispector, da morte intermediada pela metáfora da luz, da iluminação, da explosão. Os títulos de ambos romances apontam à luminosidade – lustre, estrela –, contudo, são luzes que enfatizam a morte como condição humana. Parece ser por esse motivo que a tela escolhida para materializar a capa que figura a edição comemorativa de *O lustre* tenha sido *Escuridão e luz*: o centro da vida, datado de abril de 1975.

Entretanto, da completude do quadro fonte, foram enquadradas para o projeto gráfico apenas duas formas que remetem a chamas: uma amarela com um centro escuro e outra alaranjada, ambas sobre um fundo preto. A primeira imagem, bem disforme em relação à segunda, na capa, é apresentada de modo centralizado e acima do nome da autora, que é logo seguido do título da obra – *O lustre*. A segunda imagem, em tons alaranjados, está localizada na parte inferior da capa e ocupa todo o espaço do suporte.

Salienta-se, no entanto, que o modo de olhar esta capa difere-se da forma de contemplar a tela. Isso é resultado não somente porque outros elementos, tais quais as três velas que existem na gênese da pintura, são deixados de fora, mas também porque o enquadramento da tela para a capa foi feito em ângulo inverso, ou seja, da horizontalidade para a verticalidade. Com isso, uma das chamas é apresentada de modo duplamente distinto: horizontal e vermelha na tela, vertical e alaranjada na capa. A luminosidade (compreenda-se "luz") que o vermelho adquire, especialmente sobre o fundo preto, cede – na capa –, lugar à dispersão causada pelo tom alaranjado.

O contraste é taxativo na tela *Escuridão e luz:* centro da vida, e a incorporação fragmentária da tela na capa do livro privilegia "a chama", o amarelo, o fogo, a luminosidade da pintura da autora. Se essa escolha alude intencionalmente ao título do livro – *O lustre* –, por outra via de leitura, o fragmento da tela não condiz com a totalidade opositiva do quadro de Lispector. Nádia Battela Gotlib, em texto intitulado *Pulsações* de sua pesquisa biográfica acerca de Clarice, afirma que as produções pictóricas de Lispector

> Não são quadros agradáveis de se olhar. Também eles causam mal-estar. As cores são lúgubres e distribuem-se num feio carregado. Nem atraem pela combinação das cores ou pelo ritmo do traçado das linhas. Impressiona a carga pesada, funesta, lúgubre. Os títulos por vezes são mais felizes que a composição pictórica (GOTLIB, 2009, p. 593-594).

De fato, a força que se adensa do quadro *Luz e escuridão* pauta-se no contraste que o próprio título evoca, especialmente pelo teor lúgubre que a tela, em sua totalidade, evidencia. Ricardo Iannace acentua que a composição sombria desse quadro, longe de se associar à luminescência (expressão usada por Clarice no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969), invoca uma atmosfera terrífica:

> Quanto ao [quadro Luz e escuridão], impressionam as três velas brancas acesas e realçadas por um cortinado preto e rubro. Mancha amarela dardejante, em alusão às velas, chapeia o tétrico desenho. O retângulo reservado para a inclusão de nomes – da pintora, do trabalho – admite, até mesmo, associação com lápide de sepultura (IANNACE, 2009, p. 67-68).

O título do quadro, no entanto, remete ao leitor da obra ficcional de Clarice Lispector a dicotomia que existe na escritura da autora: o contraste entre o ódio e o amor, a morte e a vida, e como a tela expressa, entre a escuridão e a luz. Nesse veio, Carlos Mendes de Sousa, no livro *Clarice Lispector pinturas*, marca que "as imagens opositivas nas pinturas de Clarice podem também ser lidas como espelhamento do que é a própria escrita da autora, plena de contrastes" (2012, p. 167).

Cabe ressaltar que as pinturas de Clarice Lispector datam de 1975 e 1976, tendo um único quadro pintado em 1960, *Interior da gruta*. É na década de 1970, portanto, que a autora impulsiona sua produção pictórica. Período este em que constrói ficções que acentuam o grotesco, a sexualidade, a escuridão em seus enredos (*Água viva*, 1973; *Onde estivestes de noite*, 1974*; A via crucis do corpo*, 1974); além desse novo direcionamento da escrita de Clarice, uma escrita "com a ponta dos dedos" (LISPECTOR, 1998, p. 46), usando a expressão da própria ficcionista, a temática da morte deixa-se marcar em seus últimos romances: *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (Pulsações)*. Naquele, a personagem Macabéa, conforme aludido, morre atropelada, em explosão, grávida de futuro. Neste, Ângela Pralini, em simbiose com o narrador, morre numa escrita que preza, sobretudo, a metalinguagem como construção narrativa.

Considerando o fato de que a acentuada produção pictórica de Clarice Lispector se circunscreve nos anos de 1975 e 1976, e seus dois últimos romances, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, foram publicados em 1977 e 1978, respectivamente, percebe-se que essas produções, telas e romances, alinham-se no mesmo período de sua produção artística.

Cabe sublinhar que a personagem Ângela Pralini é tecida como pintora no romance. Ocorrência que direciona atenção ao livro *Um sopro de vida* (obra polêmica na escrituração da autora, uma vez que póstuma, sua organização foi efetivada por Olga Borelli)[4], no dialogo explícito que Clarice faz em sua literatura à temática das Artes Plásticas, especialmente no que se configuram telas de sua criação pictórica. Fato que possibilita ao leitor do romance *a leitura textual* de algumas de suas telas, como é o caso do quadro *Gruta*, escolhido para imprimir identidade visual na capa do terceiro romance de Clarice, como se apresentará a seguir.

A cidade sitiada: gruta

Dentro do conjunto romanesco de Clarice Lispector, o seu terceiro romance, *A cidade sitiada*, lançado em 1949, acentua um recurso discursivo da autora que não é encontrado em suas outras produções, ao menos com tanta expressividade: o engessamento da narrativa aos modelos pré-estabelecidos.

Lúcia Helena Vianna, ao analisar as pinturas de Clarice Lispector, em ensaio intitulado *O figurativo inominável*: os quadros de Clarice (restos de ficção), orienta a atenção do seu leitor à acentuada crise da representação promovida por Clarice nas letras brasileiras. Segundo a ensaísta, a escritura de Lispector enfatizou

[4] Janaina Soggia em seu estudo acerca do texto *Um sopro de vida* assim discorre a respeito das vozes que compõem o livro póstumo de Clarice Lispector: "O narrador fragmentado em três (Autor, Ângela, Clarice), além da hipotética coautoria de Olga Borelli, perde o fio de uma lógica inteligível dos fatos, atingindo com isso um ponto mais próximo do clímax do sumo da linguagem ou do silêncio, tal como propõe a epígrafe do livro 'Quero escrever movimento puro'. Em outras palavras: estados de 'estar sendo'. Pulsações" (SOGGIA, 2018, p. 19).

> a radicalização dos limites da narrativa, a insatisfação com as imposições normativas dos gêneros canonizados, a impossibilidade de crer numa "história" como objeto de narração, o sentimento de inverossimilhança transmitido pela temporalidade linear e causativa, e, mais do que tudo, a busca da representação para a subjetividade múltipla, oscilante e descentrada (VIANNA, 1998, p. 50).

Entretanto, à época da publicação do romance *A cidade sitiada*, Clarice Lispector encontrava-se "sitiada" em contexto europeu. Casada com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, passa a viver na Itália e posteriormente na Suíça. Essa experiência de se radicar longe da vida que construiu no Brasil, em especial no que se refere ao Rio de Janeiro, cidade em que sua família continuava a viver, é estendida metaforicamente à tessitura do romance em questão. A autora sitia o seu texto a uma conformidade narrativa cujo enredo se marca pela linearidade, progressão de cenas, personagens planas e por vezes caricatas, cercando, por fim, sua protagonista, Lucrécia, aos muros da cidade de São Geraldo.

O texto sitiado de Clarice repercute em sua tessitura um certo grau de objetividade na escrita, um compasso perceptível em sua estruturação, engessado aos parâmetros ficcionais de sua época, tendo por viso uma preocupação da autora para com as análises críticas que seus intérpretes poderiam direcionar à sua produção. O quadro *Gruta*, escolhido para imprimir identidade ao novo projeto gráfico do terceiro romance de Lispector, em via oposta, aponta para uma liberdade criativa.

Sublinhe-se, contudo, que se considerar essa possibilidade de autoria antevista pelo cuidado da autora com as críticas que poderia receber com seu terceiro livro, o texto sitiado de Clarice, conforme exemplifica Olga de Sá, serve-lhe de paródia para se afirmar – em questionamento narrativo – ao fato de alguns críticos terem lido *Perto do coração selvagem* como um texto inacabado.[5]

Se o texto *A cidade sitiada* se estrutura à linearidade, a tela *Gruta*[6], por sua vez, explode em abstração, isto é, caracteriza-se pela representação de formas e figuras de maneira distorcidas do real. Ricardo Iannace assim apreende esta tela:

> Borrões espalham-se, em marrom, nesse pinho-de-riga, cujas nervuras são contornadas tanto com pincel quanto com canetas coloridas, destacando os acidentados e sinuosos caminhos do veio da madeira, a formar ímpar geometria: círculos alongados e irregulares, como cristal de rocha. Senão ágata polida (IANACCE, 2009, p. 64-65).

Nas Artes Plásticas, uma técnica bastante utilizada pelos artistas é anamorfose. Ao fazer uso da anamorfose, os pintores deformam ou tornam irreconhecível uma imagem quando observada frontalmente. Ainda que a *Gruta* tenha sido desprendida de qualquer processo artístico intencional e/ou consciente, como se reconhece nas palavras da própria Clarice mais adiante, é inegável, ao contemplar a tela, ou mesmo parte dela na capa do novo projeto gráfico, que é preciso observá-la de outro ângulo, a fim de compreender e reconhecer todos os elementos presentes. Tal fato não concede a oportunidade de uma leitura direta e linear, assim como ocorre no romance *A cidade sitiada*.

Se a nomeação do quadro *Gruta* norteia a interpretação do contemplador ao simbolismo condicionado à caverna, ao subterrâneo, marca-se que uma possível chave-de-leitura dessa tela é registrada, conforme antecipado, no texto *Um sopro de vida*, organizado e publicado por Olga Borelli após a morte de Clarice Lispector, em 1978. Nessa obra, as artes plásticas, outrora sinalizadas em *Água viva*, ganham pulsão e tessitura na narrativa, isto porque a protagonista-pintora Ângela Pralini, alter ego da própria autora, explica a forma com que cria suas pinturas, e ao se reportar ao quadro *Gruta*, assim o define:

> Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.
> Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade (LISPECTOR, 1999. p. 53).

[5] A expressão "texto sitiado" foi alcunhada por Olga de Sá na pesquisa *Clarice Lispector*: a travessia do oposto.

[6] Registre-se que na segunda orelha do livro *A cidade sitiada*, da editora Rocco, ao materializarem o quadro *Gruta* em sua totalidade visual, a edição data a obra de 73 de 1975. O correto é 7 de março de 1975.

Nesse veio, a liberdade tensionada pela autora na voz narrativa de Ângela não é encontrada à construção de Lucrécia Neves, uma vez que este texto, como observado, sitia a escrita da autora. Contudo, se a tela, de acordo com a produção ficcional, marca a imagem de um vigoroso cavalo – "Cavalo e gruta só mesmo prefigurados, no plano da idealização" (IANNACE, 2009, p. 64) – esta emblemática imagem dialoga com os três romances que abrem o novo projeto gráfico das obras de Clarice Lispector: a figura deste mamífero é marca presente em *Perto do coração selvagem*, em *O lustre* e em *A cidade sitiada*, conforme fragmentos abaixo, respectivamente, transpostos.

> De qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 2019a, p. 198).

> […] às vezes lembrava-se do barro molhado, corria assustada para o pátio — mergulhava os dedos naquela mistura fria, muda e constante como uma espera, amassava, amassava, aos poucos ia extraindo formas. Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha […] (LISPECTOR, 2019b, p. 47).

> A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para um seu escudo (LISPECTOR, 2019c, p. 20).

Carlos Mendes de Sousa, em estudo que analisa as pinturas de Clarice Lispector, interpreta a simbologia do cavalo no macrotexto da autora com o seguinte direcionamento:

> O aparecimento do cavalo, em sua obra, assinala, desde o primeiro livro, *a energia incontida*. Se nas representações do animal estão implicadas as mais óbvias equivalências simbólicas – tais como a força vital e o desejo de libertação – que em alguns textos se clarificam, pode-se dizer que atravessa toda esta paisagem (a literatura de Clarice) o cavalo esplendoroso (SOUSA, 2013, p. 193, grifo nosso).

Percebe-se, então, que a força vital, transgressora, libertária, exposta na materialidade simbólica do cavalo na obra de Clarice Lispector, inclusive no que configura a tela *Gruta*, não condiz com o cerceamento de estilo em que se adequa o terceiro romance da autora. O texto sitiado de Lispector não enfatiza uma personagem que avança em liberdade íntima e socialmente durante o percurso da narrativa. Ao contrário, a mulher sitiada de Lispector, que "nunca precisara da inteligência, nunca precisara da verdade" (LISPECTOR, 2019c, p. 78)", mantém-se restringida ante ao que a ela era esperado socialmente: o casamento como possibilidade de nova experimentação de vida, mas frustrado com o ramerrão do cotidiano íntimo e social. Se a tela evidencia a gruta e o cavalo, a selvageria não se encontra em consonância com o terceiro romance da autora, mas a caverna, na simbologia encontrada no mito de Platão, sim. Isto é, presa dentro dos muros de São Geraldo, Lucrécia – metaforicamente – prende-se à caverna, à gruta, à escuridão. Não há o partejar da ideia.

Nesse sentido, pode-se compreender que há uma aproximação entre a capa e o texto literário. Tal asserção é proposta, uma vez que o cavalo não está presente no recorte feito de a *Gruta* para ilustrar o novo projeto. Independentemente da intencionalidade – gráfica ou simbólica –, o processo sintático de composição da capa privilegiou a caverna. Além da tensão visual gerada pela deformação das imagens, destaca-se a cor marrom e suas variações predominantes nos dois suportes – tela e capa. O marrom, por não existir como luz colorida, conforme explica Pedrosa (2010), é símbolo de penitência, sofrimento e aflição.

Retomando o romance de Clarice, Lucrécia Neves é materializada em suas limitações, inclusive em seus sentidos físicos, por vezes tecida metaforicamente como muda, sem voz, vesga e sem visão. A protagonista é construída e se adequa em imperfeição: "Que diria então se pudesse passar, de ver os objetos, a dizê-los… Era o que ela, com paciência de muda, parecia desejar. Sua imperfeição vinha de querer dizer, *sua dificuldade de ver era como a de pintar*. […]. Se ao menos estivesse fora de seus muros" (LISPECTOR, 2019c, p. 68-69, grifos nossos).

Ora, Lucrécia, contrariamente à ultima heroína de Clarice Lispector, Ângela, tem dificuldade para ver e para pintar. Se esta pinta ao sabor da pena, aquela – mulher sitiada de Clarice –, se engessa na impossibilidade de sair dos muros da cidade: nos âmbitos pessoal e de representação artística, conforme excerto supracitado.

Considerações finais

O novo projeto gráfico da obra de Clarice Lispector divulga ao possível leitor outra faceta da escritora consagrada, a Clarice pintora. Embora não se possa considerar a intencionalidade da autora em apresentar essas telas como trabalho artístico, "pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, 'quadros', a ninguém" (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70), o percurso pictórico de Lispector, iniciado em 1960 com a tela *No interior da gruta*, ganhou tônica na década de 1970, e coloriu sua ficção com as artes visuais. Isto porque personagens pintoras emergem de sua ficção, *Água viva* e *Um sopro de vida*, por exemplo, eivando seu discurso literário com o pictórico. Ademais, é da própria autora que vem o aclaramento acerca deste diálogo: "Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações" (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70).

Das vinte e duas telas que Clarice criou, dezoito foram usadas para imprimir identidade visual às novas edições de capas dos seus livros. Ao marcar como peritextos as pinturas da autora, essas capas adicionam ao texto ficcional – autônomo em sua interpretação – a pungência das Artes Plásticas.

A tríade de telas que aqui recebeu análises foi produzida quase trinta anos após os lançamentos dos romances publicados pela autora na década de 1940, e sua produção, isto é, a inclinação da autora para a composição dessas telas não foi espelhada em diálogo com os seus textos iniciais. Contudo, o macrotexto de Clarice Lispector deixa-se fotografar por temas caros à autora, inclusive no âmbito das Artes Plásticas: a pulsão viva e refrangente da escritora, lentamente digerida pelo leitor textual, explode nas telas com um mal-estar imediato.

Sublinhe-se, contudo, que essa adição – texto ficcional e texto pictórico – não é de dependência, frise-se a observação: o *corpus* das análises que aqui contemplado foi produzido em décadas e períodos distintos da obra de Lispector. Ressalta-se ainda que o texto ficcional de Clarice tem autonomia de interpretação, mas é certo que as pinturas, ladeadas a ele, sobretudo em seus textos escritos na década de 1970, imprimem uma faceta peculiar de adição interpretativa.

Lucia Helena Vianna esclarece que

> As pinturas criam uma relação tensionante com os textos e articulam com estes o jogo pelo qual os significantes articuladores da obra como um todo se deslocam entre extremos e diferenças. O suplemento como categoria do pensamento não complementa nada, apenas adiciona cotas de sentido. A ideia de completude é mortal para o sentido porque fecha o caminho das infinitas possibilidades que ele tem de manifestar-se. (VIANNA, 1998, p. 63.64).

Nesse veio, as pinturas de Clarice – que serviram à autora como forma de descontração – podem dialogar com seus escritos, marcando-os em experiências díspares, mas com o mesmo fim: a arte enfatizando/sobrepondo o ramerrão do cotidiano.

Contudo, ao apropriar-se das pinturas de Clarice Lispector para marcar o centenário de nascimento da autora com um projeto gráfico inovador no que se refere às capas de seus livros, percebe-se o grau acentuadamente mercadológico que a editora visa promover com as novas edições. Considerando o fato de que o nome da autora está em voga no mercado editorial nacional e internacional, o projeto reveste-se de impulso para que sua efetivação seja satisfatória. Marca-se, porém, que as capas dos livros, utilizando fragmentos das telas em sua configuração, e não a totalidade das pinturas, recriam e melhoram em aspecto visual "os quadros", entre aspas, que Clarice descontraidamente assinalou.

Referências

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector:* esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima: Allca XX (Col. Archivos), 1996, p. XVII-XIX.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 125-131.

EDITORA ROCCO. *Centenário de Clarice Lispector*: novo projeto gráfico por Vitor Burton. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?time_continue=25&v=yL-1ffiJ2zo&feature=emb_title>. Acesso em: 21 abr. 2020.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice:* uma vida que se conta. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019a.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019b.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019c.

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

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

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10. ed. São Paulo: Senac, 2010.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*: história ilustrada da literatura infantil. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*: energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas. Tradução J. Constantino K. Riemma. 8. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.

SOGGIA, Janaina. *O duplo espelho*: a (auto)reflexividade da obra clariceana – *Um sopro de vida* (*Pulsações*). São Paulo: Big Time Editora, 2018.

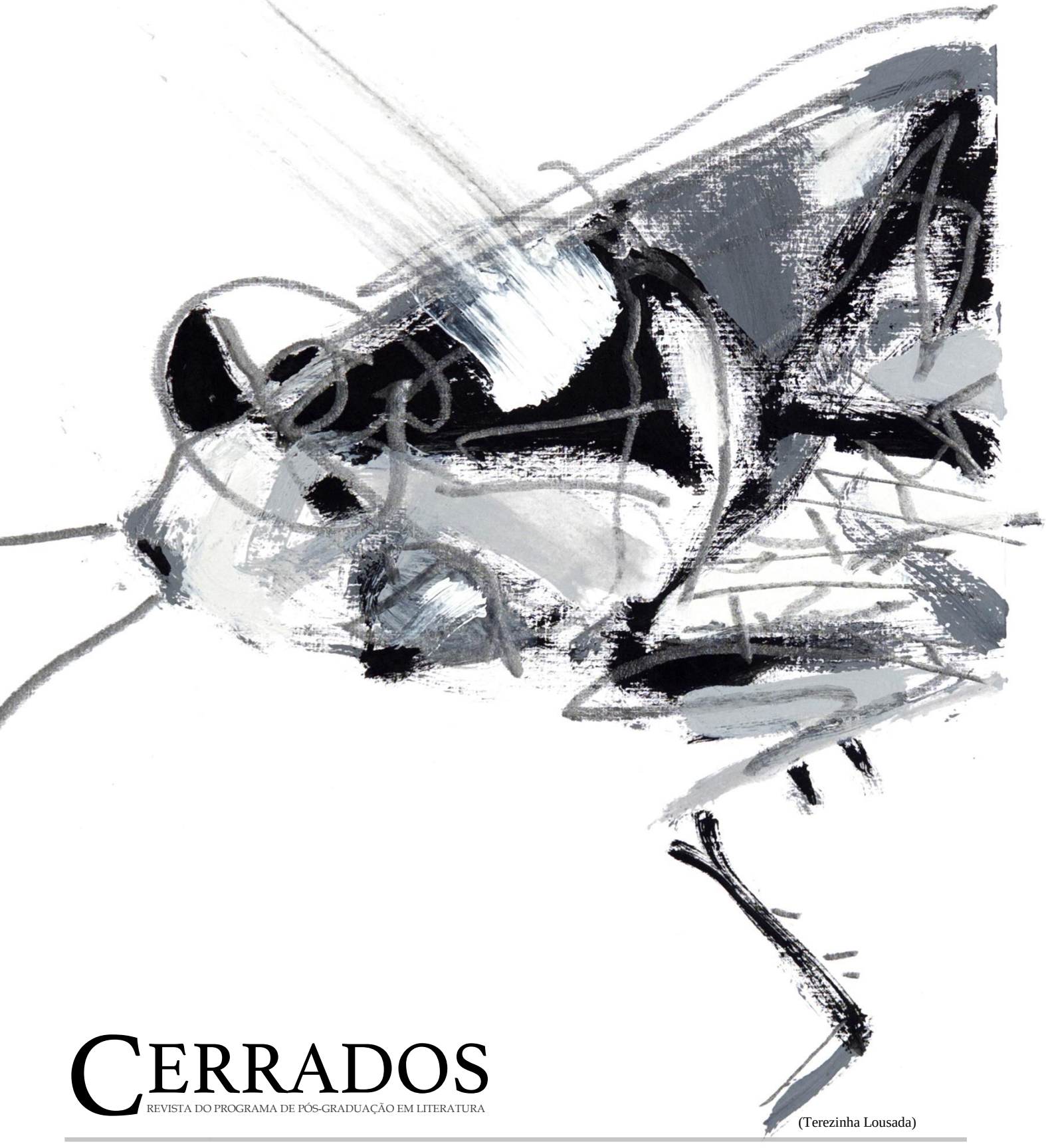
SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector*: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. *Clarice Lispector pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VIANNA, Lucia Helena. O figurativo inonimável: os quadros de Clarice (restos de ficção). In: ZILBERMAN, Regina *et al*. *Clarice Lispector*: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios / EDIPUP / Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998, p. 49-64.

VOLÓCHINOV, Valentin. (CÍRCULO DE BAKHTIN). *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].

ENTREVISTA



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

(Terezinha Lousada)



ENTREVISTA com Nádia Battella Gotlib*

1. ARNALDO FRANCO JÚNIOR:
Considerando a trajetória histórica da obra e da escritora, qual é a dimensão política da literatura de Clarice Lispector?

Durante décadas a literatura de Clarice Lispector teve de carregar o peso de ser considerada hermética, difícil, inatingível por um público mais vasto. Recebeu críticas severas, como a do cartunista Henfil, que, nos terríveis tempos da ditadura militar, lhe concedeu lugar reservado entre escritores então considerados politicamente alienados. Mas o caráter político de sua literatura sempre se manifestou latente e presente, não só de modo explícito como subrepticiamente em textos com elaboração imagística mais sofisticada.

Em relação ao primeiro caso, lembro, por exemplo, a primeira crônica publicada no Jornal do Brasil, intitulada "As crianças chatas": a mãe tenta, em vão, fazer a criança dormir, mas ela não dorme, porque está com fome e não há nada ali para comerem. E a cronista finaliza seu texto com uma frase contundente: "E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta".

É também o caso de "Mineirinho", uma das melhores crônicas de Clarice, infelizmente não incluída no recente volume Todas as crônicas. "Mineirinho" ocupa posição de destaque na sua primeira edição em volume, pois encerra a série de crônicas publicadas em *A legião estrangeira*, de 1964, série que levou o título criativo de "Fundo de gaveta". Posteriormente essa série de crônicas seria publicada separadamente, no volume intitulado Para não esquecer. A crônica, inspirada em notícia de jornal, registra a história do criminoso que, segundo Clarice, é morto pela polícia com vários tiros, sendo que um deles atinge simbolicamente a própria cronista que sente, na carne, o crime cometido pelos policiais.

Com aparato figurativo mais elaborado, a romancista Clarice, em *A paixão segundo G. H.*, também publicado em 1964, conta a história do difícil e encantador enfrentamento da personagem G. H, escultora rica, diante do 'outro', entre eles, e num primeiro momento, a mulher pobre, Janair. A personagem G. H., ao conseguir efetivamente enxergar a sua ex-empregada doméstica Janair, até então invisível, consegue também passar pela experiência de igualdade: ela e Janair, ambas mulheres pertencentes à mesma espécie e ambas seres vivos.

Tais textos literariamente bem construídos, sob a forma de crônicas e romance, traduzem respectivamente manifestações políticas contundentes de denúncia e de indignação diante de fatos lamentáveis: a fome, a violência policial e a desigualdade social.

* Possui graduação em Letras pela Universidade de Brasília (1967), mestrado (1971) e doutorado (1977) em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e livre-docência em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1993), onde atuou como professora de Literatura Portuguesa (desde 1973), de Literatura Brasileira (de 1979 até 1997, quando se aposentou.). Desenvolveu atividades de pesquisa e ministrou cursos de Graduação e de Pós-Graduação em várias universidades brasileiras e do exterior (Univ. de Oxford, Univ. de Buenos Aires). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea e principalmente nos seguintes temas: conto brasileiro, narrativa de Clarice Lispector, arquivo pessoal, diários, epistolografia e autobiografia. Atualmente está vinculada, como professor colaborador, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. Foi Bolsista Sênior do CNPq até fevereiro de 2017.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6280867236862132>.

2. RICARDO IANNACE:
Em cursos e palestras oferecidos sobre Clarice Lispector, nos quais sempre se faz necessário o estabelecimento de recortes, que críticos literários você costuma indicar, pautada pelos quesitos originalidade e sensibilidade? Que lugar Benedito Nunes ocupa nesse cenário?

A história da crítica referente à literatura de Clarice Lispector tem vida longa, pois começa logo após a publicação do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em dezembro de 1943. Desde então, houve um gradativo aumento de textos publicados tanto no Brasil quanto em outros lugares do mundo. Qualquer tentativa minha de selecionar alguns desses textos há de esbarrar no terrível risco de não destacar os demais. Mesmo assim, me detenho em dois momentos, de diferentes décadas, como 'amostra' de uma farta e substanciosa produção crítica.

O primeiro momento seria o que inclui seus primeiros críticos, que abordaram o primeiro romance, sob a forma de resenhas publicadas em jornais, como Lucio Cardoso, Sérgio Milliet, Lauro Escorel, Antonio Candido. Além da surpresa diante da obra de uma autora até então totalmente desconhecida, e do caráter inovador de sua narrativa, observa-se uma acuidade na apreensão de características que haveriam de perdurar nos textos subsequentes da escritora, como por exemplo, quando se considera que "o seu campo ainda é a alma, são ainda as paixões", mas sem o objetivo de análise, e sim o de se identificar com o que narra (Antonio Candido), ou a apreensão na sua narrativa de "uma impressão de coisa estranha e agreste" (Lúcio Cardoso).

Nos anos 1950 Clarice lança a primeira reunião de contos, Alguns contos, mas em edição pelo então Ministério da Educação e Saúde, que teve, no entanto, pouca divulgação. Além disso, há que considerar que Clarice passa a maior parte da década no exterior – de 1952 a 1959, nos Estados Unidos - e só lançaria novos volumes quando de volta ao Brasil, na década seguinte: *Laços de família*, em 1960; *A maçã no escuro*, em 1961; *A paixão segundo G. H.*, e *A legião estrangeira*, em 1964; e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazere*s, em 1969. Portanto, numa só década o público recebe cinco livros - dois de contos e três romances, além de dois livros de literatura infantil: *O mistério do Coelho pensante*, de 1967 e A mulher que matou os peixes, de 1967.

E é nessa década que a crítica se expande sobretudo em território acadêmico. No final da década de 1960, em 1969, Luiz Costa Lima lança dois textos importantes sobre Clarice: "A mística ao revés de Clarice Lispector", inserido no volume Por que literatura?; e o capítulo "Clarice Lispector" do volume 5 de *A literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho. E é nesse mesmo ano que é lançado o primeiro livro sobre a escritora pelo piauiense Francisco de Assis de Almeida Brasil.

E em meados da década de 1960 mais um crítico se soma aos demais: Benedito Nunes, que tem papel decisivo não só pela qualidade das suas considerações, mas porque acompanhou a produção ficcional de Clarice Lispector a partir do lançamento do romance *A paixão segundo G. H.* Foi este o romance que 'fisgou' o crítico paraense. Logo no ano seguinte ao do lançamento do romance, em 1965, o crítico publica uma série de quatro artigos sobre a obra da escritora no jornal O Estado de S. Paulo, em que ressalta, entre outros, o caráter existencialista da obra, que mais tarde o próprio crítico relativizaria.

No ano seguinte, em 1966, é publicado pelo Governo do Amazonas, com divulgação reduzida, o seu primeiro livro sobre o assunto: O mundo de Clarice Lispector, matéria a ser incorporada em 1970, com o título de "O mundo imaginário de Clarice Lispector", ao volume O dorso do tigre, que teve boa divulgação, em que o estudo sobre Clarice Lispector figurava ao lado de estudos referentes às obras de João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa.

Mas é com o pequeno, mas consistente livro Leitura de Clarice Lispector, de 1973, que Benedito Nunes desenvolve uma "leitura global" da obra para detectar "o movimento próprio de sua escritura", ou seja, da escritura de Clarice Lispector ao longo dessas décadas.

E finalmente lança em 1989 o livro que alcançou maior divulgação, O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector, de 1989, em que reúne os textos publicados anteriormente além de dois capítulos inéditos em livros, sobre os dois últimos textos de Clarice - *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

Na linha da filosofia da linguagem, e considerando-a como um jogo, encontra respaldos teóricos tanto em Heidegger (o caráter ontológico desse jogo), quanto em Kirkegaard (o que a linguagem não pode exprimir). E se por um lado constata a "desescritura" como procedimento

narrativo de Clarice Lispector, que ele chama de "efeito mágico de refluxo da linguagem", ou "técnica do desgaste", pela apreensão do indizível, do inenarrável, constata também, já ancorado em Wittgenstein, a sua tendência a atingir o ponto em que a linguagem se desfaz em silêncio.

Dessa forma, penso que o crítico Benedito Nunes sinalizou, desenvolveu e estimulou várias frentes de leitura, deixando um legado sólido e instigante para as futuras gerações de leitores.

3. ARNALDO FRANCO JÚNIOR:
Qual a relação entre o narrador clariciano e a série dupla de contrários invertidos à moda de quiasmos (GOTLIB, 1988, p. 19)? Por que esse dado é importante para compreender o sentido da literatura de Clarice Lispector?

A relação de alteridade, no sentido de se chegar a uma 'igualdade' entre os seres, enquanto seres vivos, já não mais simplesmente humanos, pode ser considerada como uma das características da prosa da escritora. Essa trajetória acontece tanto em contos, quanto em romances. Para nos determos num conto, "Amor", considere-se que a personagem Ana, de repente se encontra na alameda do Jardim Botânico. Algo acontece então quando ela se defronta com as plantas, os animais, como se passasse a fazer parte desse novo universo e sem saber bem como teria acontecido essa passagem - de um 'eu pessoal' (que tem identidade social), para um 'eu impessoal', um 'outro de si', sem noção de tempo, imerso num devir, numa aventura. Como se fosse objeto de uma 'armadilha secreta'.

Mas esse percurso tem começo, meio e fim. No início, a vida domesticada - da mãe que cuida da casa e dos filhos -, predomina sobre um lado 'adormecido' ou 'reprimido': o do desejo, da energia juvenil, da liberdade.

Na medida em que a ação se desenvolve, ocorre movimento inverso. A leve inquietação que a narradora reconhece na casa, acentua-se. E por etapas. Quando está no ônibus e com as compras ao colo, o ônibus breca de repente, a sacola com os ovos cai, os ovos se quebram e transpassam as malhas da sacola de tricô. Novo impulso em direção ao desconhecido acontece quando ela obedece ao sinal mudo do cego que, simplesmente por um gesto inusitado de mascar chicles, funciona como um apelo silencioso que a leva até o Jardim Botânico. Aí então ocorre o clímax desse processo: o que estava em segundo plano assume o primeiro. Irrompe a desorganização, a loucura, o desequilíbrio, a criatividade, a libertação, o êxtase diante do que vê e sente. Torna-se um 'mim' em contraposição ao 'eu' anterior. Eis o tesouro da sua própria intimidade.

Se num primeiro movimento a relação é A x b (a Domesticação abafa a libertação), no segundo, a relação será B x a (a Libertação se sobrepõe à domesticação). (Uso maiúsculas para os elementos predominantes). A figura do quiasmo desenha-se, pois, entre dois territórios: casa x Jardim. Entre os dois, há um ponto de intersecção, na passagem de um para outro, no vértice em que duas linhas se encontram, os dois experimentados ao mesmo tempo, figurativamente através do paradoxo. Haverá um terceiro tempo, a volta para casa, para o lar doméstico mas já não mais domesticado, depois da mudança transfiguradora. A mulher descobrira no Jardim um espaço de liberdade que há de acompanhá-la pela vida afora. Não será mais a mesma…

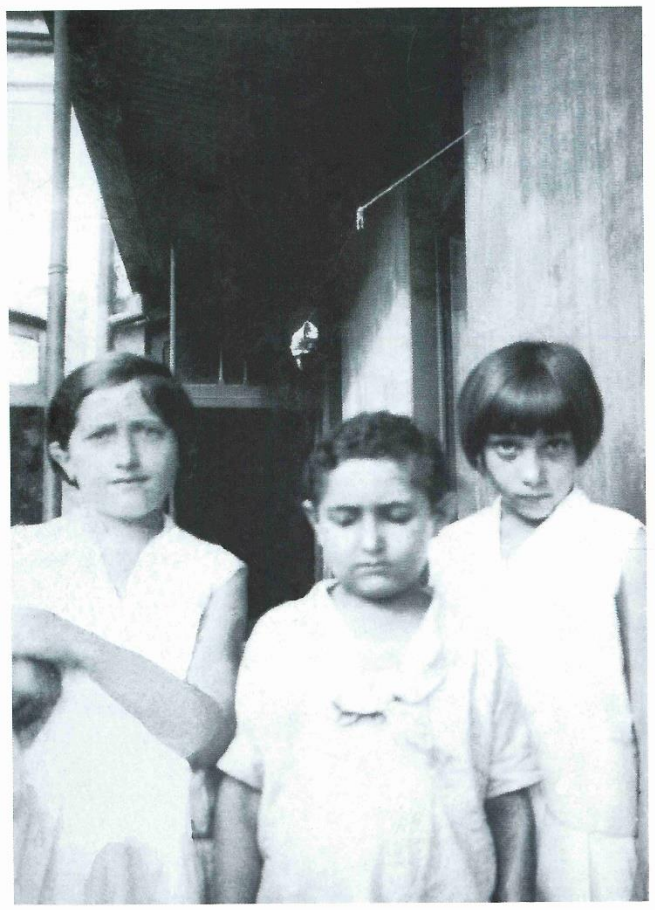
Ricardo Piglia, ao discorrer sobre a teoria do conto, nos alerta para o fato de que há sempre uma história aparente e outra subjacente. Nesse caso específico, melhor seria considerarmos não propriamente duas histórias, mais dois planos de ação concomitantes, num jogo alternado de predominância, em que uma das histórias não aparece propriamente 'escondida', mas encontra-se anunciada ao leitor por detalhes, como se fossem pistas ou anúncios de uma situação que o leitor conhece, desde o início, e cuja gradação ele acompanha, ao longo da história, até um climax.

Esse mesmo esquema de quiasmo poderíamos encontrar noutros contos – é o caso de "O búfalo", ou em romances – *A paixão segundo G. H.*, por exemplo. Duas outras histórias…que, apesar dessa semelhança na intriga, oferecem novas e variadas especificidades figurativas.

4. ANDRÉ LUÍS GOMES:
A Fotobiografia – Clarice Lispector **resultou de uma longa pesquisa que você desenvolveu para sua tese de livre docência, posteriormente publicada no livro Clarice, uma vida que se conta. Dentre as fotos, comente, pelo menos, duas ou três que você considere significativas para o entendimento da obra de Clarice Lispector.**

Seleciono duas fotos.

Foto 1: Clarice criança, com dois primos, Samuel e Berta, nos fundos do casarão de Recife. Os três voltam-se para a câmera, manuseada provavelmente pela tia Dora, que tanto apoio deu a Clarice após a morte da mãe, ocorrida em 1930. Clarice deve ter cerca de 10 anos. O *punctum* (para usar expressão de Roland Barthes) é o olhar da menina Clarice que, diferentemente do olhar da prima e do primo, olha fixamente para a câmera, sob a franja: seu olhar é direto e profundo:



Comentário: Um dos recursos narrativos usados por Clarice em alguns dos seus textos, sobretudo nos mais densos, é o do foco narrativo voltado diretamente para o seu leitor, de modo a não deixar que esse leitor se lhe escape. Coloca o leitor no lugar da personagem que fixa o 'outro' com quem desenvolve uma espécie de enfrentamento, de modo a atingi-lo no âmago e encontrar nesse âmago o núcleo de si mesmo enquanto ser vivo que ama e que odeia. Fisga-o com o seu olhar implacável.

Essa troca de olhares entre personagem (supostamente o leitor) e o outro, acontece, por exemplo, no conto "O búfalo", no encontro entre a personagem que procura um animal para dar vazão ao seu ódio de mulher recusada pelo homem que não a deseja. Encontra finalmente o animal ideal, o búfalo, e se transforma numa espécie de mulher-búfala que enfrenta esse outro, até que ocorre o desfecho: relação erótica ou assassinato? Ou os dois num ato só?

Esse mesmo cotejo trágico e irreversível é o que motiva a ação do romance *A paixão segundo G. H.*, quando a personagem, numa das etapas da trajetória, é levada a enfrentar outro animal, a barata, que ela mata e, supostamente, devora, experimentando assim o sumo do que é o 'ser vivo', o âmago, em cena também com sugestões eróticas e, nesse caso, sagradas.

Foto 2: Clarice em foto tirada em Berna (Suíça), onde morou de 1946 a 1949, junto a um grupo de diplomatas, em frente à casa do então ministro Mário Moreira da Silva, por ocasião da comemoração das bodas de prata do ministro com sua esposa, dona Noêmia, em 8 de maio de 1948: ali estão seus três filhos e uma filha. E as famílias de amigos diplomatas. Entre essas, o casal Clarice e Maury Gurgel Valente.



Comentário: Todas as 13 pessoas do grupo distribuem-se nos degraus da residência do ministro. Encontram-se perfiladas, olhando, quase todas, para a câmera. Mas há três exceções. Uma delas é a do diplomata Milton Telles Ribeiro, bem à direita, que olha para o seu lado direito. Uma segunda é a do diplomata Maury Gurgel Valente, o marido de Clarice, que tem seu corpo parcialmente escondido e a cabeça virada para a sua esquerda. E a terceira exceção, mais radical, é a de Clarice Lispector, na última fila dos fotografados, quase escapando do campo fotográfico, de quem aparece apenas a cabeça, e ainda por cima, com olhos fechados e olhando para o alto… Eis aí o contraste entre 'o corpo diplomático' bem alinhado e a

cabeça da ficcionista Clarice, voando não se sabe por onde…
A foto revela a disparidade entre dois mundos, o da diplomacia, com muitas normas, que Clarice seguia por injunção da carreira do marido; e o seu mundo, o da arte, sem paradeiro fixo, aberto às aventuras livres da criatividade.

5. ARNALDO FRANCO JÚNIOR:
Como as obras de Clarice e Elisa Lispector dialogam? Em que aspectos convergem? Em que aspectos divergem?

E não é que parece haver um DNA criativo nessa família Lispector de três irmãs?
Elisa, onze anos mais velha que Clarice, escreveu 7 romances, 3 livros de contos, 1 livro de memórias.

Clarice escreveu 9 romances, 7 livros de contos (um deles se desdobrou em dois), 4 livros de literatura infantil, além de 2 livros póstumos (um de contos, outro de crônicas) e outros mais com contos e textos vários até então inéditos em livro.

Tania, a irmã do meio, cino anos mais velha que Clarice, escreveu um livro de contos curtos.

Não menciono aqui as cartas – correspondência entre as irmãs, de que, infelizmente, restaram as escritas por Clarice, e poucas, pelas outras duas irmãs. Nem menciono demais textos jornalísticos, escritos por Elisa e Clarice, nem livros técnicos, escritos pela Tania. O importante a considerar é que as três tiveram passagens pela escrita ficcional, ora de modo mais ora menos profissional, com mais ou menos sucesso na divulgação e na recepção crítica.

Quanto à relação entre Clarice e Elisa, observa-se que as duas se detêm num tema comum: a solidão da mulher. E desenvolvem uma linha narrativa que privilegia o auscultar da intimidade da personagem-mulher, nas suas ações e reações diante do 'outro', seja esse outro o homem, o grupo social, o mundo, o universo, a arte. Portanto, as duas perseguem o que seria 'uma busca do sentido da vida'. E nesse percurso se debruçam em questões não só de ordem social, mas também filosófica, metafísica, psicanalítica. Há trechos de Elisa Lispector que se assemelham e muito aos de Clarice Lispector, assim como há também certos temas desenvolvidos por Elisa que não encontramos na literatura de Clarice: é o caso do 'mesmismo' entediado de personagens que se encontram presos à burocracia do serviço público, que Elisa conhecia bem, como funcionária lotada no Ministério do Trabalho.

Quanto a Tania Kaufmann (nome de casada de Tania Lispector), ela só publica seu livro de breves contos em 2003, quando tinha 88 anos, quatro anos, pois, antes de falecer. Portanto, seu único livro de contos, O instante da descoberta, é publicado 26 anos depois da morte de Clarice e 14 anos depois da morte de Elisa.

Complementando: Das três irmãs, Clarice, a caçula, faleceu primeiro: às vésperas de completar 57 anos, em 9 de dezembro de 1977. Elisa faleceu com 78 anos, em 6 de janeiro de 1989. E Tania faleceu por último, com 92 anos, em 15 de novembro de 2007.

6. APARECIDA MARIA NUNES:
A seu ver, o que de fato levou à popularização da ficção de Clarice Lispector?

Houve um processo gradativo de divulgação da obra de Clarice. Nos primeiros tempos, ainda que para um público restrito, a crítica publicada em periódicos garantiu essa primeira divulgação, que foi sucedida pela publicação de livros tendo como assunto a ficção de Clarice Lispector.

Além dos textos de críticos que se dedicaram a publicar textos sobre sua obra na imprensa, e em forma de livros, há que se considerar o papel importante de divulgação da sua obra mediante colaboração sua também na imprensa. Publicou, por exemplo, contos e colunas na revista Senhor, fundada em 1959 e muito lida nos anos 1960. E também colaborou escrevendo colunas aos sábados no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973. Observe-se que também esteve presente nas revistas Manchete e Fatos & Fotos como entrevistadora de personalidades do mundo da cultura, da política, e de outros setores da sociedade.

Observa-se também que a sucessiva edição de seus livros contribuiu para que o leitor tivesse acesso à obra: primeiramente pela editora A Noite, em cuja agência de notícias a escritora trabalhava, e que publicou o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943, e o terceiro, *A cidade sitiada*, em 1949; a editora Agir assumiu a edição do segundo romance, *O lustre*, em 1946. A partir daí, na década de 1960, houve uma série de editoras a publicarem seus romances e contos: a

editora Francisco Alves, a editora do Autor, a editora Sabiá, José Álvaro editor, Artenova, José Olympio, Ática, Nova Fronteira, e depois da morte de Clarice, além de dois títulos publicados ainda pela Nova Fronteira, um pela editora Ática, a editora Rocco assumiu o trabalho de edição da sua obra completa.

Também no exterior a divulgação de Clarice começou de forma modesta, em revistas de cultura, nos anos 1950, nos Estados Unidos, onde publicou dois contos. Mas nessa década seu romance *Perto do coração selvagem* ganhou edição em francês, traduzido por Denise-Teresa Moutoier, que seria seguida por edição em inglês de *A maçã no escuro*, na década seguinte, com tradução do saudoso Gregory Rabassa. Na década seguinte a obra se expande em várias línguas. É quando começa a haver maior divulgação da obra na França, em parte graças ao trabalho criativo de Hélène Cixous, divulgação acelerada graças às edições pela Editions des Femmes, que publicariam inclusive a correspondência de Clarice com as irmãs, com o título de *Mes Chéries*, em 2015.

Considero como marco importante a edição em inglês de centenas de páginas de A descoberta do mundo, por Giovanni Pontiero, em 1992.

E costumo lembrar que ganhei de presente um volume em edição de luxo, em caixa de papelão, contendo *Laços de família* e *A paixão Segundo G. H.* em japonês, datada de 1984.

A divulgação se desenvolveu tanto e a tal ponto que, na passagem para o século XXI havia já tradução de sua obra quase completa pelo menos em algumas línguas. Por volta de 2010 a agência Carmen Balcells, responsável pela edição da obra no exterior, registrava traduções em cerca de trinta países, em diversas línguas, como o russo, tcheco, turco, búlgaro, coreano, entre tantas outras.

A edição tanto no Brasil quanto em outros países, de Todos os contos, Todas as crônicas e Todas as cartas (a sair em breve) deve colaborar para a divulgação da obra. Pena que o título tenha a pretensão de reunir ali a totalidade de tais textos em cada volume, o que não acontece com as crônicas (algumas não constam) nem, suponho eu, com as cartas – pois quem pode assegurar que não haverá alguma carta guardada nalgum fundo de gaveta?

7. ANDRÉ LUÍS GOMES:

Na pesquisa que realizei sobre as relações entre Clarice Lispector e o Teatro, observei que a autora aparece como personagem em muitas das adaptações. A que você atribui esse interesse dos adaptadores/encenadores pela personagem Clarice Lispector?

Porque, de fato, personagens apresentam mesmo semelhanças com a própria autora. E essa semelhança foi observada inclusive pelos seus primeiros resenhistas, ao longo da década de 1940. Álvaro Lins, por exemplo, critica a presença marcante da autora no romance *Perto do coração selvagem*, como critica também o lirismo aí patente.

Em parte, a autora favorece tais semelhanças, na medida em que a narradora (uso o feminino para essa função) se aproxima da personagem a ponto de se confundir com ela. Ao leitor, fica a 'impressão' dúbia de não poder estabelecer nítidos limites entre dois territórios possíveis – o da criadora e o da personagem criada –, embora seja preciso considerar que ficção é **ficção.**

8. RICARDO IANNACE:

Como você avalia e diferencia a leitura desenvolvida da obra de Clarice Lispector no âmbito científico-acadêmico, no meio jornalístico e, mais recentemente, nas mídias digitais?

No meio acadêmico, é evidente a produção substanciosa, em número e qualidade, de leituras feitas e divulgadas, tanto sob a forma de dissertações e teses de doutorado, quanto de trabalhos de pesquisa em nível de pós-doutorado. Muitos deles ganham publicação sob a forma de livros. E sob a forma de ensaios e artigos, como é o caso dessa revista, Cerrados.

Felizmente alguns textos foram registrados eletronicamente nas últimas décadas, facilitando assim a consulta. Mas a quantidade traz também um outro problema: como 'dar conta' de tantos textos? Como avaliar o conteúdo e selecionar os que efetivamente oferecem contribuição efetiva para o assunto em questão a ser desenvolvido por pesquisadores iniciantes? Eis uma questão que os orientadores terão de resolver.

Também no campo jornalístico os textos sobre Clarice ganharam sempre espaço, sobretudo nesse

ano em que são celebrados os seus 100 anos de nascimento e apesar da pandemia que nos assola. Se, por um lado, houve profunda alteração de programação prevista para esse ano, por outro lado ocorre também uma adaptação a essa nova circunstância, com aumento enorme de eventos online, como *lives*, entrevistas, diálogos, debates, conferências.

Há que considerar também a divulgação da obra de Clarice por outros veículos, além da obra impressa e da crítica: o teatro, a TV, o cinema, a internet.

9. APARECIDA MARIA NUNES:
No centenário de nascimento de Clarice Lispector, que aspectos você considera fundamentais para a atualização da literatura por ela produzida?

Em primeiro lugar, o respeito pela história das edições de sua obra. Uma iniciativa, nesse sentido, encontro na importante reedição dos romances de Clarice, e, de novo, e após vários anos, com posfácios de leitores vários. Nas últimas décadas o apelo comercial provocou edição de 'reunião' ou 'coletânea' de textos de Clarice, o que levou o leitor mais jovem a perder a noção do que efetivamente seria livro publicado por Clarice em sua primeira edição. Perdeu-se o fio da história da obra, mediante suas sucessivas edições. Um exemplo: Parte de A descoberta do mundo, com crônicas, não todas, publicadas no Jornal do Brasil e reunidas depois da morte de Clarice, foi publicada com o título de Aprendendo a viver. E houve seleção de contos e de crônicas em vários volumes, selecionados por temas.

Tomara que haja uma reedição de *A legião estrangeira* tal como foi publicada em lindíssima primeira edição, pela editora do Autor e tal como Clarice pode aprovar – ou sugerir? – nessa primeira hora: numa primeira parte, contos; numa segunda parte, com o criativo título de "Fundo de gaveta", sugerido por Otto Lara Resende, as crônicas, numa série que tem como fecho "Mineirinho", uma de suas melhores crônicas, como afirmei acima. Quem sabe será possível recuperar a qualidade editorial, gráfica e de conteúdo, desse volume, tal como ele aconteceu nos idos de 1964?

Um segundo aspecto seria o trabalho de esclarecimento do público no sentido de devolver 'a Clarice verdadeira autora' dos seus textos, destituída da banalização de que foi e continua sendo vítima na internet. De fato, o que observamos é que a sua literatura é ali exposta como uma literatura menor, no mau sentido da literatura de ajuda, que prima ora pela alteração de conteúdos, ora pela postagem de textos falsos, que não foram por ela escritos.

Um terceiro aspecto seria o debate público em torno de sua obra, sempre bem-vindo.

10. ANDRÉ LUÍS GOMES:
Eu soube que você participou do processo criativo do filme "A paixão segundo G. H.", filme de Luiz Fernando Carvalho, protagonizado pela atriz Maria Fernanda Cândido. Como foi sua participação e quais suas impressões sobre o que você presenciou no processo?

O processo de preparação da equipe foi longo e passou por várias fases. Luiz Fernando Carvalho, cineasta competente, com longa experiência e altamente criativo, diretor do filme, era leitor antigo do romance *A paixão segundo G. H.* Afirma ele que quando filmava Lavoura arcaica, a partir do livro com o mesmo título escrito por Raduan Nassar, tinha como leitura de cabeceira esse romance de Clarice, *A paixão segundo G. H.*, porque ali, segundo ele, G. H. dizia o que Ana, personagem de Lavoura arcaica, diria se não tivesse sido sacrificada pelo pai e se tornasse adulta. G. H., sob certo aspecto, trazia uma possível voz de Ana.

No final de 2017, num Galpão criativo montado em São Paulo, iniciou-se o processo de criação do filme. Em maio de 2018, participei das Oficinas Teóricas realizadas neste espaço, em que pesquisadores e professores foram convidados a fazerem palestras sobre o romance, a vida e a obra de Clarice Lispector. Numa etapa seguinte, em agosto, o diretor me convidou para fazermos uma leitura de mesa do romance com sua equipe criativa, incluindo a roteirista, a figurinista e a cenógrafa, e com a protagonista, a atriz Maria Fernanda Cândido. Terminada essa fase, iniciou-se a filmagem em outubro, num apartamento localizado em Copacabana.

Como participei tanto das Oficinas Teóricas quanto da leitura de mesa, pude observar o profundo respeito pelo texto e a maturidade do cineasta, que há tempos, desde o início dos anos 2000, vinha estudando o romance.

Finalmente veio a fase de montagem do filme, que pude acompanhar em algumas das suas etapas.

O processo criativo para transformar o romance em cinema ganhará um livro escrito pela jornalista e roteirista Melina Dalboni. A publicação vai incluir também as palestras das Oficinas Teóricas e imagens do período de preparação.

Um outro volume, com textos críticos de especialistas no campo da literatura e do cinema, organizado por Ilana Feldman, também será oportunamente lançado.

Acho que esse filme, esteticamente louvável, há de se firmar como um marco não só na história do cinema brasileiro, mas também na história da literatura de Clarice, na medida em que o cineasta, mediante recursos técnicos e graças ao seu alto poder de invenção, 'cria' um novo modo de se deparar com a experiência dessa personagem, que tão bem traduz a complexidade da nossa condição humana.

RESENHA



(Terezinha Lousada)



RESENHA de *Alvoroço da criação*: A arte na ficção de Clarice Lispector – Clarice e as artes visuais

Andreia Guerini[*]
Antonia de Jesus Sales[**]

Recebido em: 14/06/2020
Aceito para publicação em: 01/07/2020

Nos últimos anos, Clarice Lispector vem sendo estudada a partir de uma perspectiva interdisciplinar, com análises que versam sobre a relação entre a escrita de Clarice Lispector e a psicanálise; Clarice Lispector como entrevistadora; ou ainda a relação entre Clarice Lispector e a tradução intersemiótica, com a transposição de sua obra para a dança e teatro.

Nessa linha, em *Alvoroço da criação: A arte na ficção de Clarice Lispector*, Solange Ribeiro de Oliveira coloca em discussão a ficção clariciana em relação ao campo das artes visuais, que é o objeto desta resenha.

Na abertura do livro, que apresenta 07 capítulos, o leitor é surpreendido com uma série de imagens de diversas artes, da pintura (Mondrian, Picasso, Gauguin) à arte decorativa (Lustre de Cristal dos Museus Capitolinos), passando pela escultura (estátua equestre de Felipe IV e imagens sacras), gravuras (Antonio Tempesta), arquitetura (Edifício Juan Les Pins) e desenho (Caricatura de Inocêncio XI, de Gian Lorenzo Bernini). Tais imagens, 15 no total, nos remetem à ideia de um museu virtual, que vai se descortinando para chegar na descrição da relação entre a escrita ficcional e as artes nos romances e contos de Clarice Lispector.

Oliveira destaca o interesse de Clarice pelo campo artístico através da menção a esse campo em cartas que a escritora enviou a familiares e também por sua inserção no mundo da pintura e pontua que na ficção de Clarice: "[…] as alusões a elementos pictóricos, às vezes enganadoramente curtos, revelam-se metáforas de uma temática existencial, orientam a leitura, a interpretação das personagens e articulam a construção textual." (p. 15). Informa também que a sua análise segue o conceito de pictural, proposto por Liliane Louvel, para quem: "[…] O efeito quadro resulta do surgimento de imagens visuais de tal forma sugestivas que a pintura parece assombrar o texto, mesmo na ausência de

[*] Professora titular do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1962473391601725>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1369-2539>.
E-mail: andreia.guerini@gmail.com
[**] Doutoranda em Estudos da Tradução no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE – Campus Tauá).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0619140274650159>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1369-2539>.
E-mail: antonia_saless@hotmail.com

uma referência explícita a essa arte ou a um quadro em particular […].” (p. 20). A autora finaliza sua introdução destacando as relações que envolvem a arte nas obras claricianas: A arte decorativa em *O lustre*; a escultura em *A cidade sitiada*; a arte sacra brasileira sendo explorada em *A hora da estrela*; a arte abstrata geométrica, a escultura, assim como a alusão ao campo da arquitetura em *A paixão segundo G.H.*; os personagens pintores em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, justificando a existência de seu livro na perspectiva das artes no texto clariciano, aspecto que será o mote de seu trabalho na referida obra, pois:

> […] As referências às artes remetem também a temas onipresentes: a busca da subjetividade, da intencionalidade, a perplexidade da consciência em face do mundo exterior, a indissolúvel unidade da consciência em face do sujeito e objeto, a fascinação pela inatingível “coisa em si” – o “neutro”, “a coisa” o *it*, que assombra toda a ficção de Clarice. (p. 22)

No primeiro capítulo "O PICTURAL EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*: Écfrase e efeito quadro", a autora aborda o romance *Perto do coração selvagem*, publicado por Clarice em 1943, e retoma algumas colocações feitas por Antonio Candido, quando do lançamento da obra, principalmente o fato de que para Candido, a escrita clariciana está mais voltada para o campo da explanação da essência do que para a existência. Em seguida, Oliveira cita alguns exemplos de como a arte está presente nesse romance através da alusão à pintura, como a descrição de Joana como uma Vênus no banho e quando Joana descreve uma paisagem marinha, que neste contexto representam as experiências vividas pela personagem. As descrições pictóricas, principalmente a écfrase, marcam o texto clariciano, tendo como uma característica comum a presença dos iconotextos. Assim:

> […] O texto deve ser destacado por indicações de enquadramento, capazes de efetuar a translação entre o texto de partida e o pictural. Evidentemente, para sua fruição, todos os tipos de iconotexto exigem o reconhecimento das referências às obras de arte evocadas. Convocam o repertório artístico – o “museu imaginário” – de leitores/críticos, capazes de captar e armazenar as referências e de identificar sua função. (p. 25)

O efeito quadro e a écfrase são os dois extremos do encadeamento pictórico. O efeito quadro (descrições como se fossem temas de pinturas ou quadros) e a écfrase (grau máximo de saturação pictórica, pela minuciosidade das descrições), aparecem, por conseguinte, na referida obra: “[…] Articulados a imagens aquáticas dispersas pelo romance, tanto o efeito quadro quanto a écfrase contribuem para o estruturamento do texto.” (p. 25)

A narração descritiva da protagonista mergulhando no banho representa, nesse sentido, um efeito quadro pelo sequenciamento de hipotiposes – quando a narração e a descrição se misturam a ponto de o leitor ter a sensação de estar vendo a cena. Assim, “[…] A imagem da moça brincando na água traz à mente obras de arte visual marcadas pela associação entre a água e o nu feminino, especialmente em celebração ao nascimento de Vênus […]”. Tal descrição, segundo Oliveira, pode levar o leitor à referências da arte, como a *Venus de Cnido* (escultura de Praxiteles) e a *Venus Anadyomene* (pintura de Ticiano). Ao final do romance, uma écfrase aparece pela evocação de uma obra de arte:

> […] mulher adulta, mal recuperada de um casamento desfeito, Joana contempla uma pintura pendente na parede. Referências ao quadro, dispersas pelo texto, permitem compor uma descrição. Trata-se de uma écfrase, que, como outros tipos de iconotexto, não constitui mera descrição do objeto: assinala as reflexões da personagem ao se defrontar com a obra. […] (p. 28)

No segundo capítulo, "O LUSTRE: Espaço e arte decorativa", a autora discute os referenciais artísticos no segundo livro de Clarice, publicado em 1946. Para Oliveira, este é mais um texto tecido pelas reflexões da protagonista e há uma exploração profunda da subjetividade a partir dos detalhes da vida cotidiana. Assim, a arte aparece de forma subjetiva na referida obra:

> […] Sem renunciar à estética de suspensão, a descrição, outrora acusada de retardar a narrativa, passa a ser considerada sua aliada, chegando, no caso da descrição literária, a rivalizar com a pintura. Entre seus objetos, podem incluir-se não apenas lugares, personagens e artefatos, mas também sonhos, projetos, ideias, sentimentos e

> sensações temporais, bem como outros fenômenos emanados da consciência e da imaginação. (p. 34)

O lustre, peça decorativa da sala de jantar da fazenda, local onde a personagem principal viveu sua infância e que retorna na vida adulta. O objeto título do livro é construído a partir de duas descrições ecfrásticas no início e no final da obra. Ademais, todas as descrições existentes no livro, desde as partes do velho casarão da fazenda, passando pelos móveis existentes nos espaços, até a subjetividade do pensar da personagem refletem a profundidade na tessitura do texto:

> […] A descrição, que serve de intermediária para o leitor, consiste, sobretudo, em metáforas expressivas das emoções da personagem. Através de quatro metáforas – aranha, crisântemo, cálice, pássaro – constrói-se mentalmente a imagem de um lustre, de formato nucleado, cercado de ramificações. Tanto basta para identificar a referência a uma mídia não verbal, a arte decorativa, que inclui cerâmica, vidraria, cestaria, mobiliários, tapeçaria e artefatos de metal. (p. 37)

Oliveira faz uma profícua e ampla discussão a respeito da arte decorativa em seu aspecto utilitário e decorativo, assim como um histórico da evolução do lustre, como peça decorativa dentro dos períodos históricos. No romance, o objeto é relacionado à quatro metáforas: aranha, crisântemo, pássaro e cálice, auxiliando na constituição da imagem do objeto na mente do leitor. Para Oliveira, o título tem muito a transmitir ao leitor, pois "[…] Para o leitor, a écfrase remete também ao título, lembrando que, até certo ponto, a descrição da luminária, permeada das vivências da protagonista, resume sua curta vida." (p. 43)

No terceiro capítulo, "A ESCULTURA: A estátua equestre em *A cidade sitiada*"**,** Oliveira investiga a escultura presente em *A cidade sitiada*, chamando a atenção para o fato de que a temática existencial é o mote central das obras claricianas. Lucrécia, a personagem principal, vive uma realidade que vai além do que está descrito: "[…] Deixa entrever uma atormentada percepção do mundo, que estabelece um inesperado vínculo com outras personagens de Clarice: a obsessão pelo acesso ao mistério latente no cotidiano. […]" (p. 47). Nesse sentido:

> A écfrase – pela descrição de uma estátua equestre – é ponto chave no romance. "[…] Intermediada pela percepção da protagonista, ela desempenha múltiplas funções, desde a caracterização da personagem até a estruturação do texto e sua articulação com virtualmente toda a ficção da autora. […]" (p. 47)

Oliveira chama atenção também para a presença constante da figura do cavalo na escrita clariciana. O cavalo aparece em cartas enviadas para amigos, assim como em um conto "Seco estudo de cavalos" e no romance *Cidade sitiada*, além de conceituar o papel e a evolução da escultura como elemento artístico, de arte subsidiária à arte autônoma, configurando-se como adequada como elemento de representação dos temas comuns na ficção clariciana: a busca pela inatingível "coisa em si", a complexidade da consciência frente ao mundo exterior e o mistério contido no real.

A descrição da escultura equestre surge logo no início do romance, quando uma festa popular, no vilarejo onde a estória se passa, é descrita. Depois de descrever todos os detalhes da festa, a personagem volta seu olhar para a praça e observa a estátua, construindo um texto ecfrástico. "[…] Servindo de intermediária para o leitor, a moça distingue, apesar da escuridão, a imagem de um cavalo, e de uma espada erguida. […]" (p. 50). O fato de a personagem ignorar o cavaleiro da estátua em toda a narrativa é fator relevante na descrição e representação da escultura culminando na hibridização da personagem com o cavalo esculpido.

No quarto capítulo intitulado "ABSTRATO e FIGURATIVO: Arte e colonização simbólica: classe, raça, gênero em *A paixão segundo G. H.*", Oliveira analisa o romance *A paixão segundo G. H.*, publicado em 1964, por ser uma obra que se diferencia das demais por ser um monólogo unificado, tendo uma estrutura particular:

> […] A última frase de cada capítulo é a primeira do seguinte, num movimento cíclico, sem princípio nem fim, no qual as três dimensões do espaço textual – o sujeito da escrita, o

> destinatário e o contexto narrativo – mutuamente se enfrentam. O texto termina como começa, sem ponto-final, com uma série de travessões, assinalando a impossibilidade de conclusão, incompatível com os vários níveis do "real" em que se engaja a protagonista, a escultora G. H. (p. 61).

Quanto ao aspecto da arte, o romance é profético, em consonância com a arte abstrata, associando-se a temática existencial, já presente nos romances anteriores. O figurativo é uma característica marcante da obra, aparecendo pela simbologia da arquitetura do edifício onde a personagem principal mora, representando a arte moderna. O figurativo encontra-se também num desenho feito pela empregada na parede, representando a arte primitiva. A relação entre arte primitiva e arte moderna, remetendo às opressões sociais.

Oliveira recorre a uma metáfora para explanar a estruturação temporal: "[…] Do ponto de vista de sua estruturação temporal, *A paixão segundo G.H.* destaca-se por um tempo ambíguo, que se expande e contrai como uma sanfona. […]" (p. 63). A ação ficcional ocorre no período de um único dia. No entanto, traça um panorama amplo que perpassa séculos. Alguns pontos da obra voltam-se para as artes: a casa da personagem é uma obra de arte pelo seu aspecto arquitetônico e a obsessão da personagem pela forma: "[…] Ao recapitular diferentes períodos da história da arte, da rupestre à cubista, explicita sua identificação com a modernidade. […]" (p. 65). Nesse sentido:

> […] A insistência da protagonista nas formas geométricas, cultivadas em suas "esculturas" – triângulo, esfera, pirâmide – trai algo que subjaz a toda arte geométrica, da neolítica à bizantina e ao cubismo: o impulso para a abstração de modo a, do amorfo, destilar e trazer à luz "algo simples, limitado, fixo, permanente e eternamente válido. […]. (p. 68)

As reflexões da personagem são desenvolvidas através de textos ecfrásticos quanto ao edifício, perpassando as questões existenciais, conectado ao abstracionismo geométrico e na problemática social. Assim, segundo Oliveira (p. 75), o romance se desenrola com uma visão cubista em consonância com a arte primitiva.

No quinto capítulo, "LÍMPIDA ABSTRAÇÃO DE ESTRELA: *Água viva* e a arte abstrata" traz uma análise do penúltimo livro publicado por Clarice. Para Oliveira, a obra é um "[…] Grande poema em prosa, publicado como "romance", sustentando-se pelo poder do estilo. […]" (p. 79) Assim, Oliveira elege a arte abstrata como um viés de análise possível para a referida obra que se configura como uma "versão literária da arte abstrata".

Água viva lembra Oliveira, surge pela indicação de Álvaro Pacheco, fundador da editora Artenova, que sugeriu que Clarice escrevesse uma obra "abstrata". Para isso: "[…] Clarice começou por reunir fragmentos, anotações antigas, trechos de suas crônicas, num autoplágio, que, acoplado a variações de textos que constavam em inéditos intitulados *Objeto gritante*, iria resultar em *Água viva*" (p. 80). Nessa construção, Clarice não utiliza recursos comuns. Assim, a obra não tem narrador, não tem personagem, nem enredo. Ademais:

> […] Ela o fez a seu jeito, discutindo esses elementos, prometendo-os, às vezes, negaceando-os, outras sem jamais entregá-los. Não que o texto verbal, como a pintura abstrata, possa prescindir de uma configuração formal. No romance, a forma subjaz ao pensar fantasioso, "pensar sentir", apoiado em séries de imagens afins, que, articuladas, estruturam a obra e apontam para as grandes questões metafísicas comuns a toda a ficção clariciana. (p. 81)

Em sua análise, Oliveira traz um histórico da arte abstrata, assim como uma alusão a seus precursores, suas vertentes e obras fundantes, relacionando pintura e literatura em seu texto, além de uma discussão minuciosa sobre as imagens presentes no texto, principalmente envolvendo o seu título.

No sexto capítulo, "A VOZ DOS EXCLUÍDOS – Arte sacra popular em *A hora da estrela*", Oliveira analisa uma obra que trabalha com o concreto (publicada em 1977), estruturada com início, meio e fim, com estrutura própria de personagens e de tempo. A paixão da personagem Olímpio pela fabricação de imagens sacras é o mote que relaciona *A hora da estrela* com o campo das artes. Dessa forma, "O cotidiano de Olímpico e de sua namorada

Macabéa, imigrantes nordestinos que sobrevivem no Rio de Janeiro com salários irrisórios, reflete o contraste brutal entre os privilegiados e os excluídos. […]" (p. 100)

A hora da estrela traz referências a períodos artísticos ao se referir à escultura sacra brasileira e ao campo da caricatura – praticada por Olímpico, um crítico dos políticos corruptos, mas que sonha em estar junto deles. Nesse sentido, Oliveira retoma a história da implantação das bienais de São Paulo relacionando essas ao desenvolvimento da arte abstrata no período. Na década anterior à publicação da obra, se discutia, no mundo da arte, a necessidade de privilegiar a expressividade do figurativo, em detrimento do abstrato. Assim, se dá também a renúncia de Clarice à arte abstrata, aderindo ao figurativo.

A arte de Olímpico é fictícia, mas suscita imagens, na mente do leitor, das obras do artista nordestino. Por conseguinte, "A escultura exerce para Olímpico uma função catártica. Como afirmam artistas entrevistados em prisões, seu trabalho se traduz em "investimento do corpo, do tempo, de ideias, de esperanças, de distração"." […] (p. 106).

No sétimo e último capítulo, "NATUREZA MORTA OU VIDA SILENCIOSA? *Laços de família, A legião estrangeira e Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*", Oliveira destaca a presença de elementos de natureza morta em obras de Clarice, como no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e nos contos "A repartição dos pães", de "A legião estrangeira" e "Devaneios e embriaguez de uma rapariga", publicados em *Laços de família*.

A referência a elementos de natureza morta se dá pela descrição de quadros – perpassando texturas e cores, por exemplo - ou pela descrição de objetos inanimados. Em sua análise, Oliveira faz uma contextualização da designação do termo "natureza morta" e de como esta área ganhou sua autonomia no mundo da arte, perpassando a interpretação de natureza morta na antiguidade grega, passando pela Idade Média e o conceito revisto na modernidade. Ademais, nas obras citadas, os elementos da arte parecem influenciar o interior das personagens.

A projeção icônica, através da écfrase e da personificação de objetos são as características principais encontradas nos contos investigados por Oliveira. A autora pontua também a relação constante entre misticismo, religião e erotismo nos contos clariceanos, quando há referências à natureza morta, quando da experiência sensória, algo tão presente nos textos analisados.

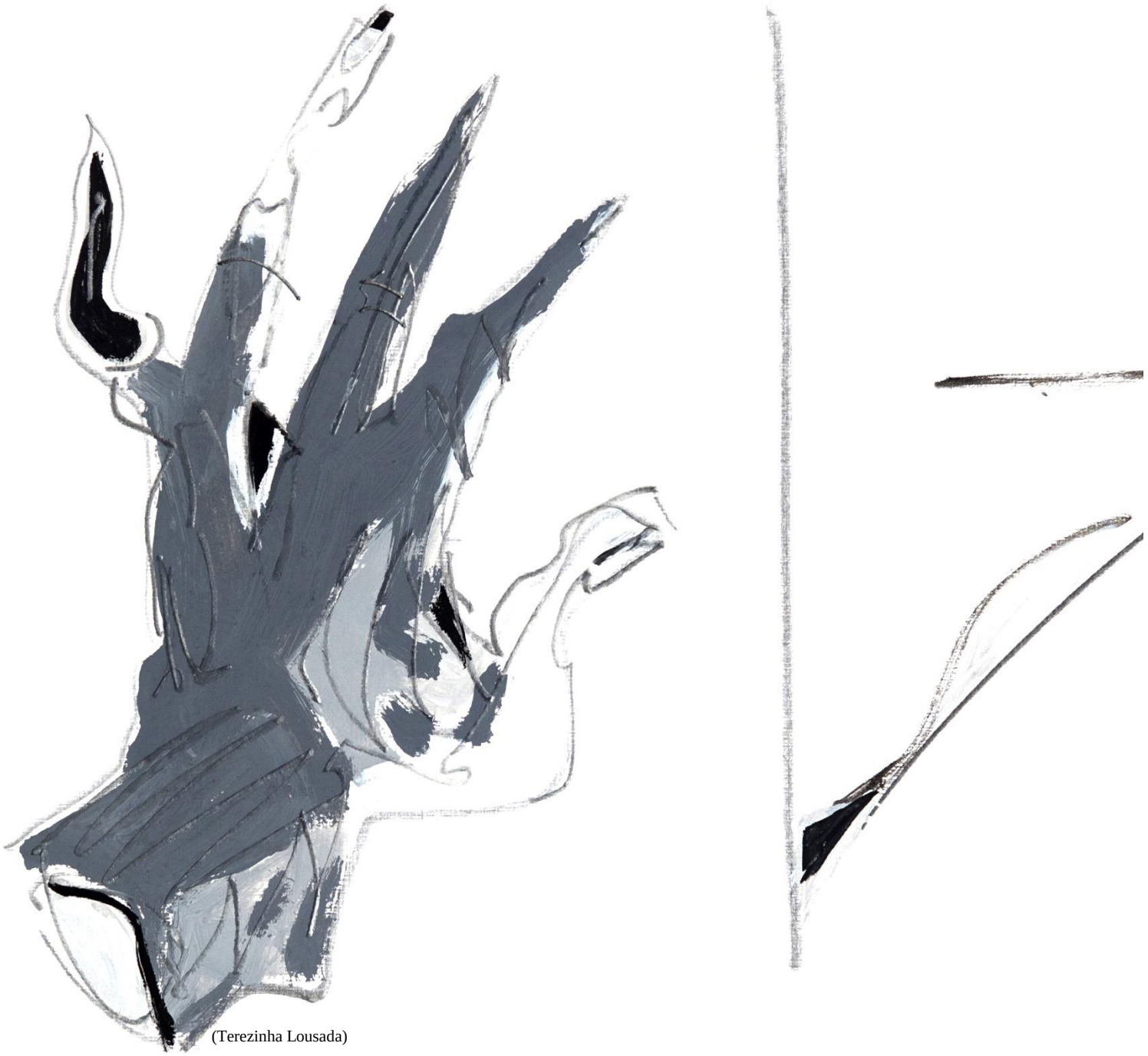
Em "À guisa de conclusão", Oliveira resume a discussão feita ao longo do livro, retomando todas as obras discutidas, assim como as partes mais significativas pelo viés das artes, reafirmando a temática existencial presente em todas as obras apresentadas, pois "[…] Ao lado da temática existencial, as relações intermidiáticas ressaltam a especificidade da condição feminina no contexto de sua universal humanidade." (p. 131)

Pelo exposto acima, podemos dizer que este livro é um rico material que coloca em discussão novos elementos para se pensar a complexa obra de Clarice Lispector, e útil por trazer uma nova perspectiva de abordagem para os que não se cansam de buscar compreender o universo multifacetado de Clarice Lispector.

Referência

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de Oliveira. *Alvoroço da criação:* A arte na ficção de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019

PARTITURAS
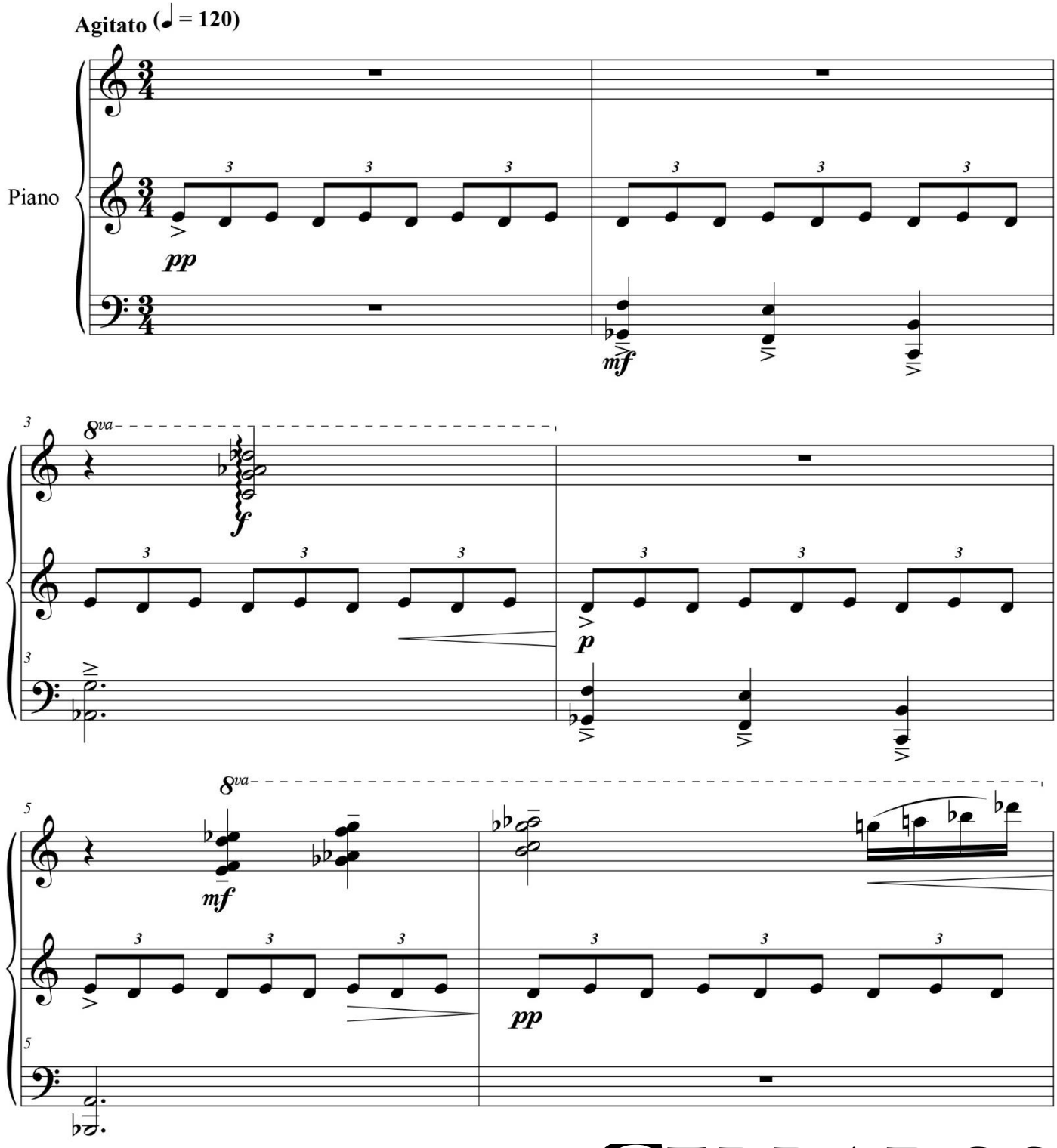


(Terezinha Lousada)
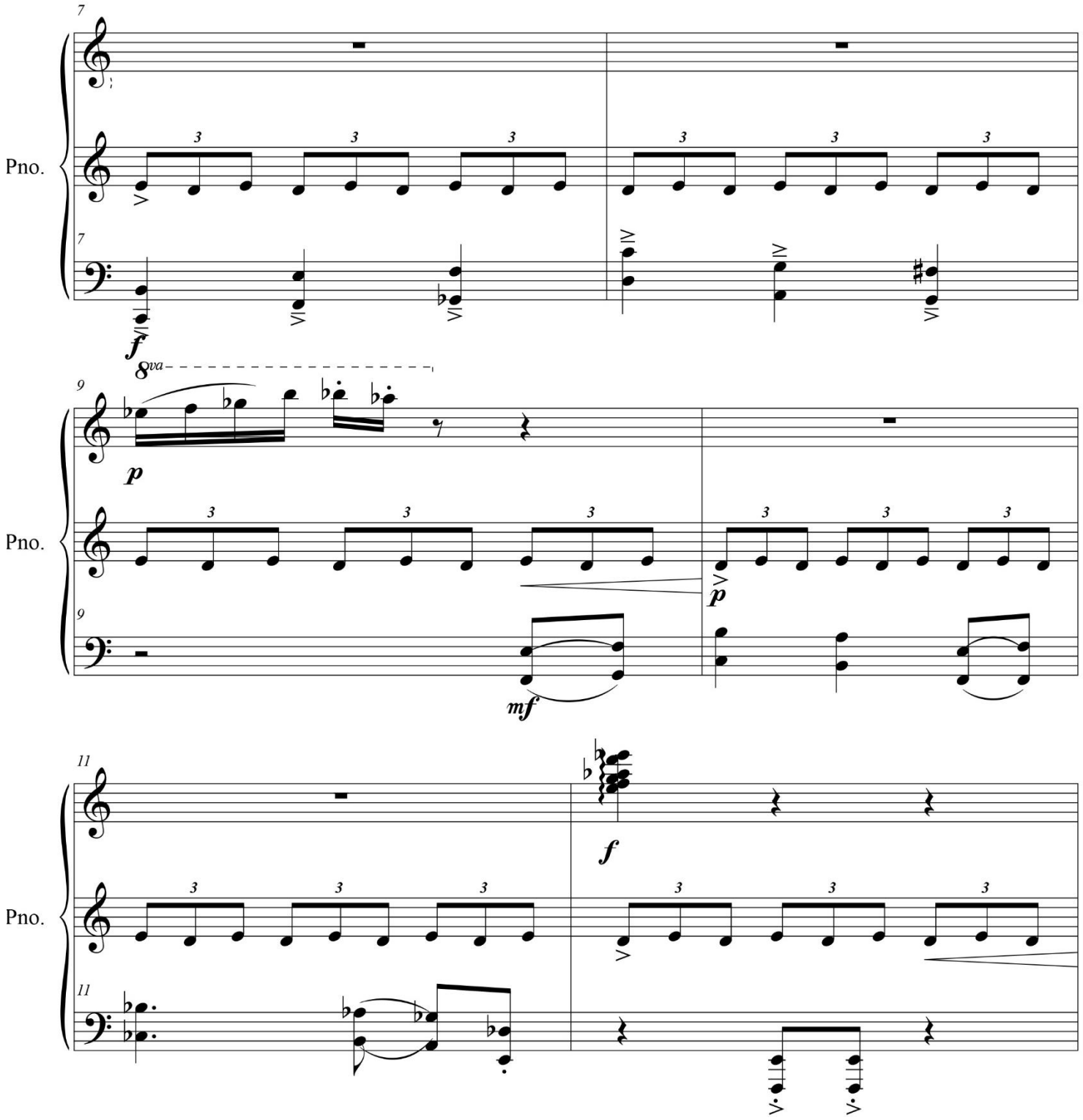
Clariceana n. 1

Marcus Mota
4/20
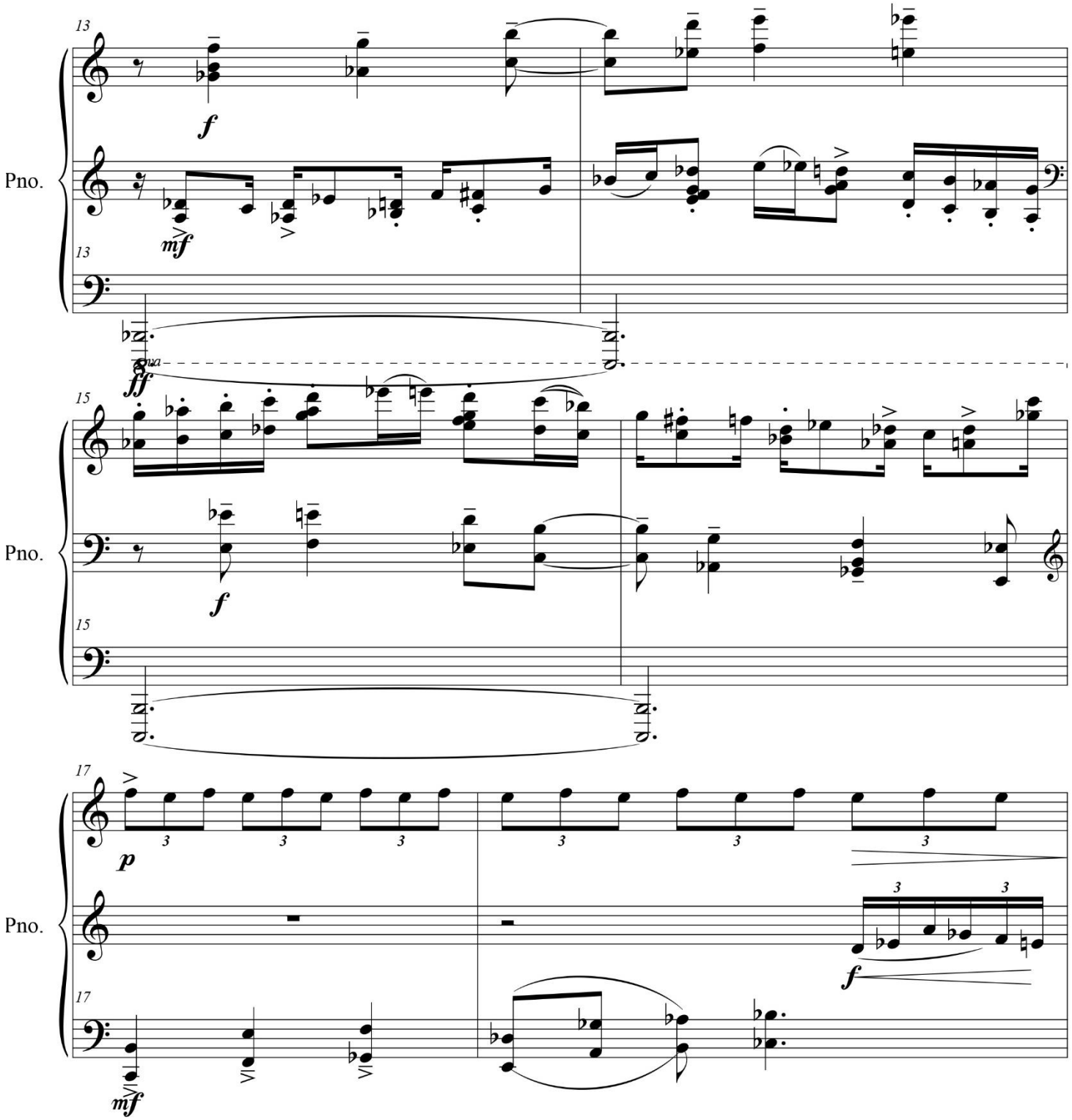
“Entre duas notas de música, existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio” (*A Paixão segundo G. H.*).
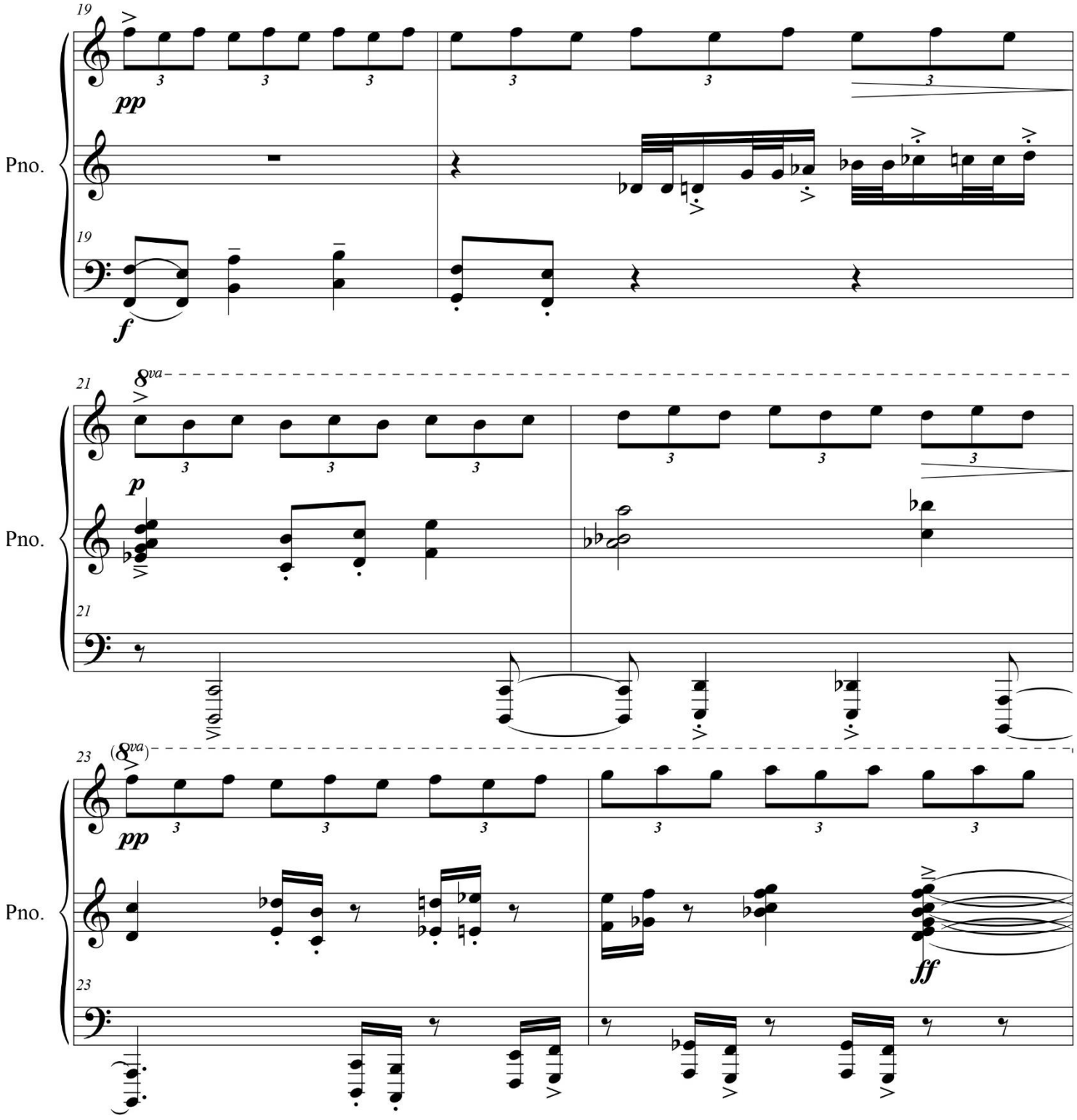


CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
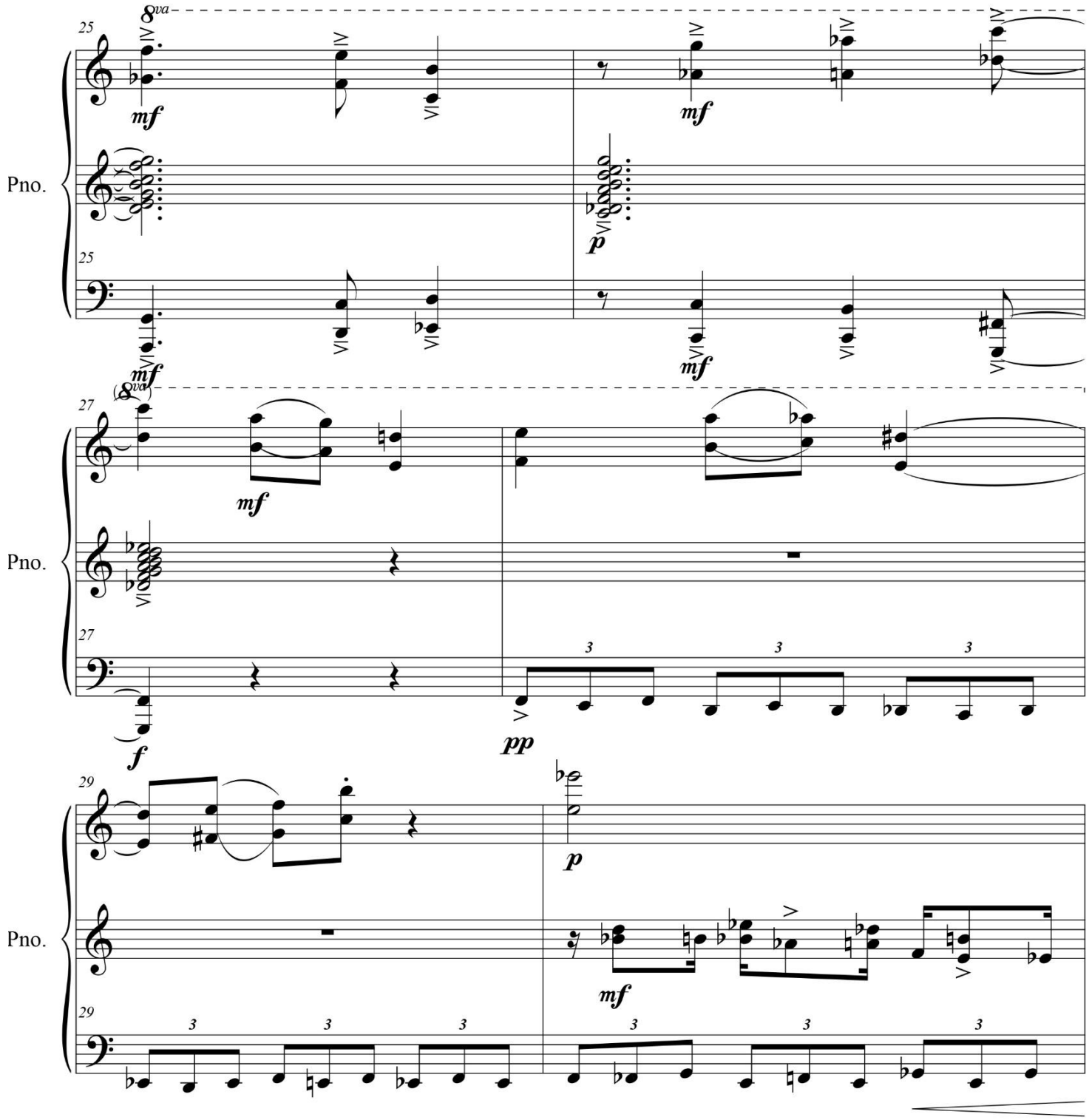


@ Marcus Mota 2020
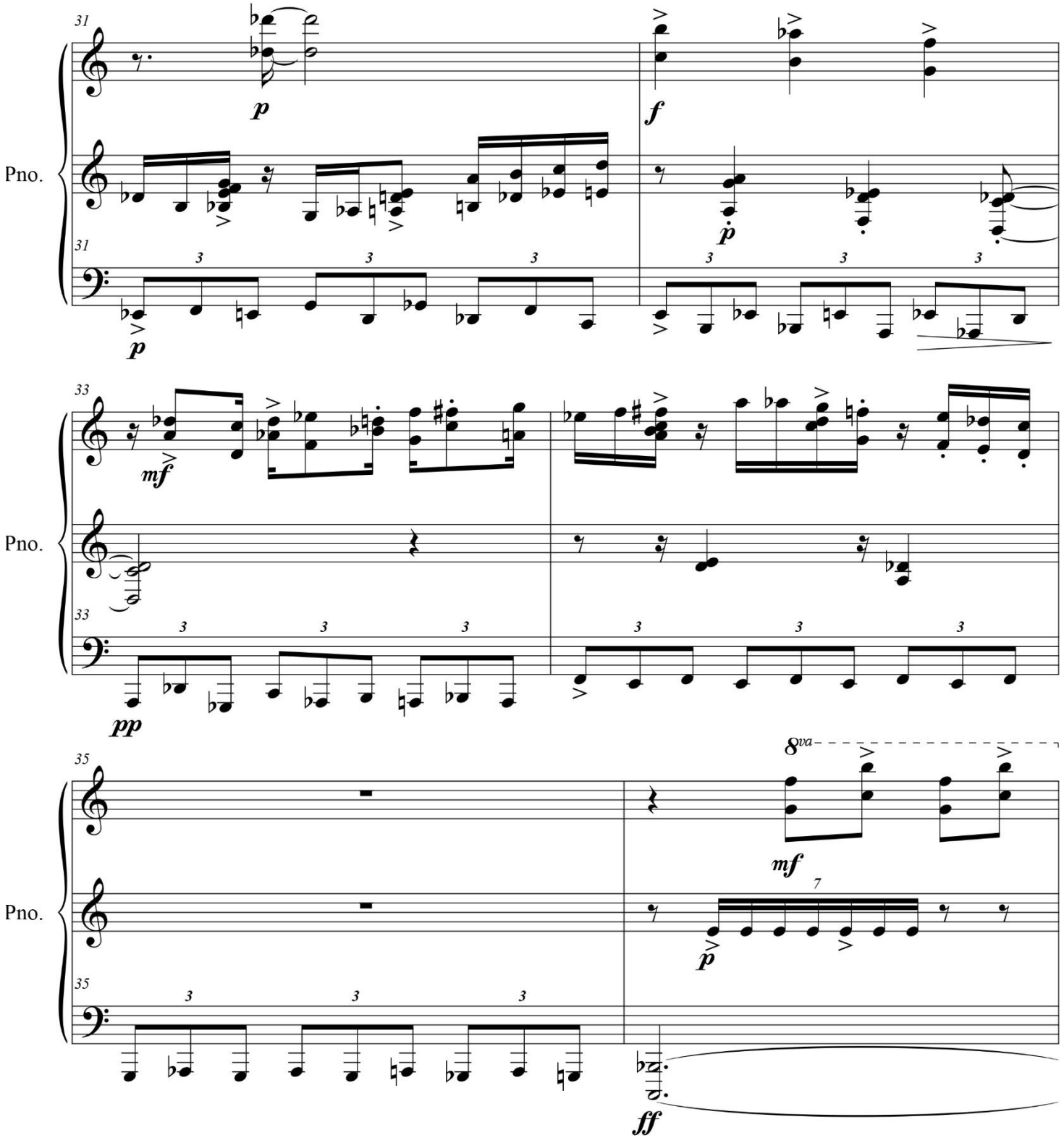


@ Marcus Mota 2020
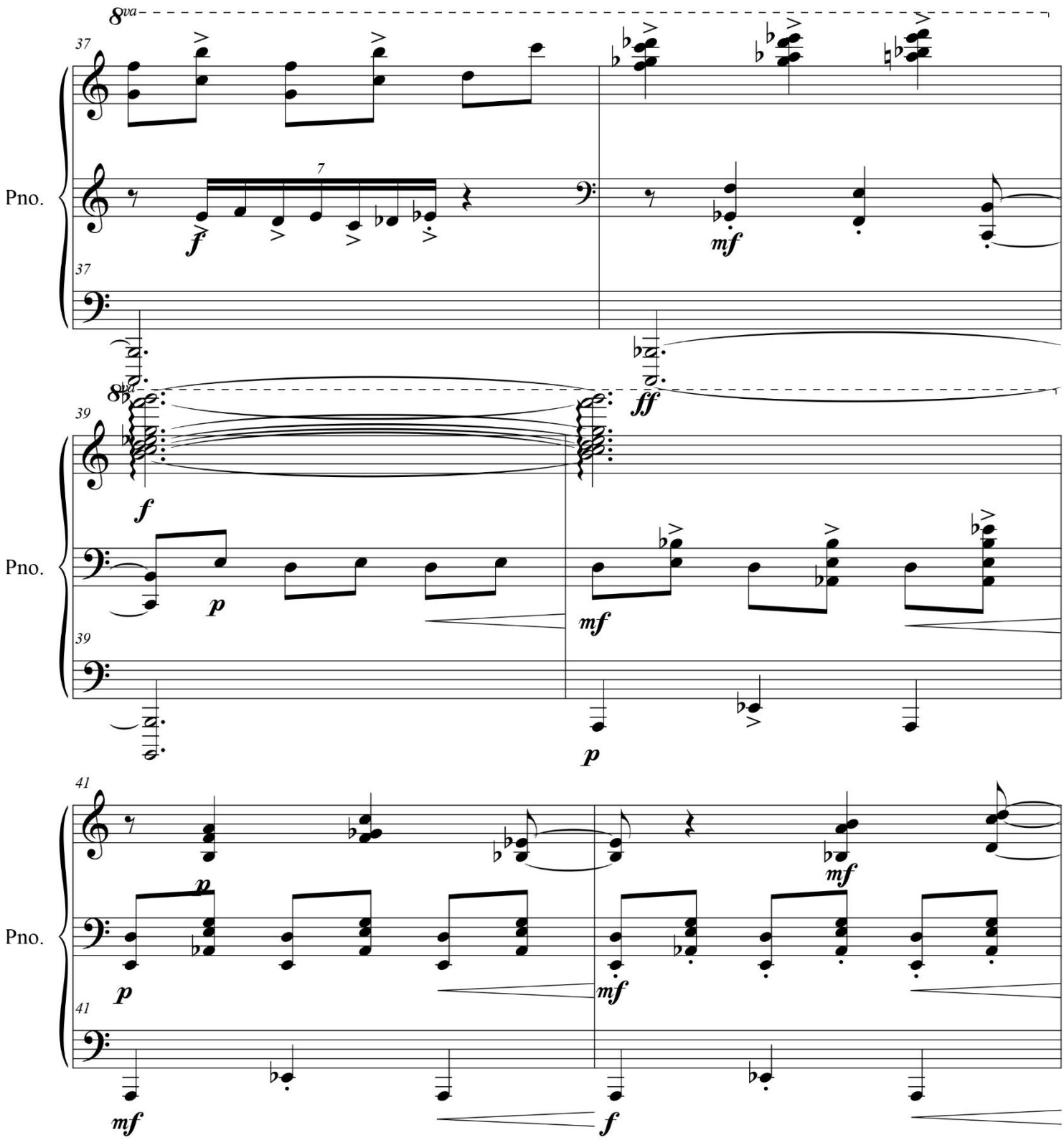


@ Marcus Mota 2020
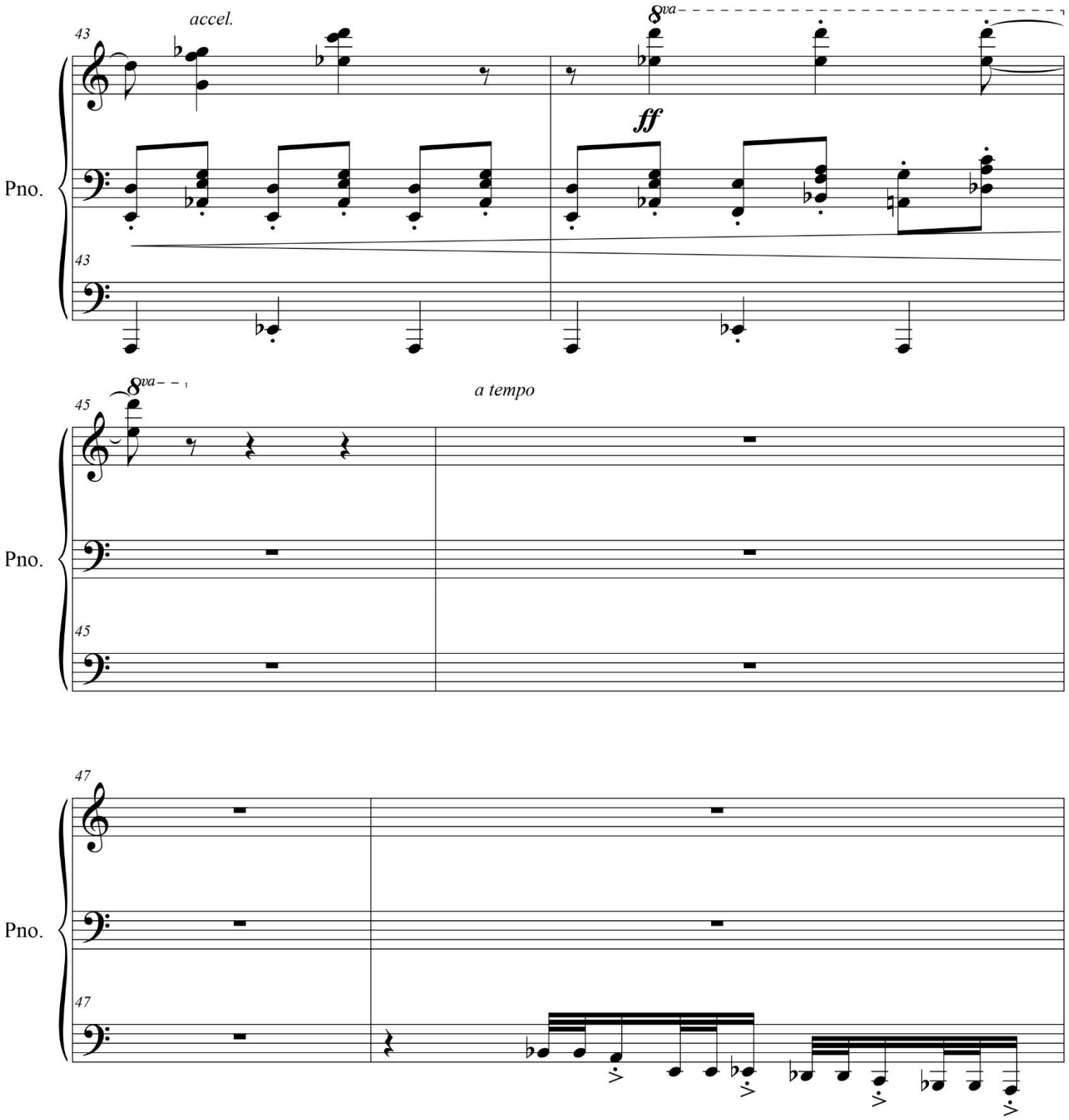


@ Marcus Mota 2020
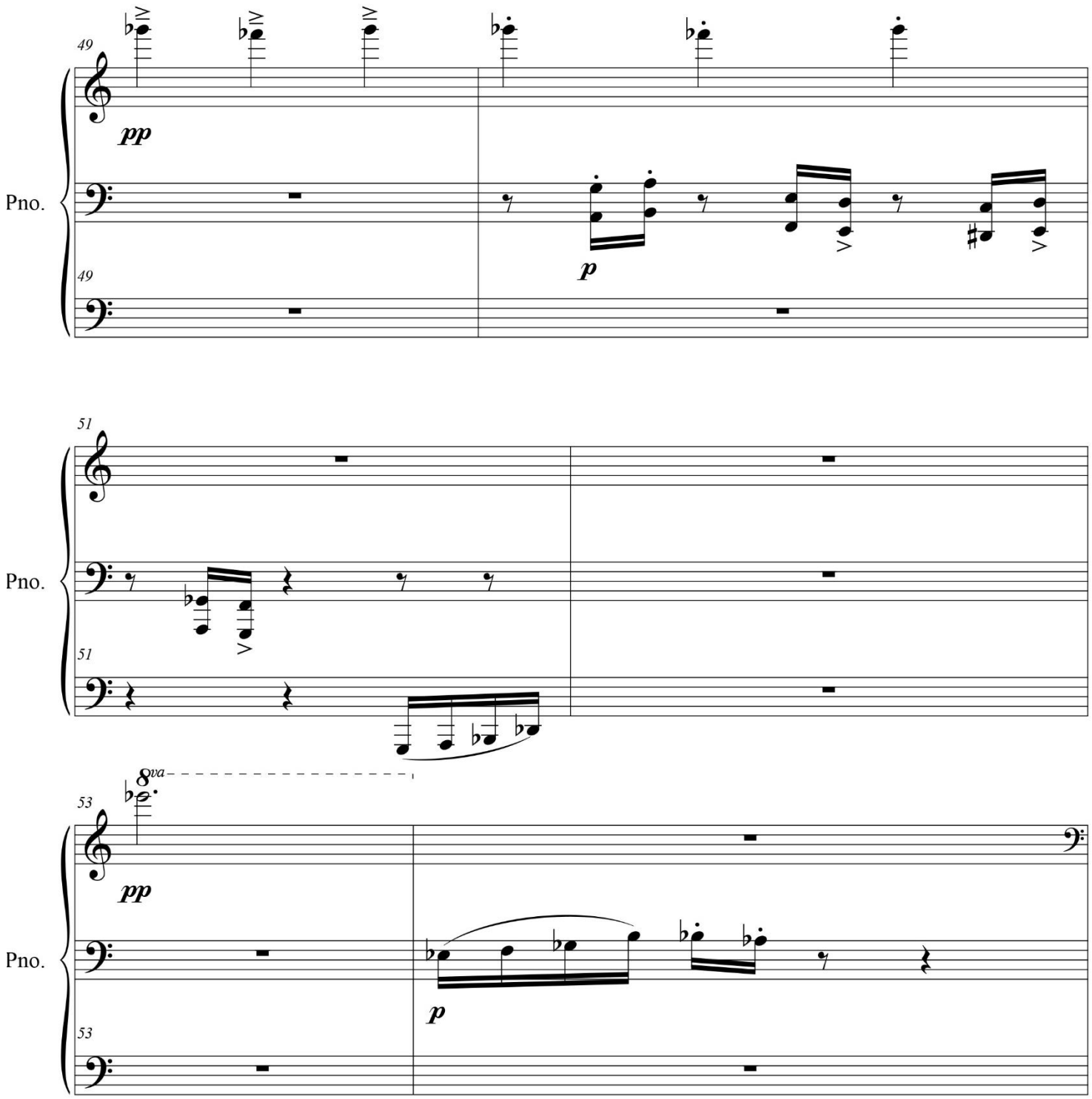


@ Marcus Mota 2020
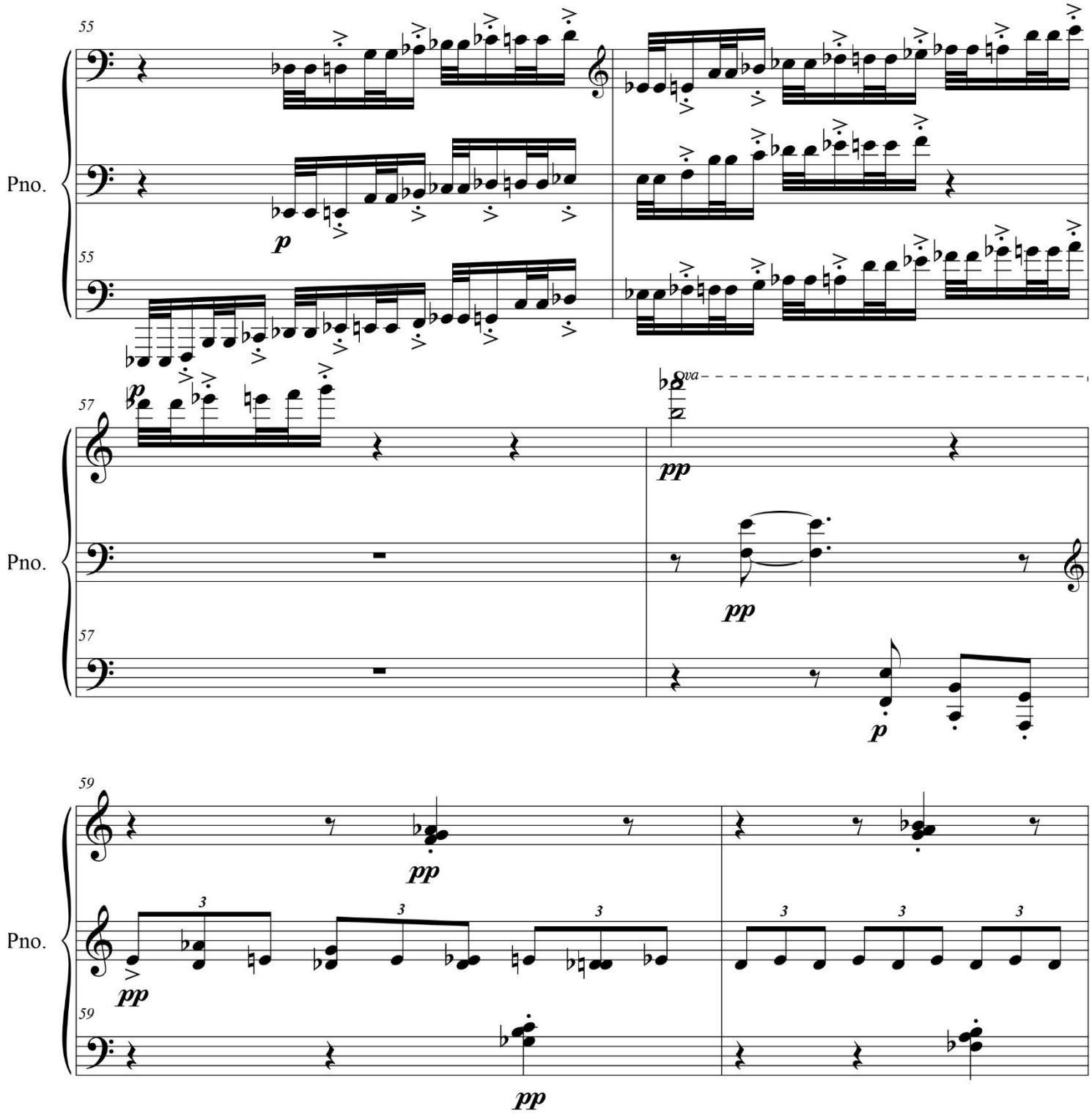


@ Marcus Mota 2020
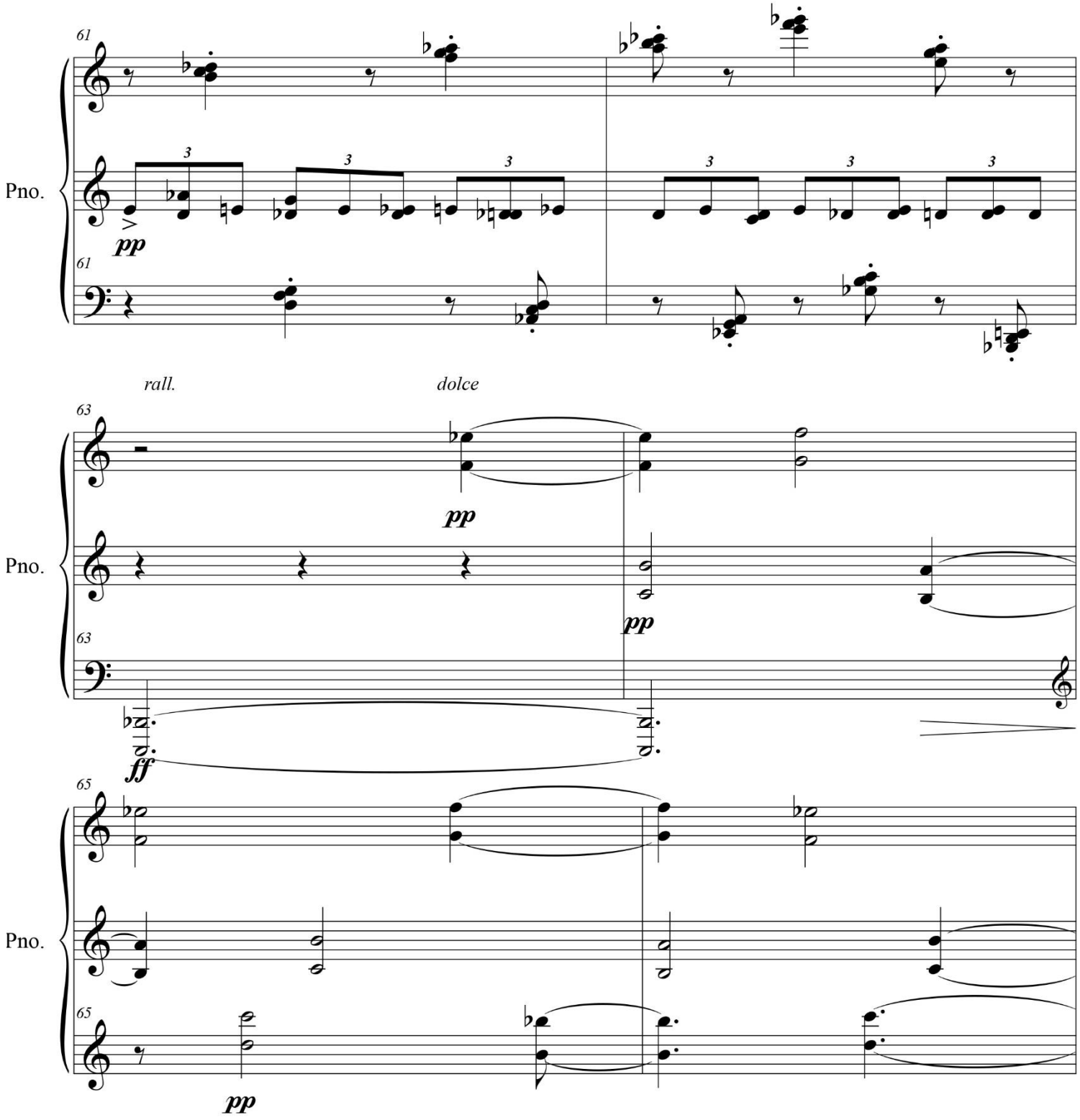


@ Marcus Mota 2020



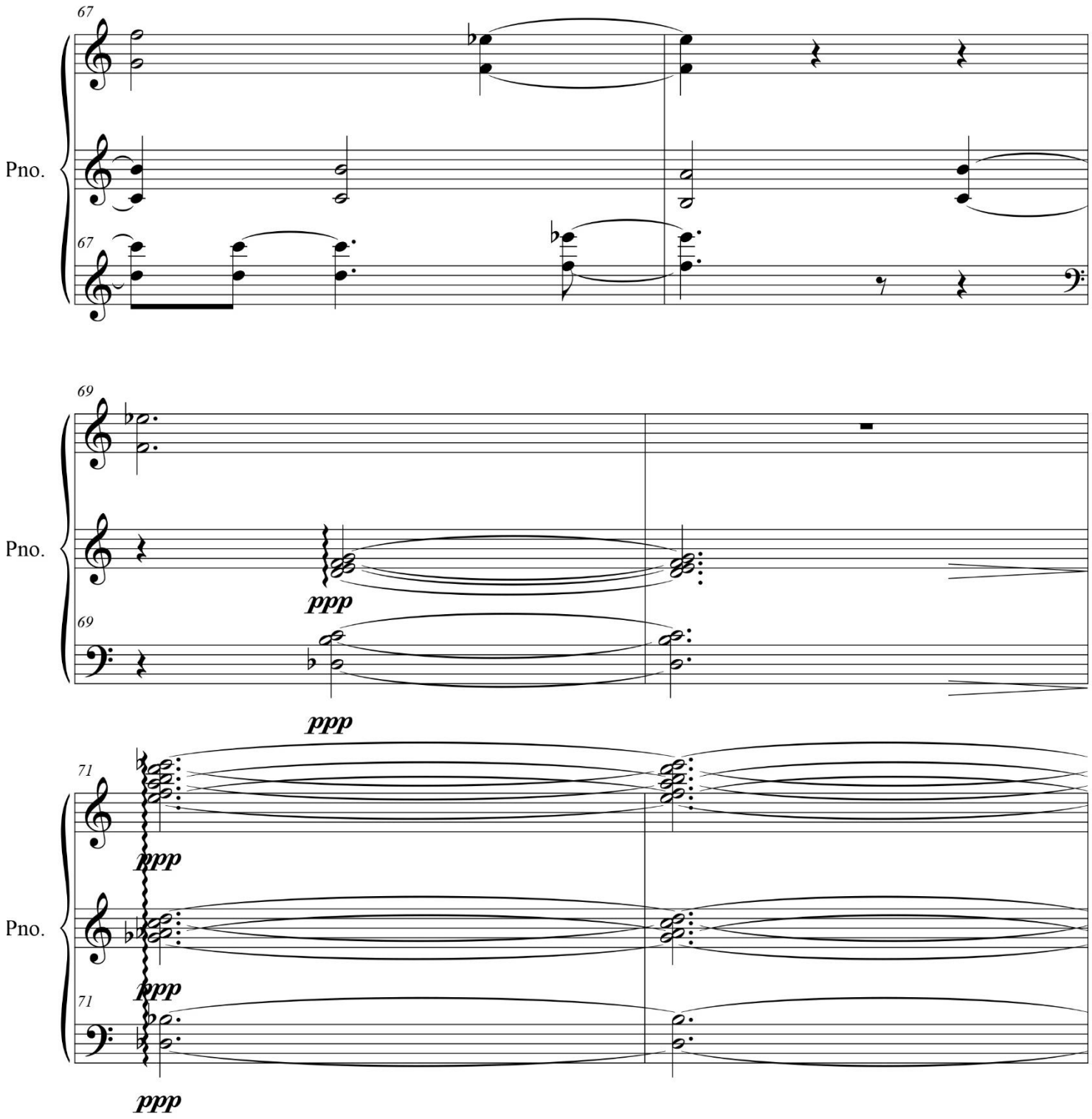
@ Marcus Mota 2020



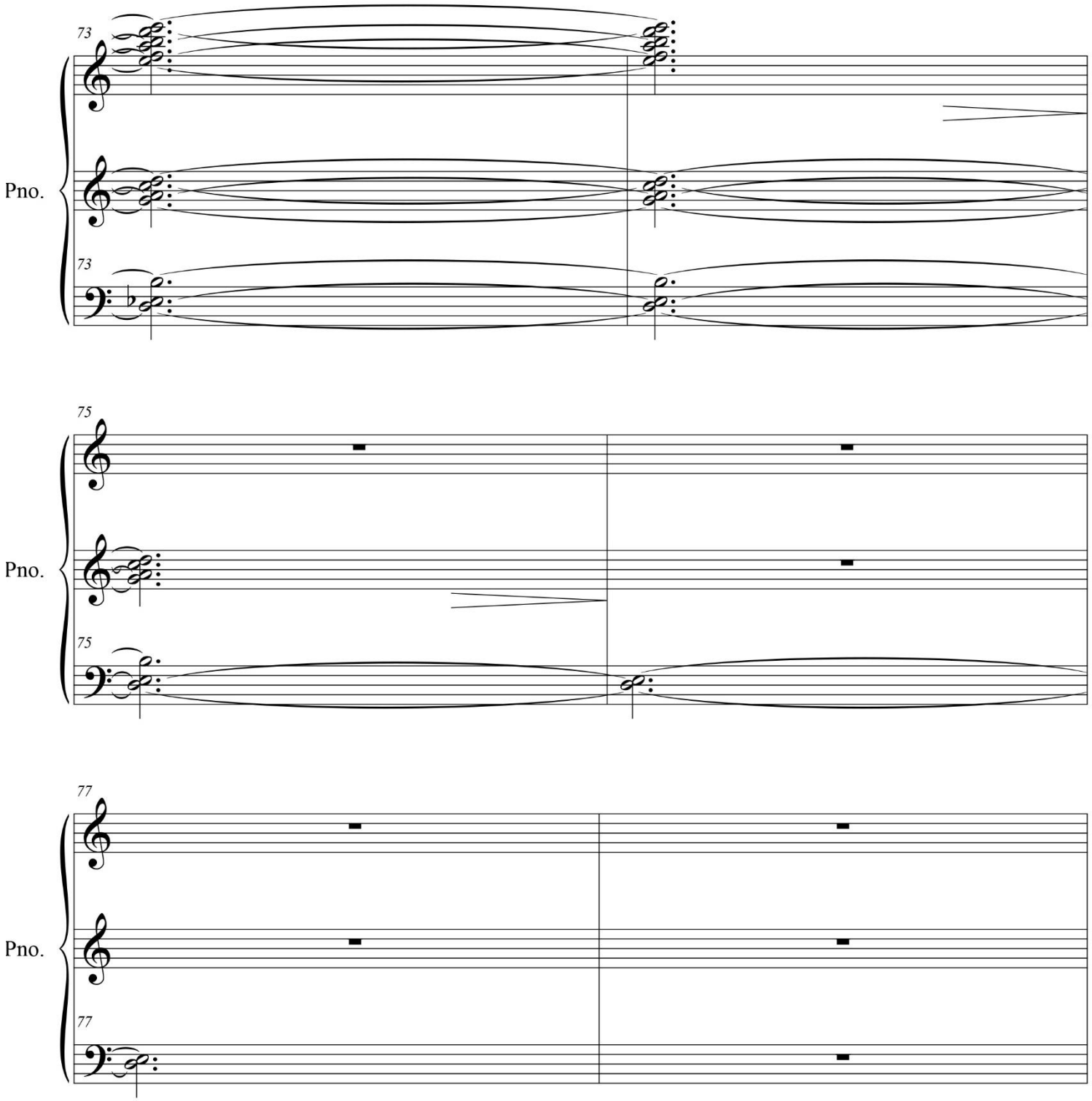
@ Marcus Mota 2020



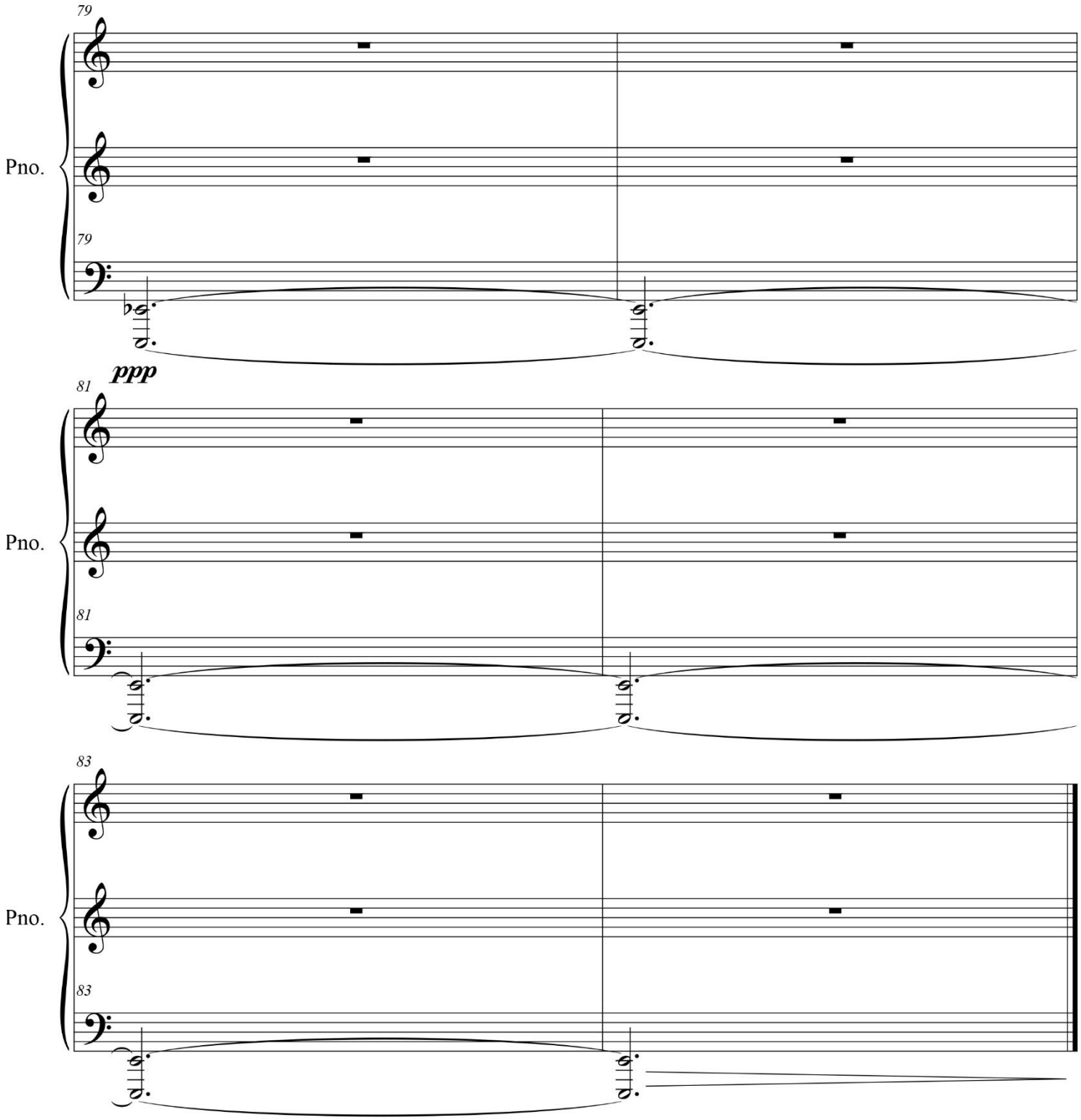
@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020
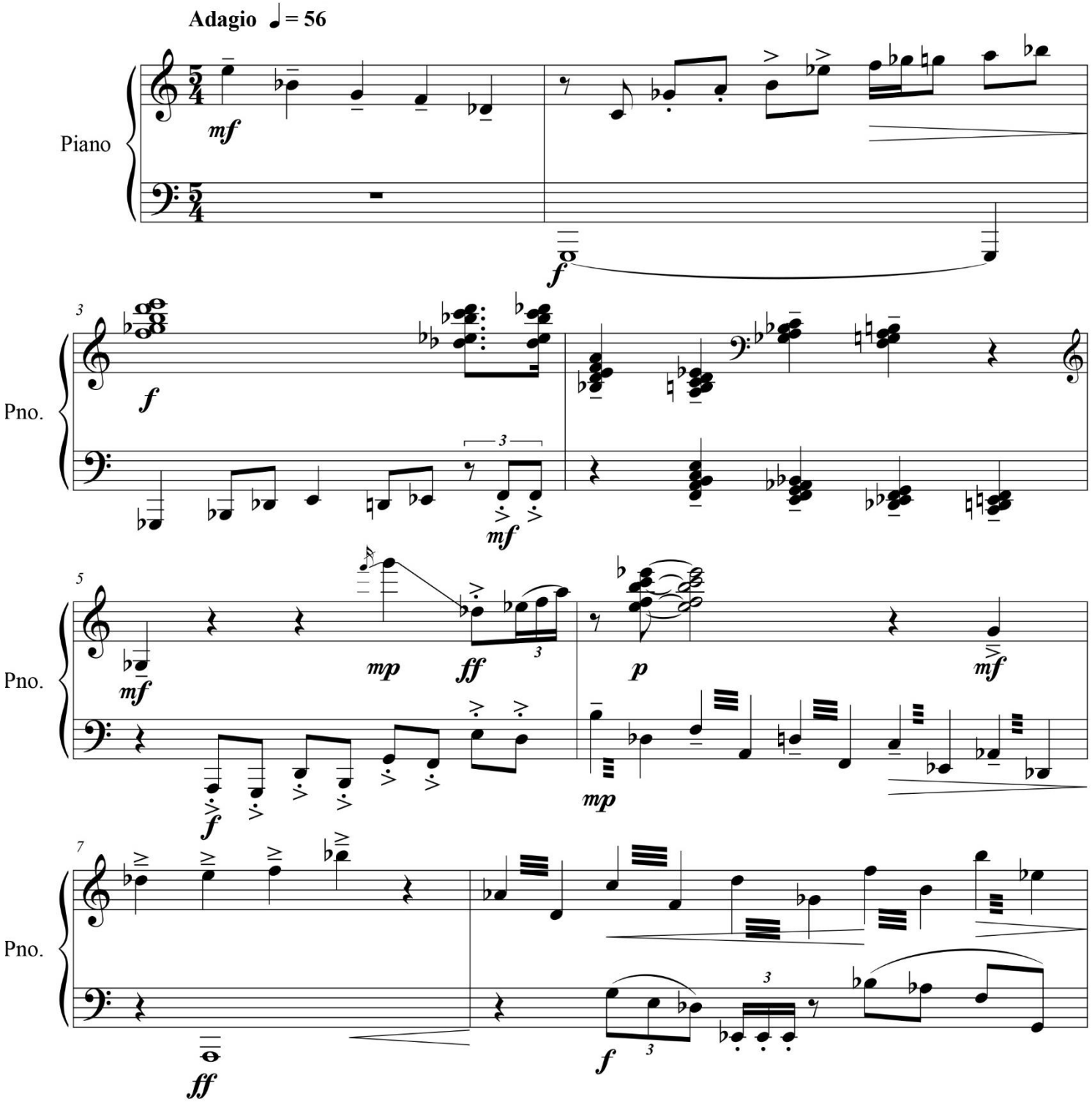


@ Marcus Mota 2020
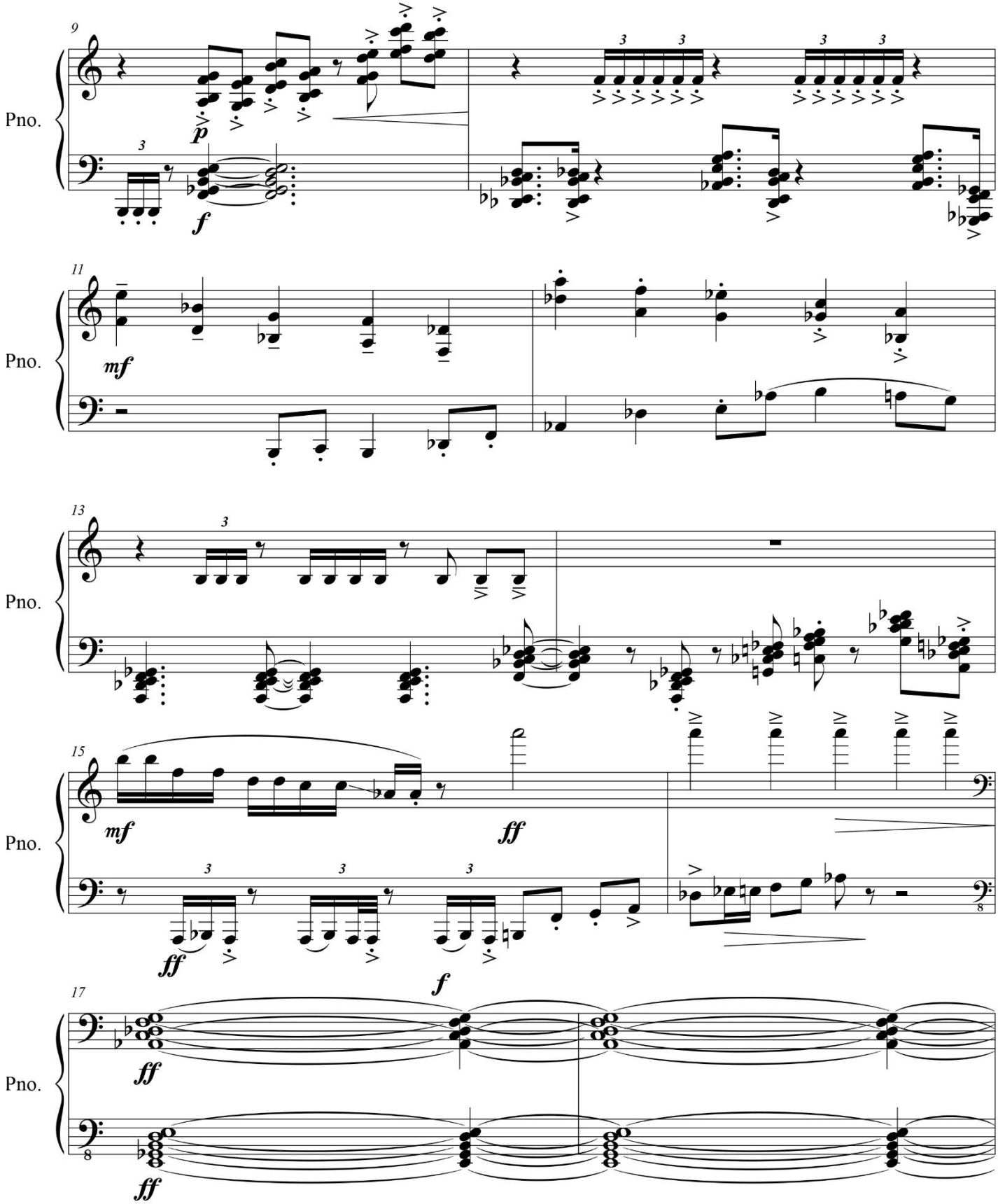
Clariceana n. 2

Marcus Mota
Lisboa, 4/20
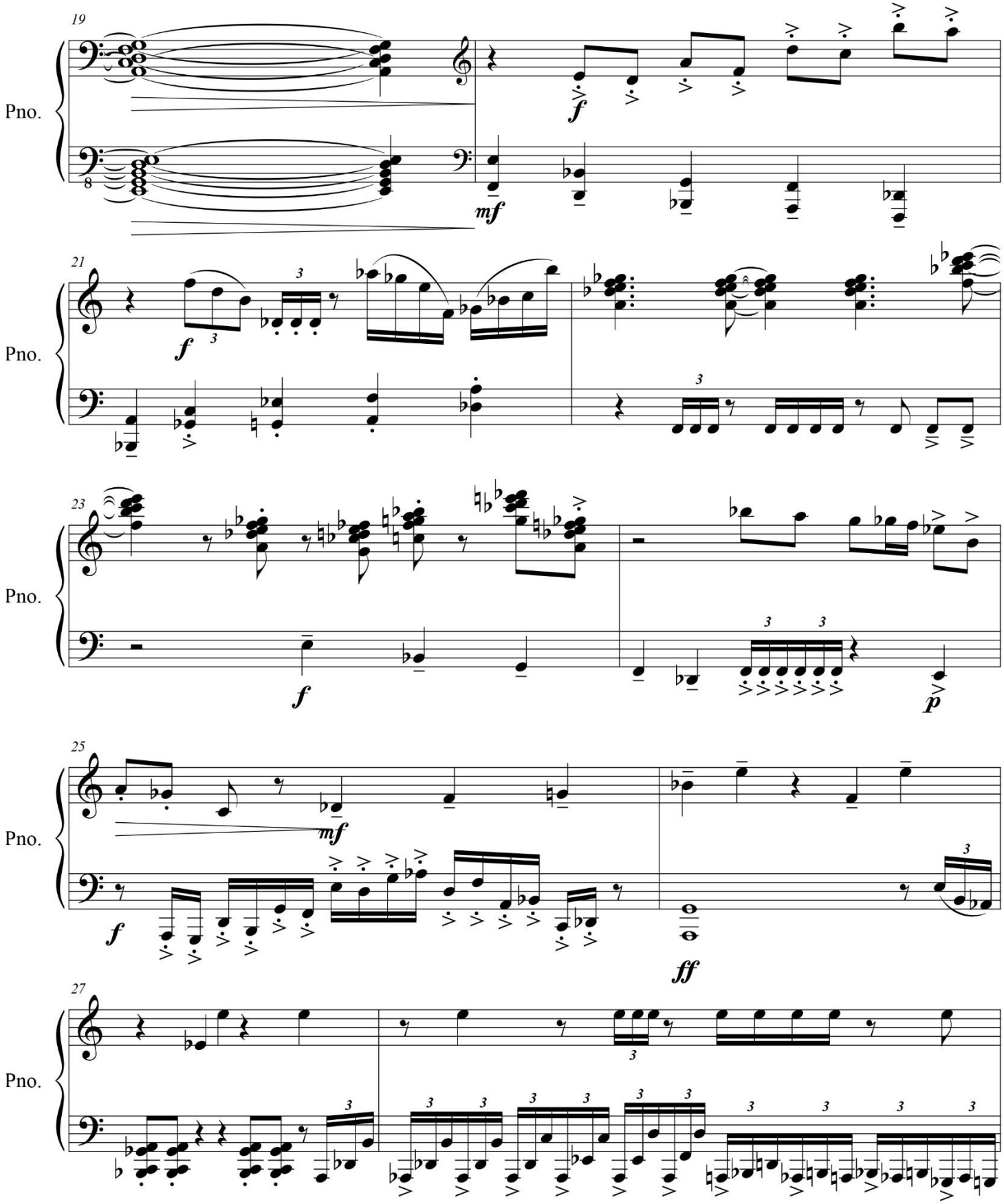
"É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado 'leit-motiv'. Quero na música e no que te escrevo e no que te pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it" (*Água viva*).
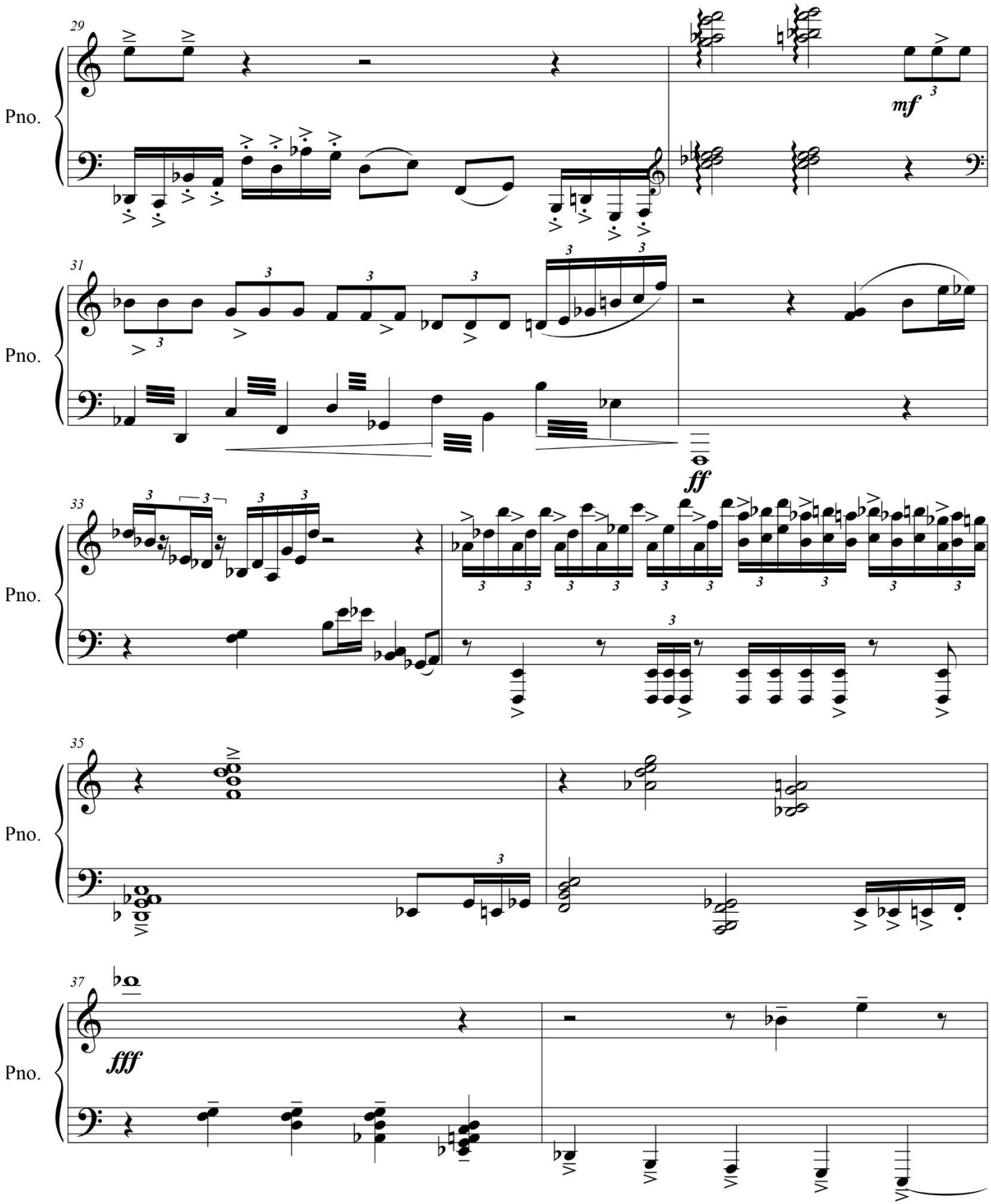


CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
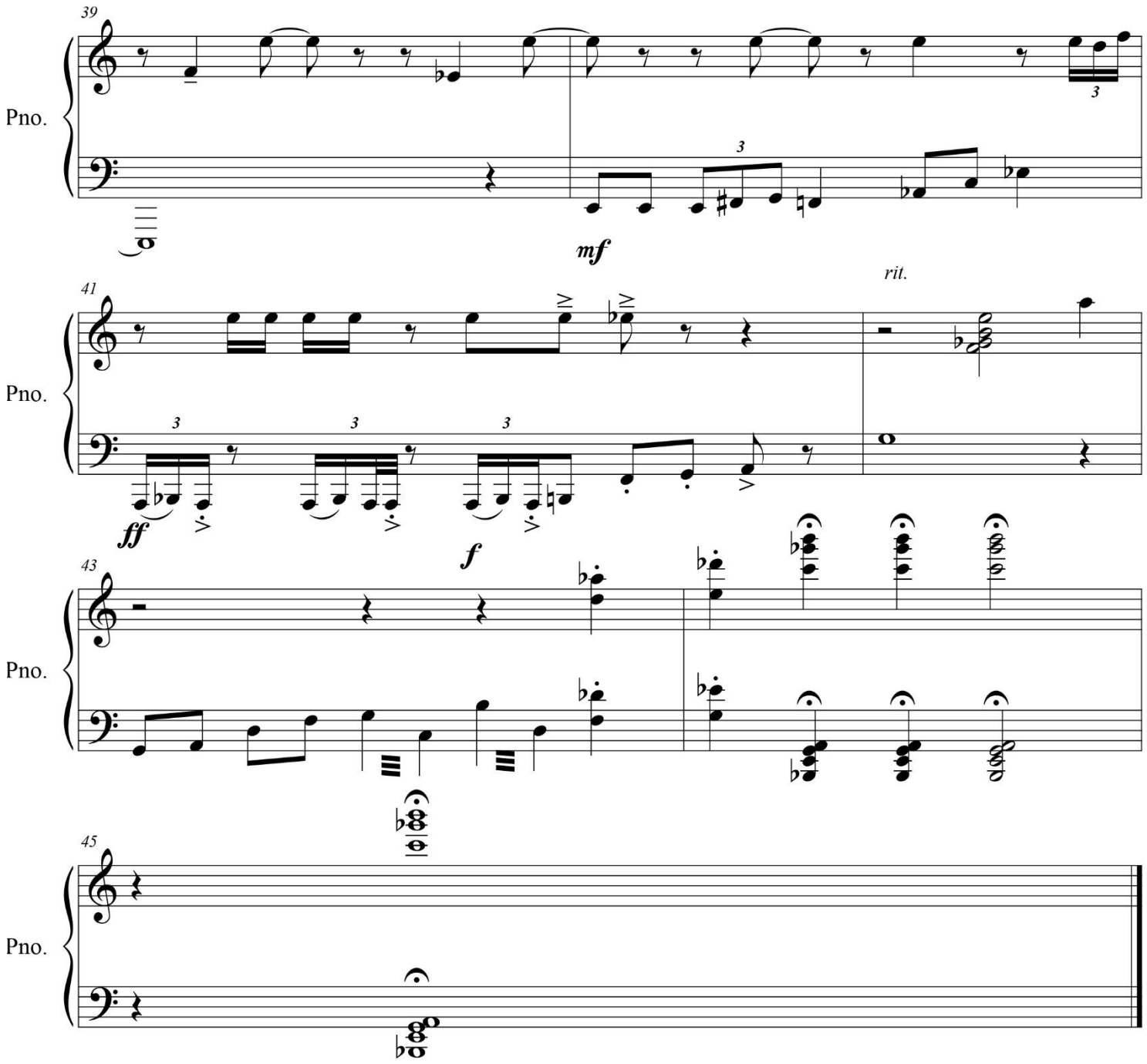


@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020
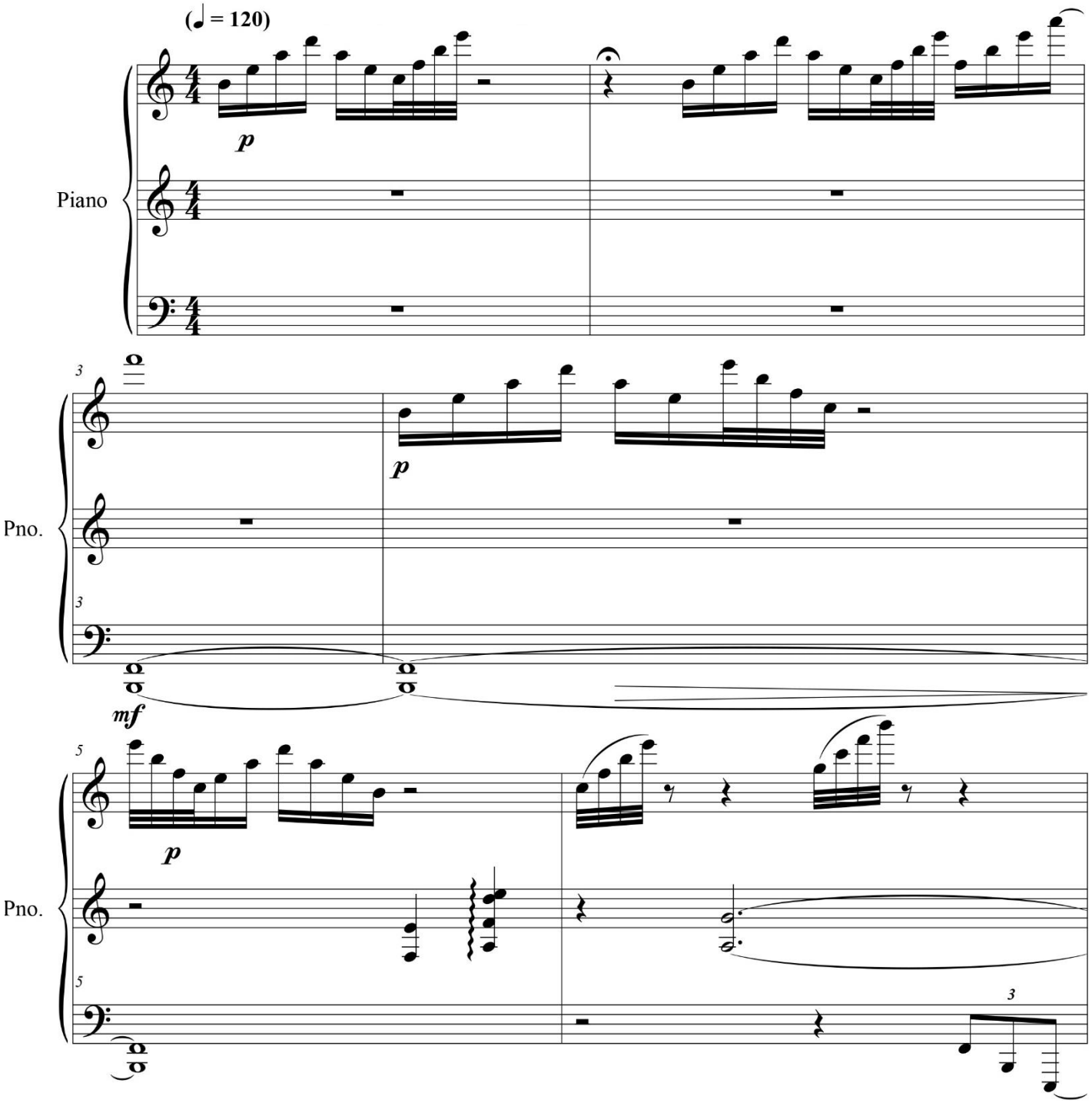


@ Marcus Mota 2020

Clariceana n. 3
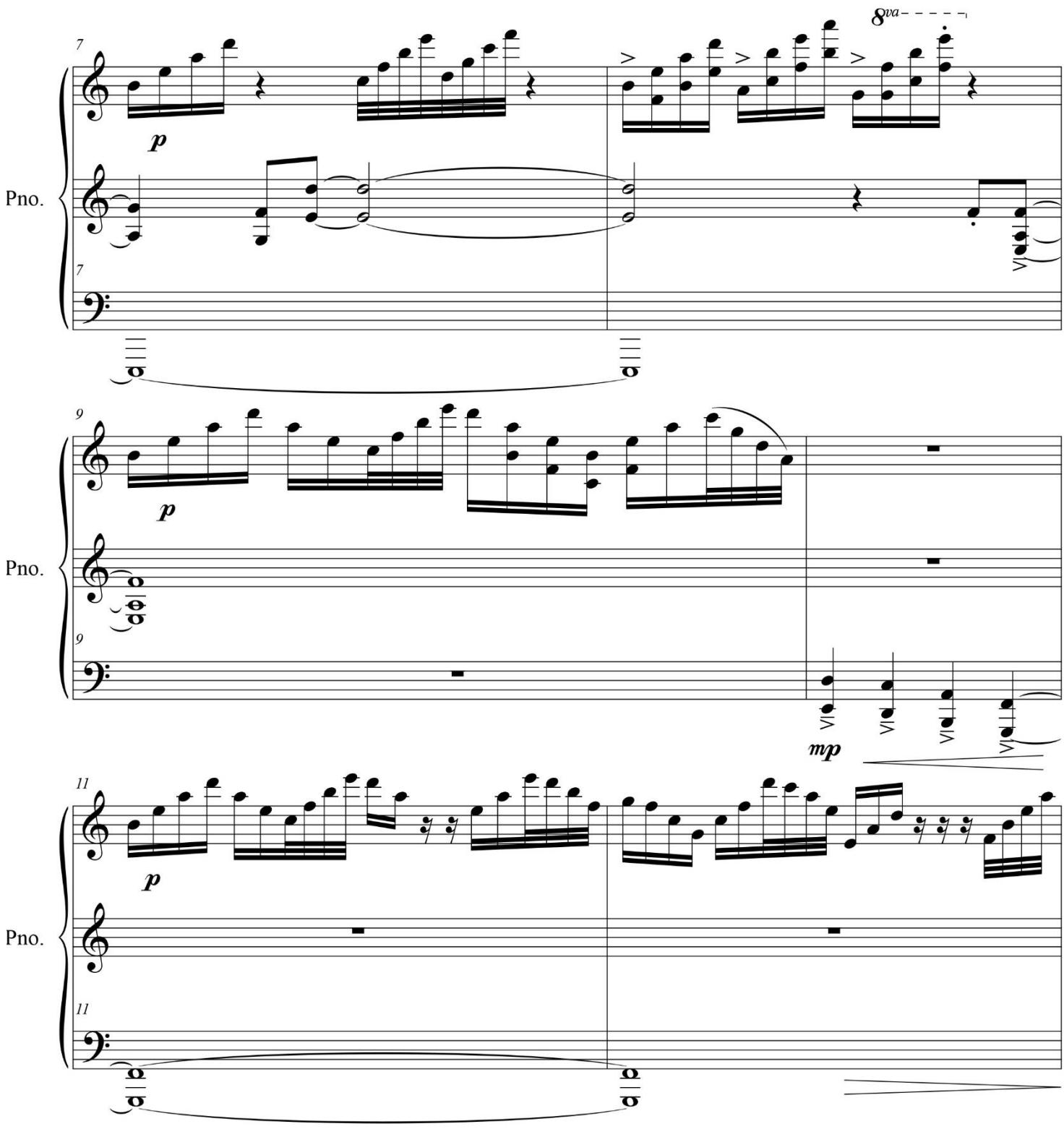
Para a Mão Direita

Marcus Mota
5/20
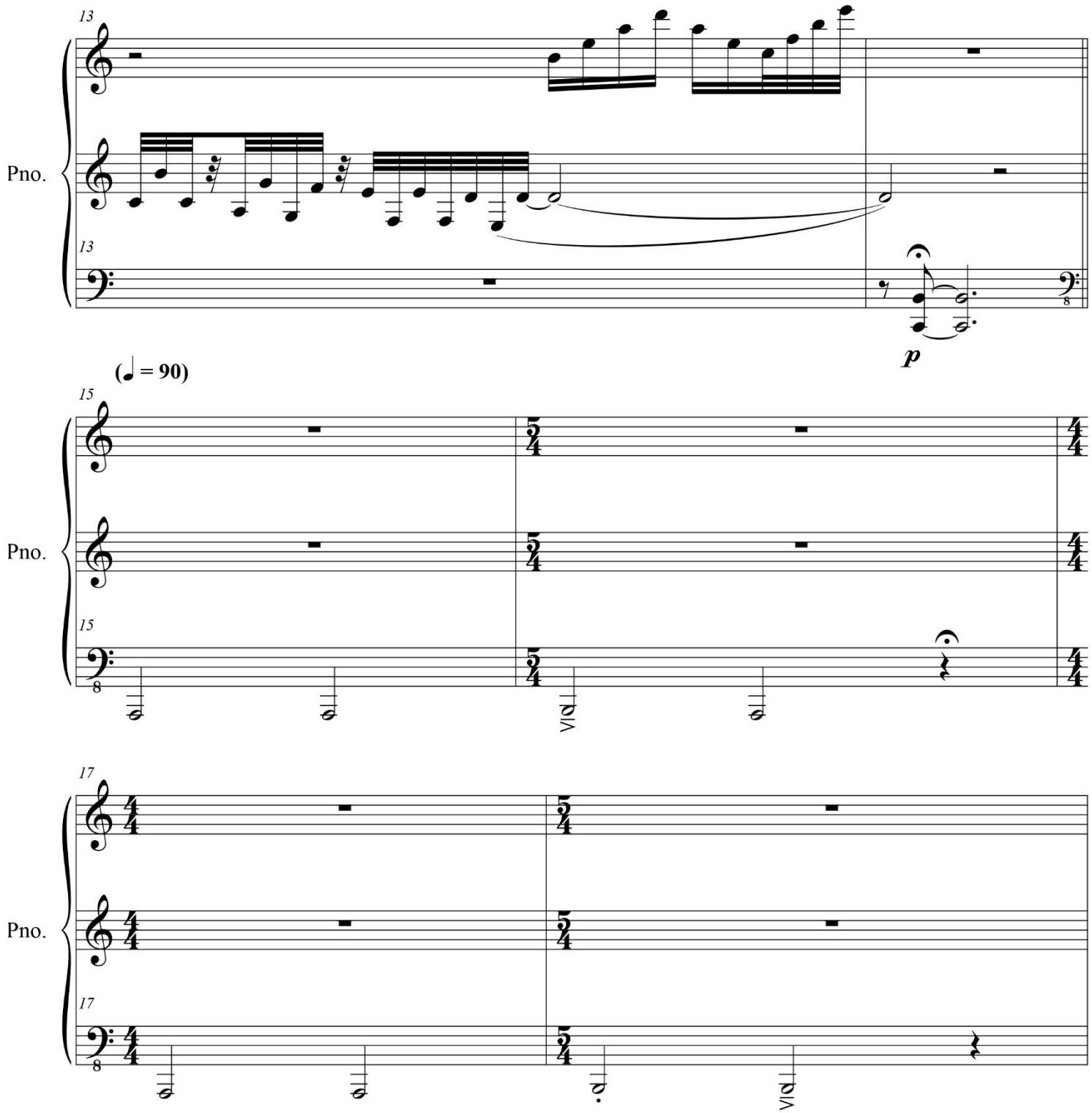
"Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraindo-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava um só traço fugaz" (*O Lustre*).
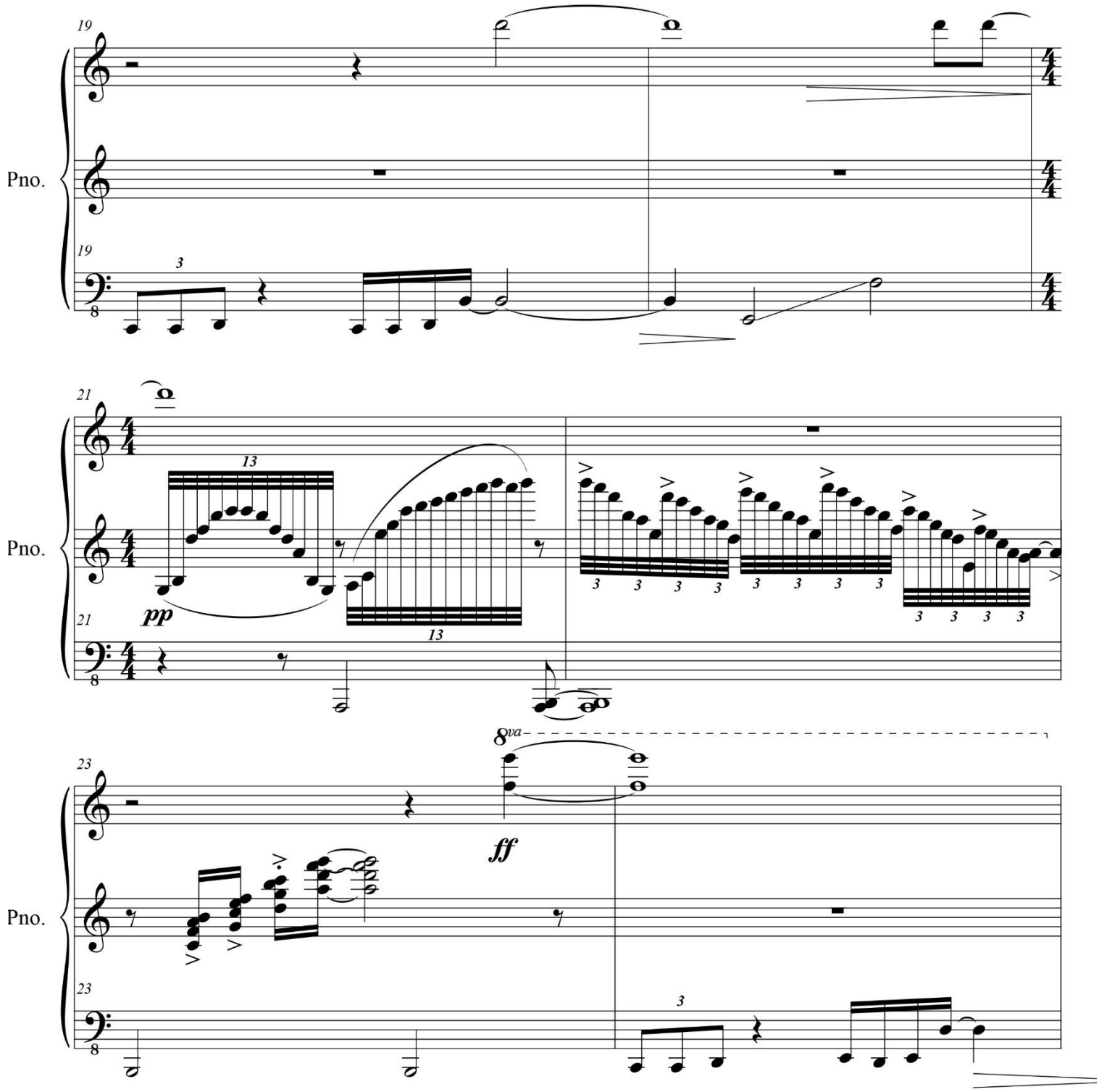


CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
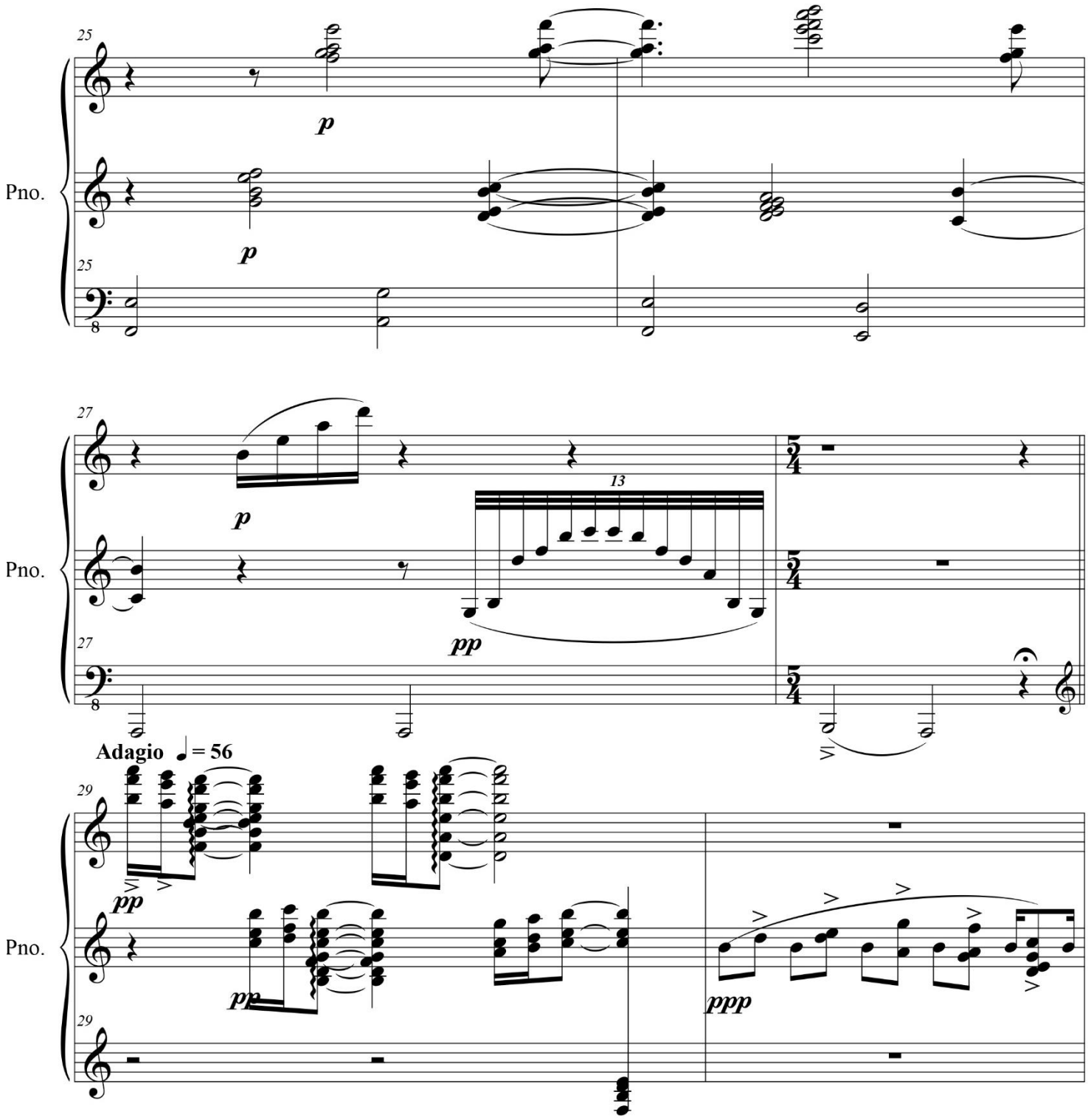


@ Marcus Mota 2020
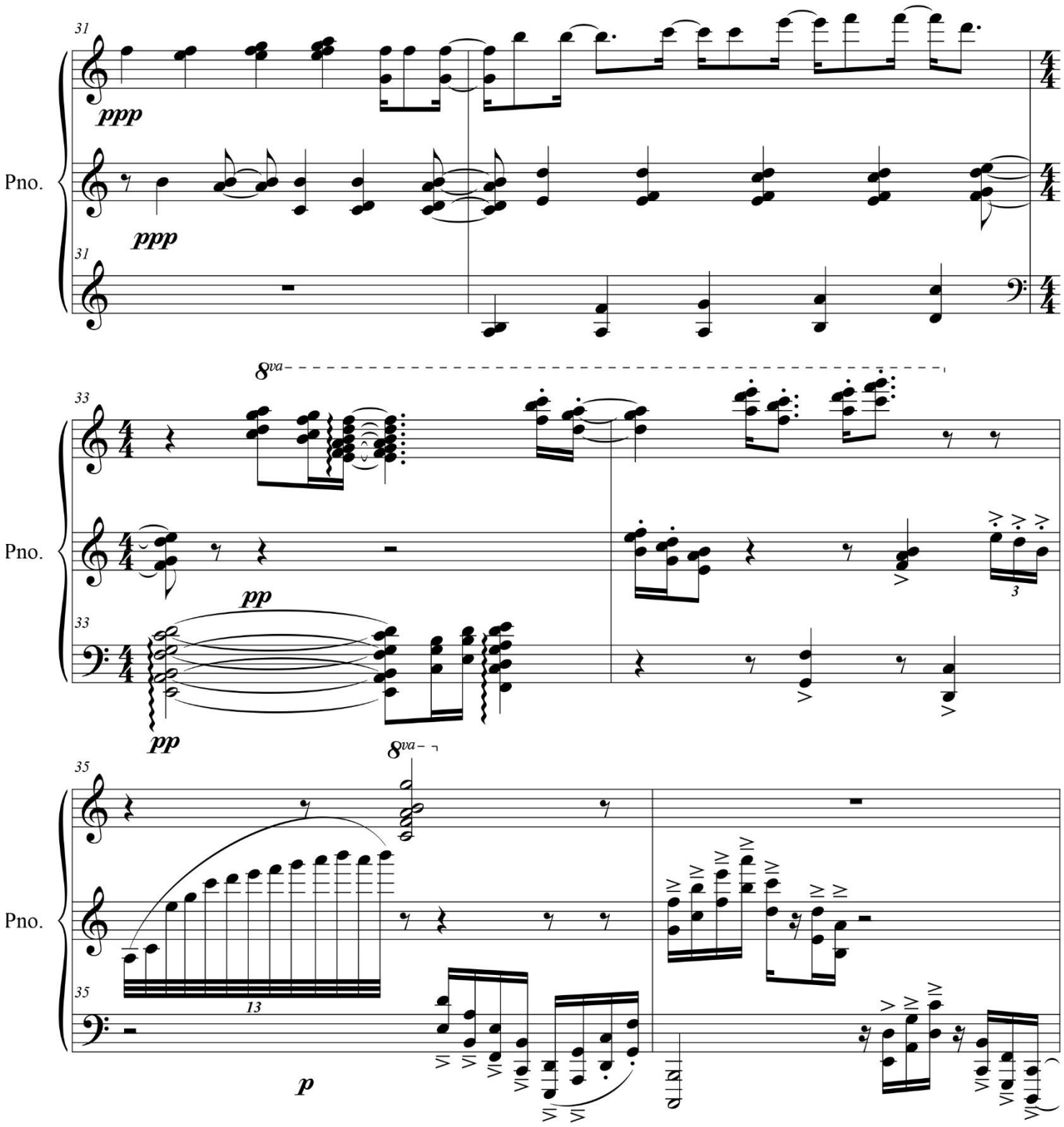


@ Marcus Mota 2020



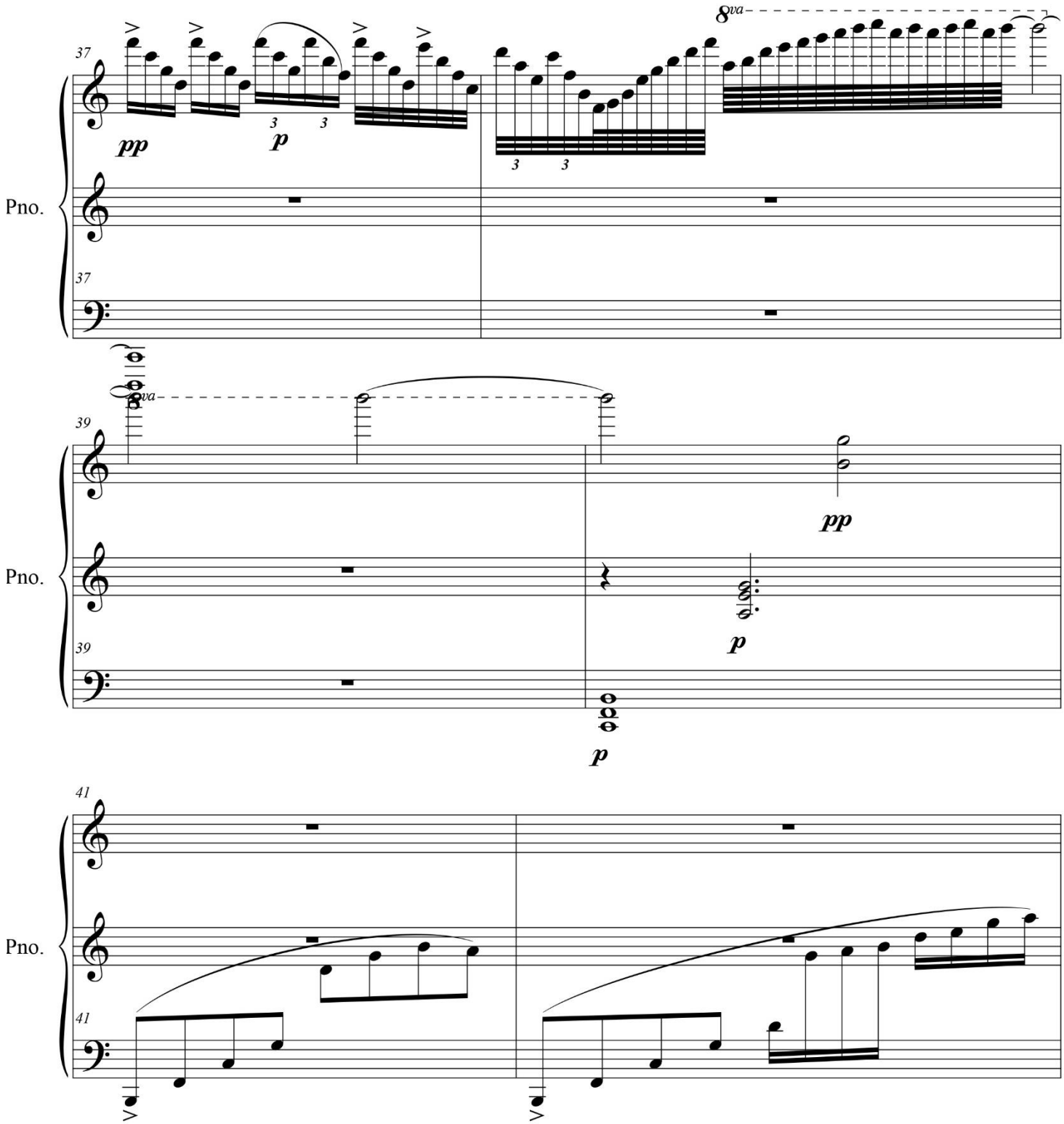
@ Marcus Mota 2020
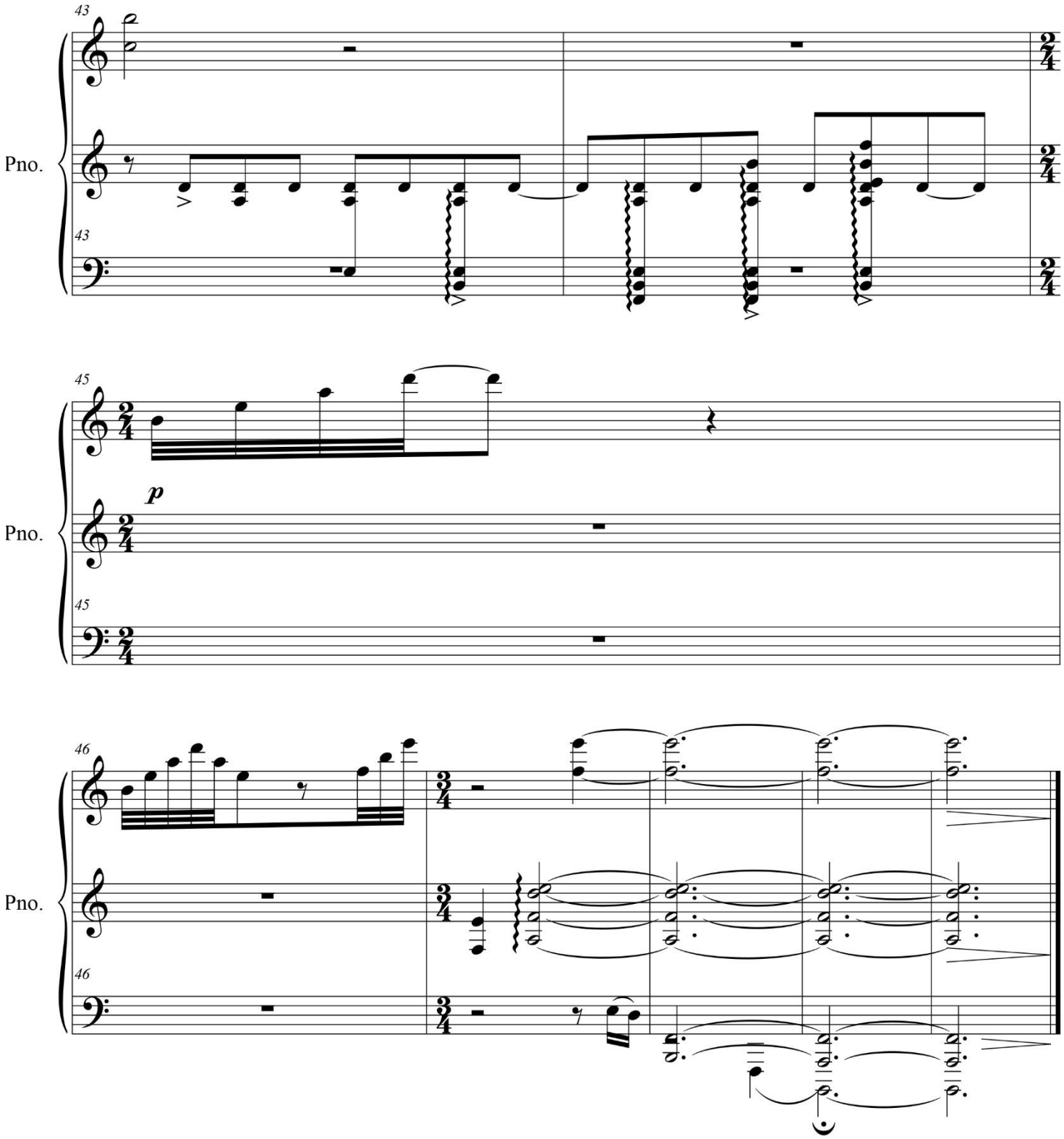


@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020
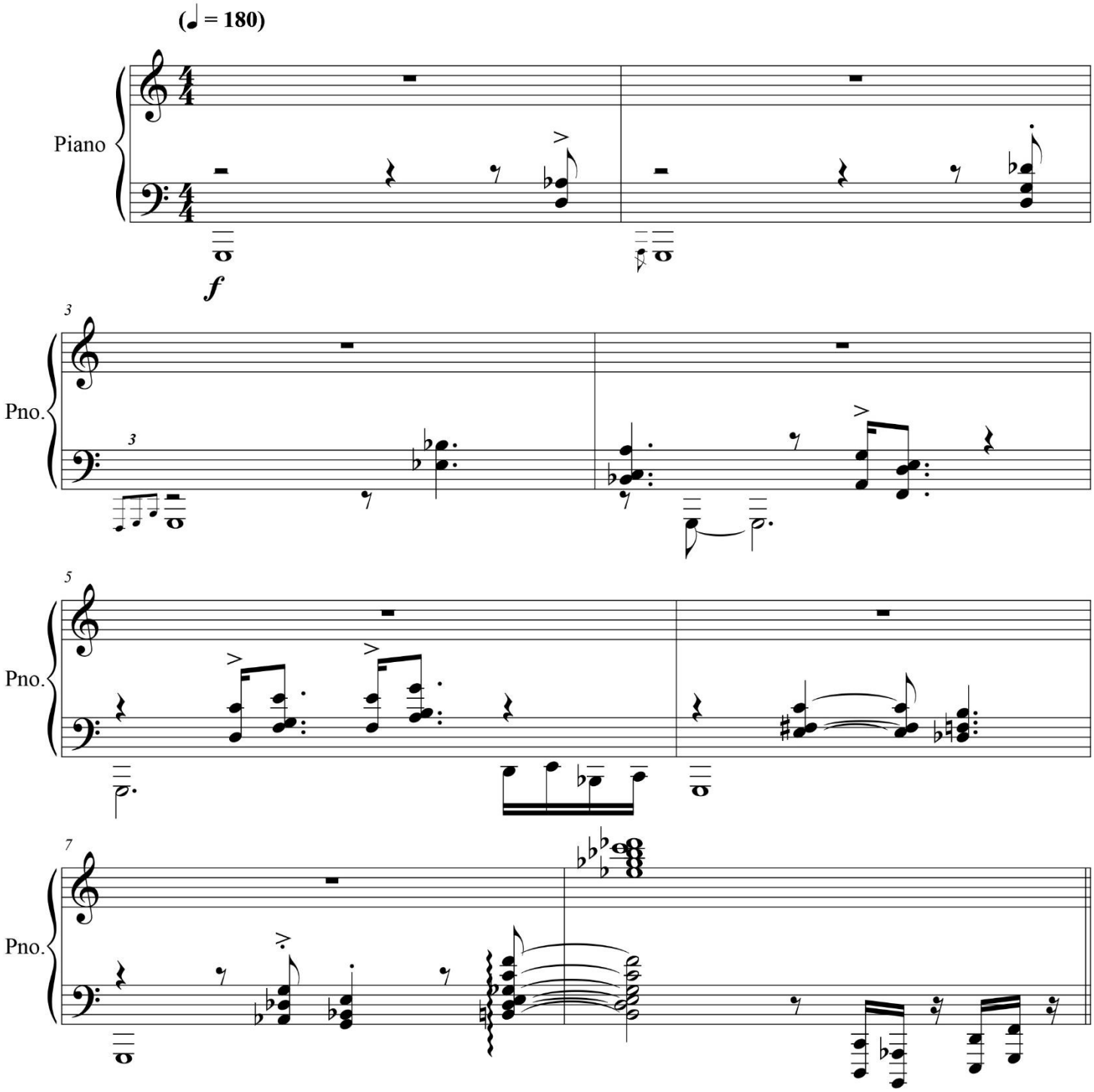


@ Marcus Mota 2020
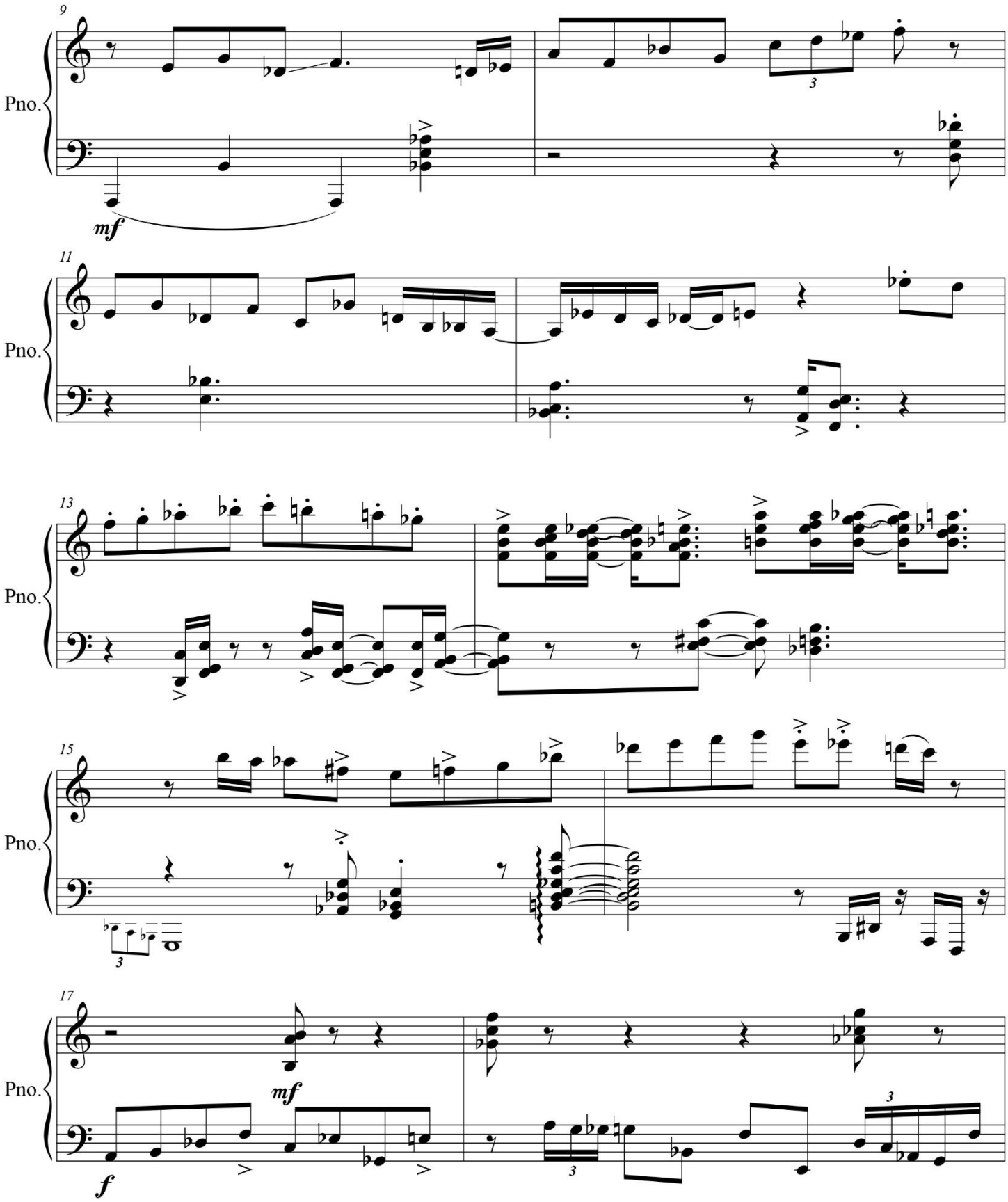
Clariceana n. 4

Marcus Mota
Lisboa, 5/20
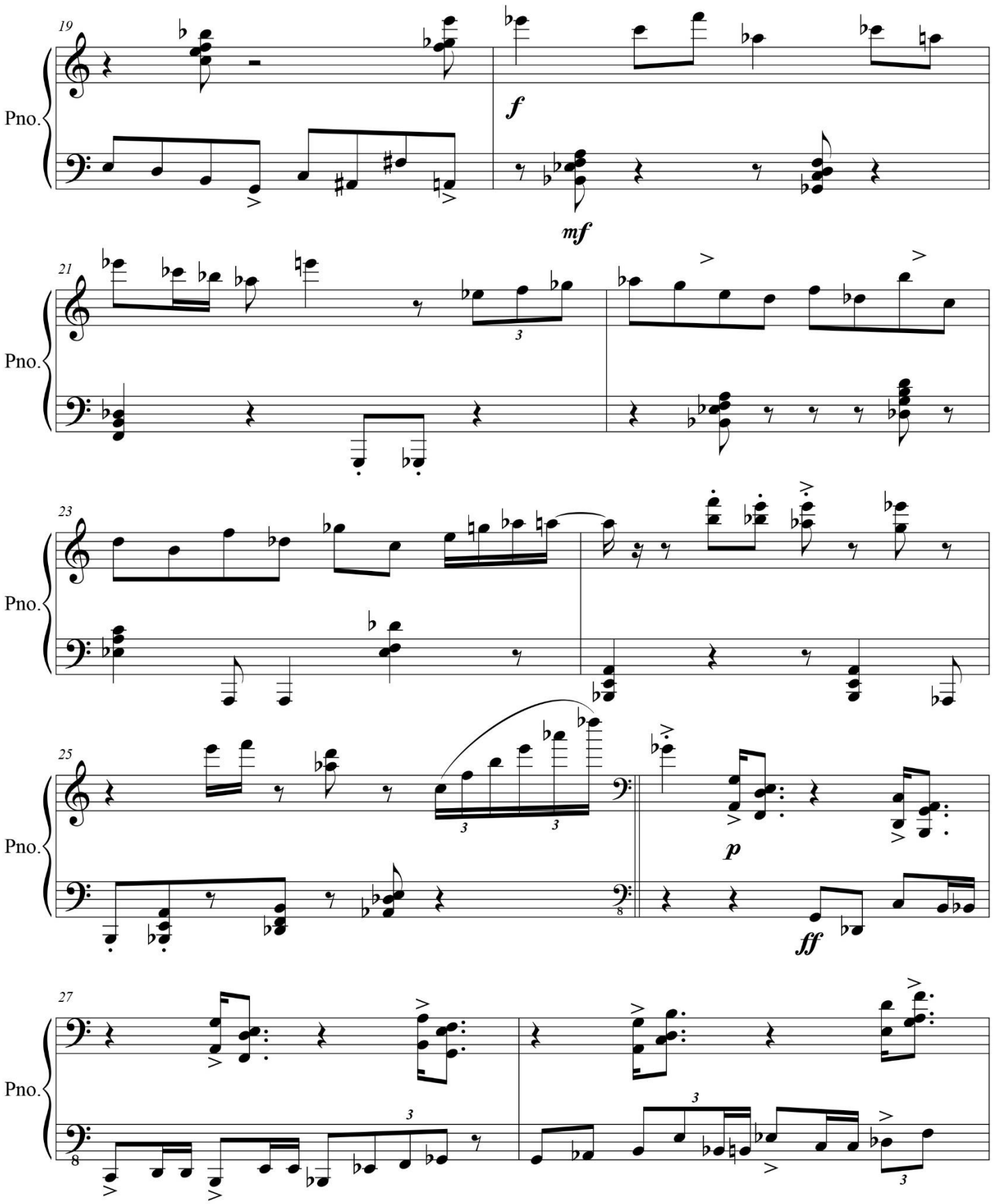
"Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia".
(*Água viva*)
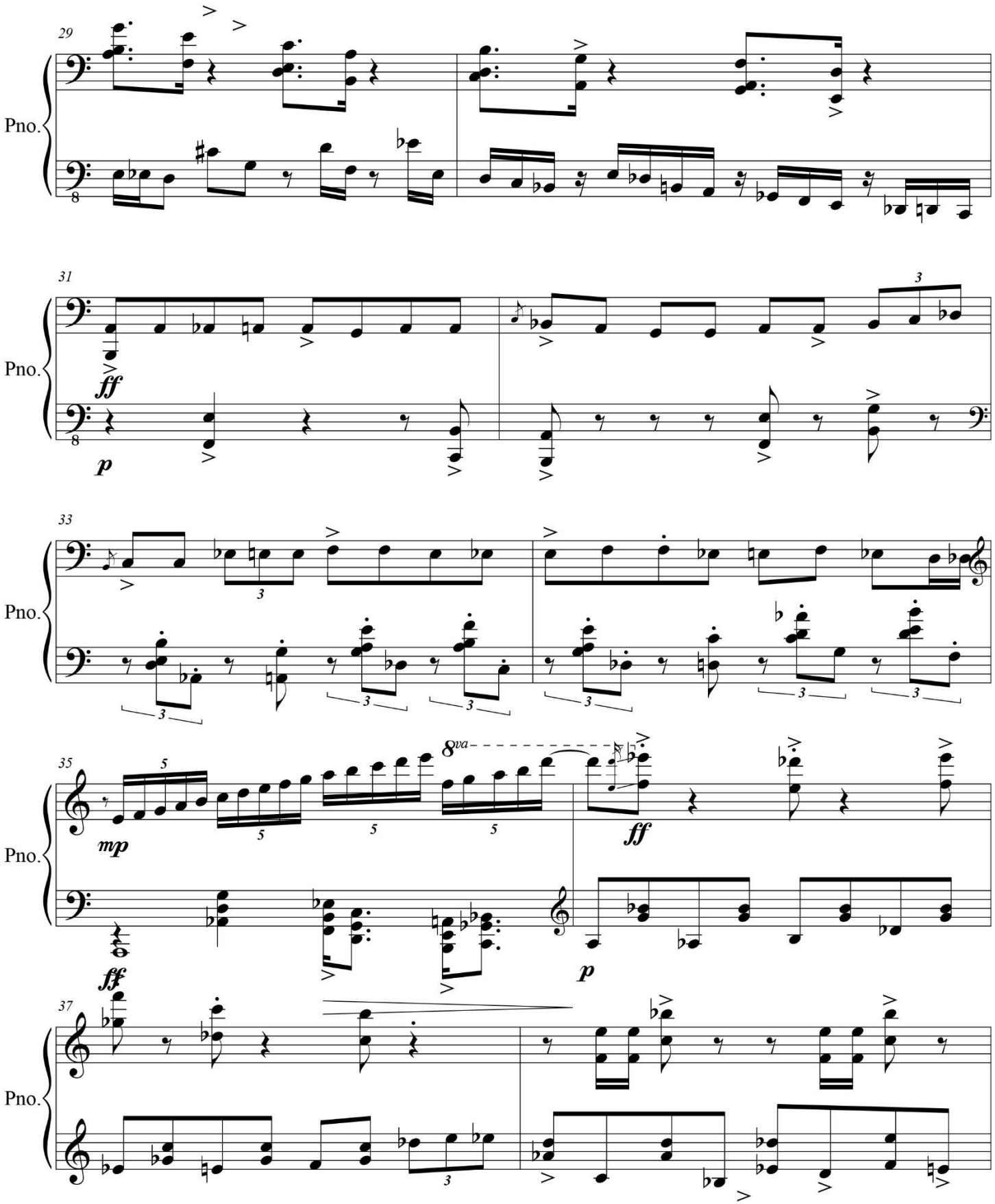


CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
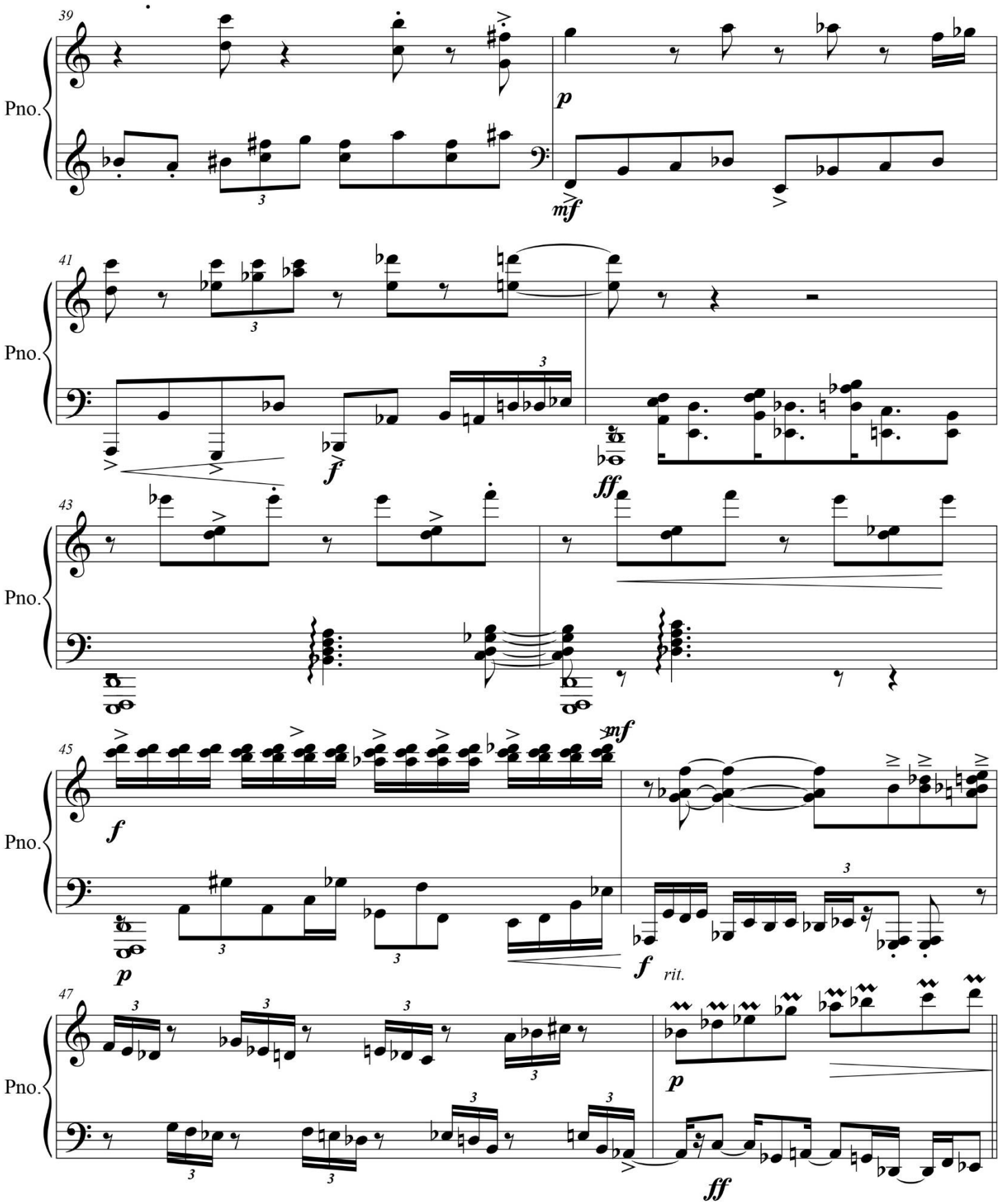


@ Marcus Mota 2020
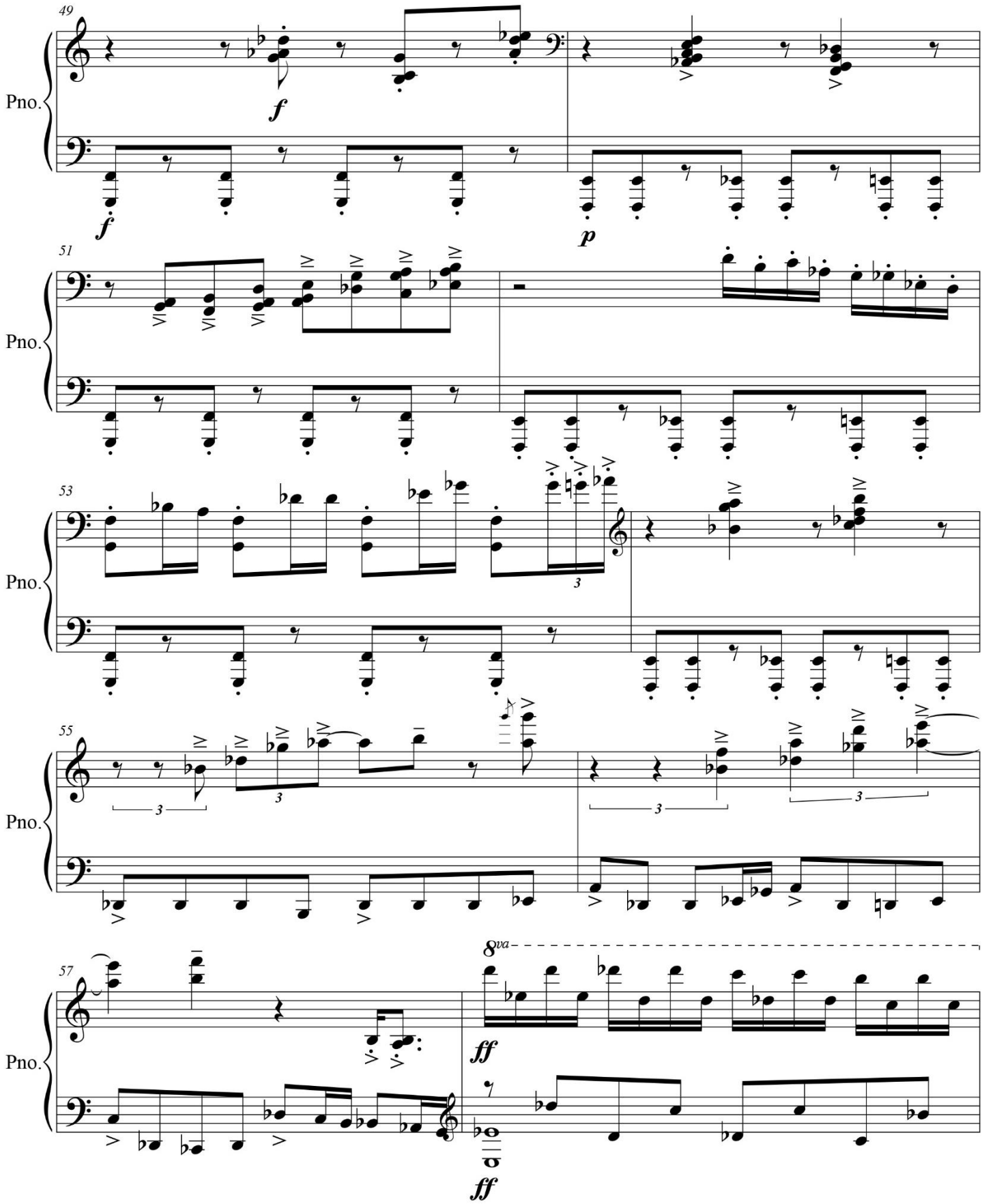


@ Marcus Mota 2020
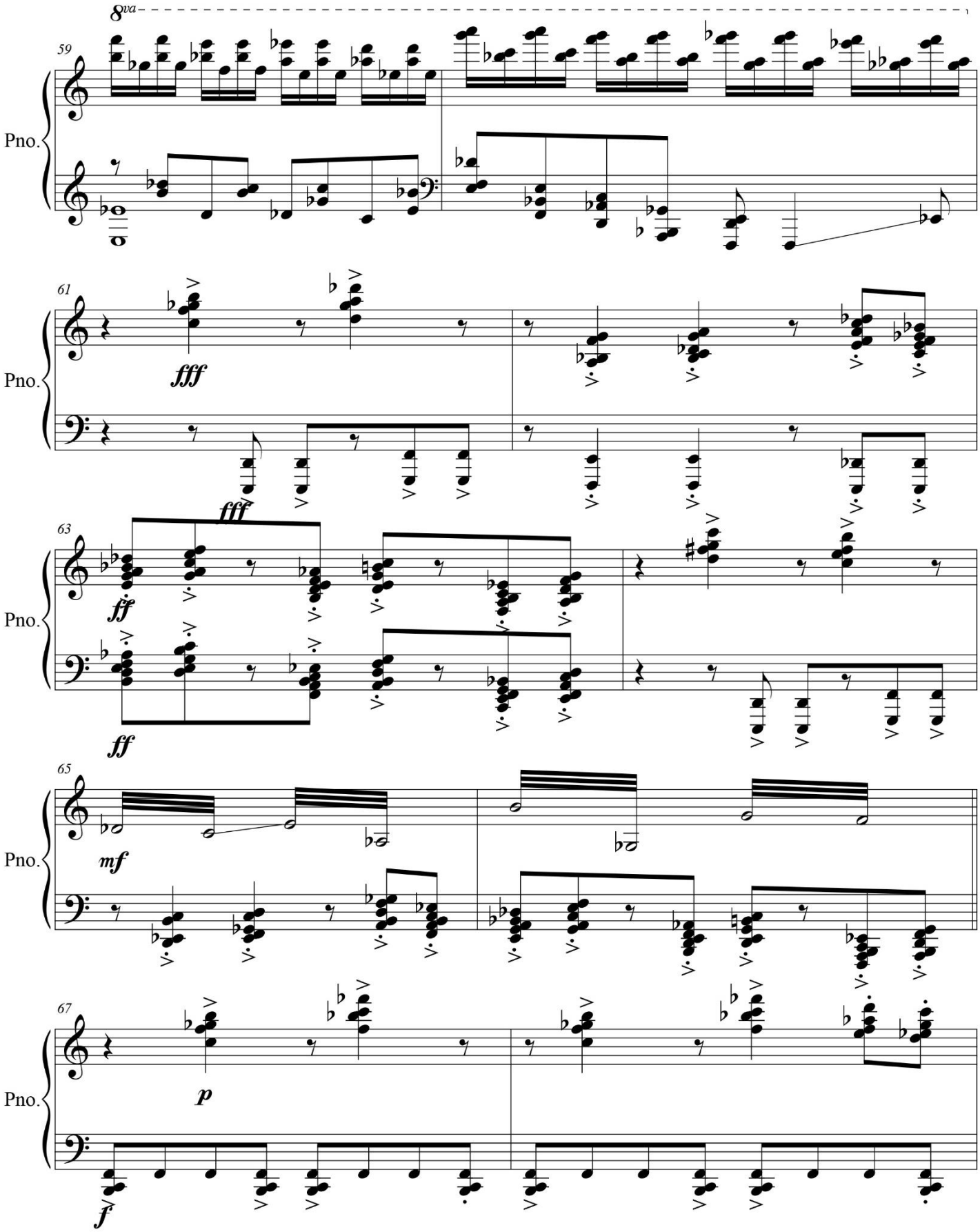


@ Marcus Mota 2020
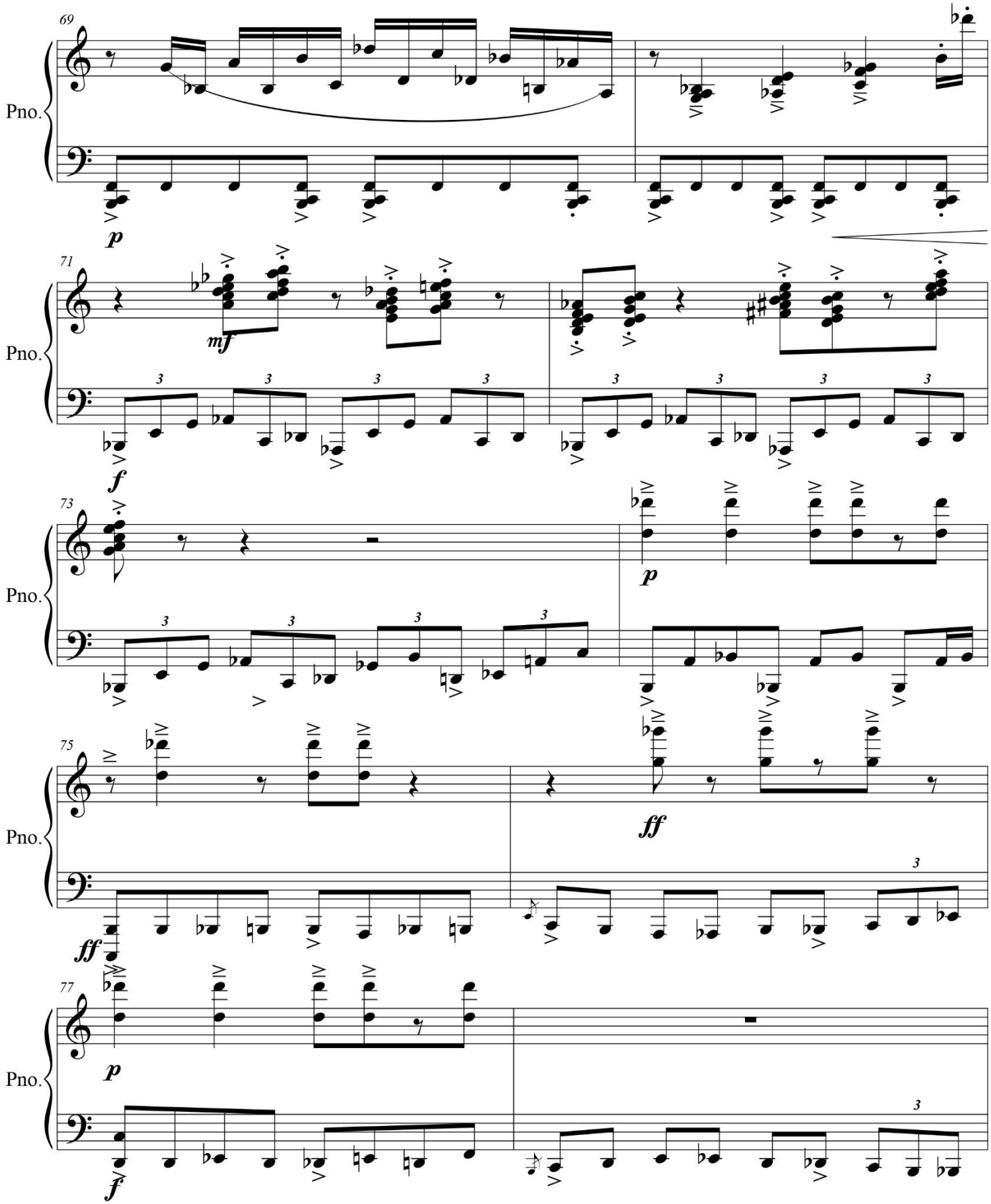


@ Marcus Mota 2020
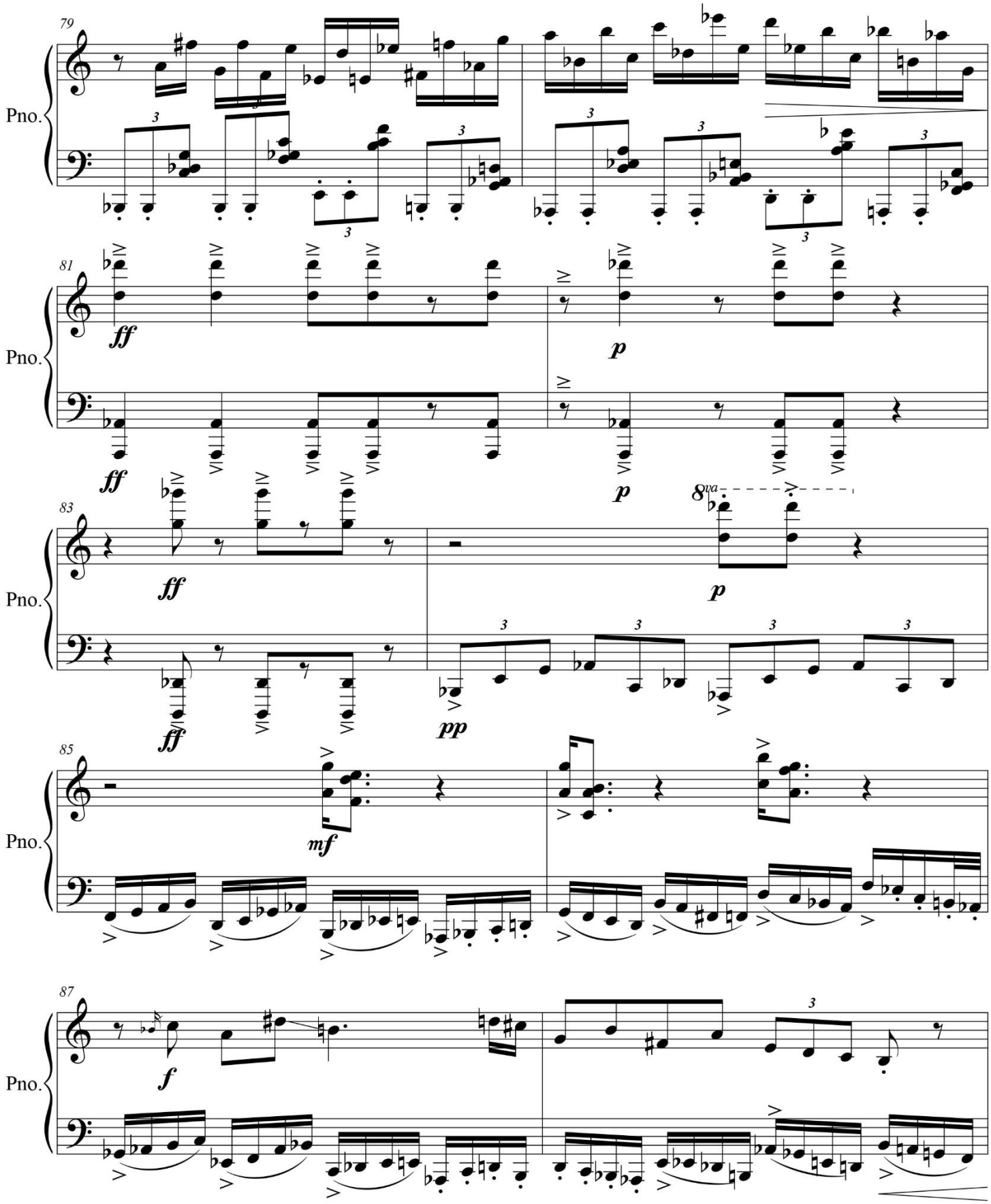


@ Marcus Mota 2020
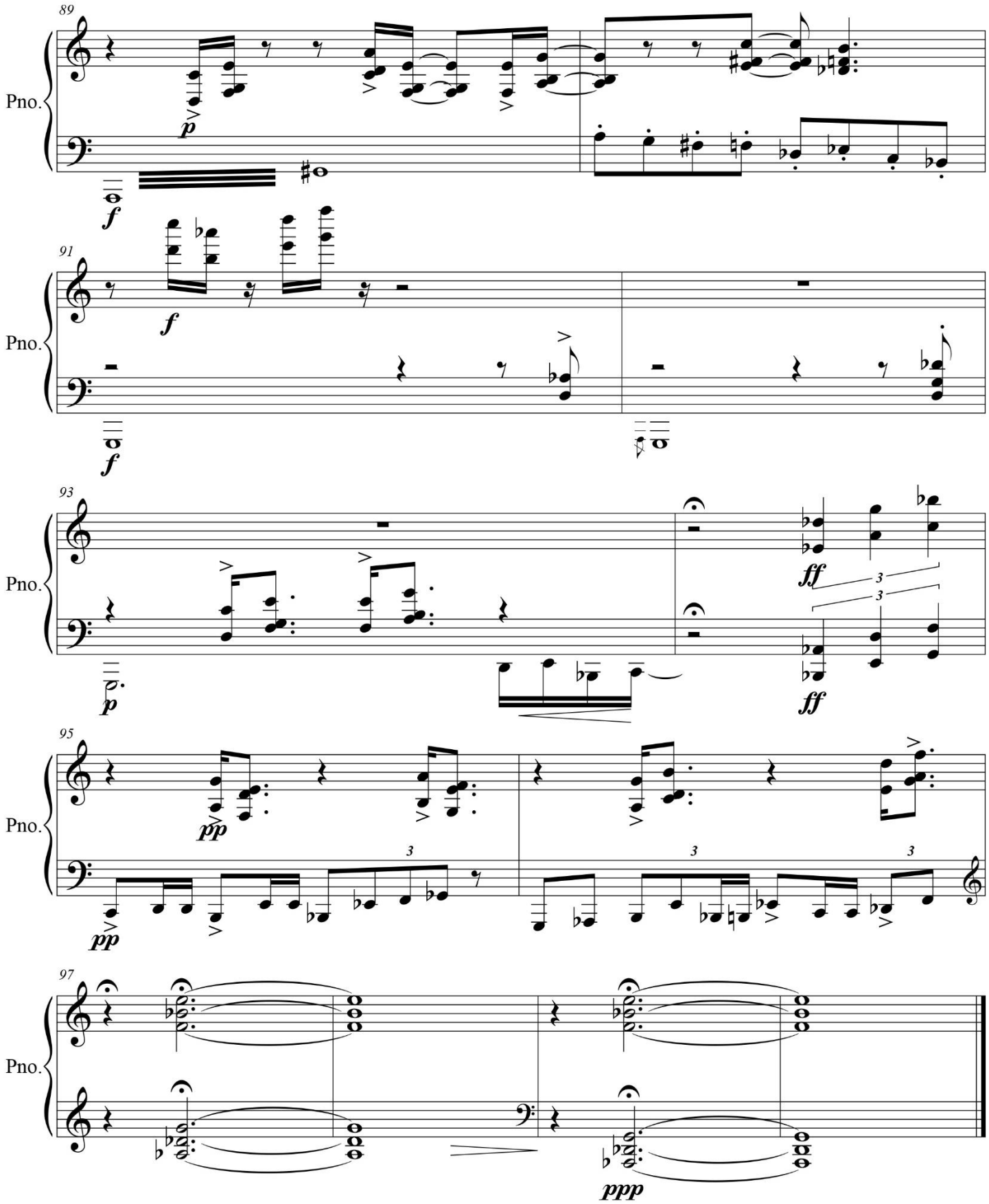


@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020
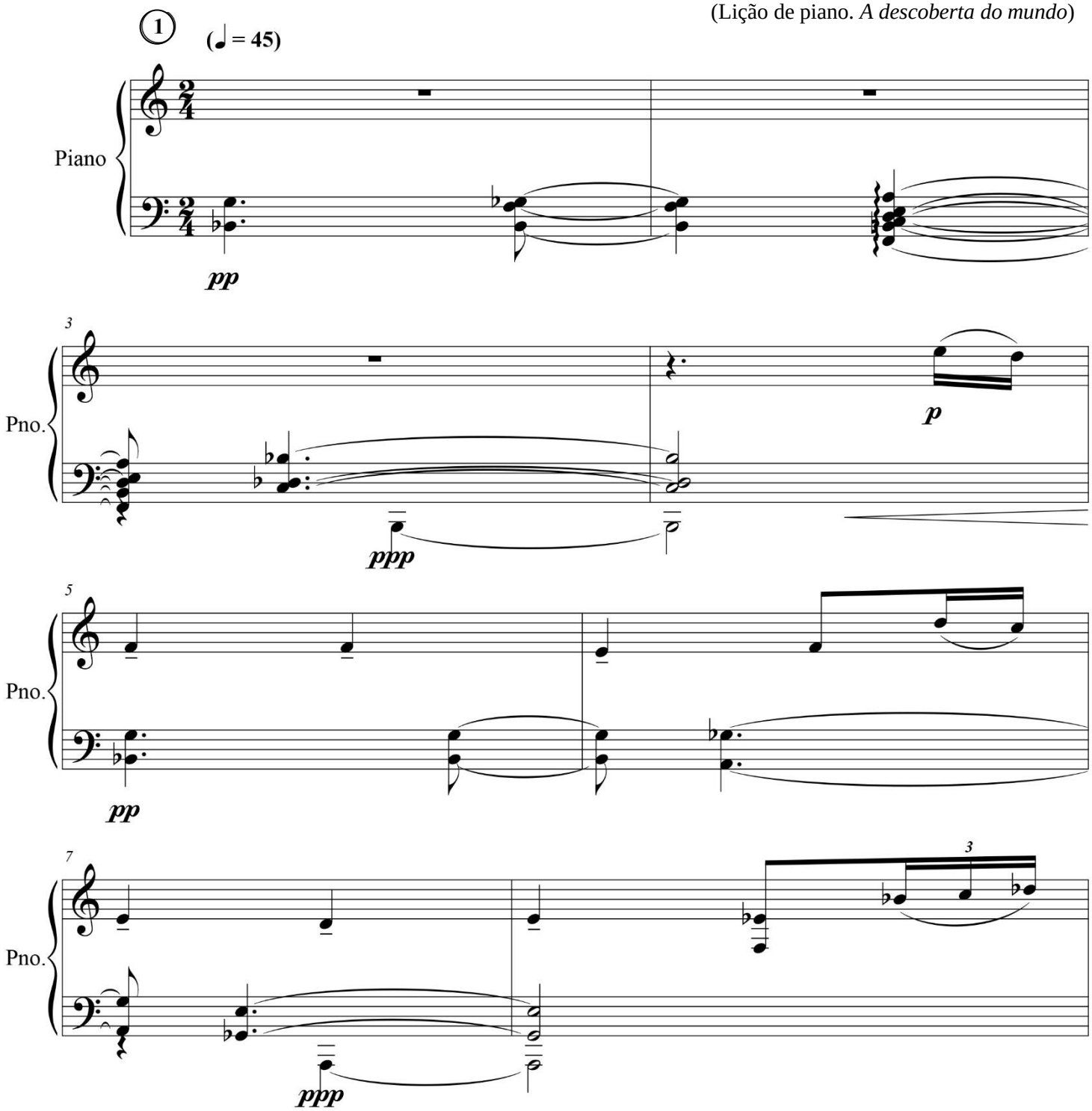


@ Marcus Mota 2020

Clariceana n. 5
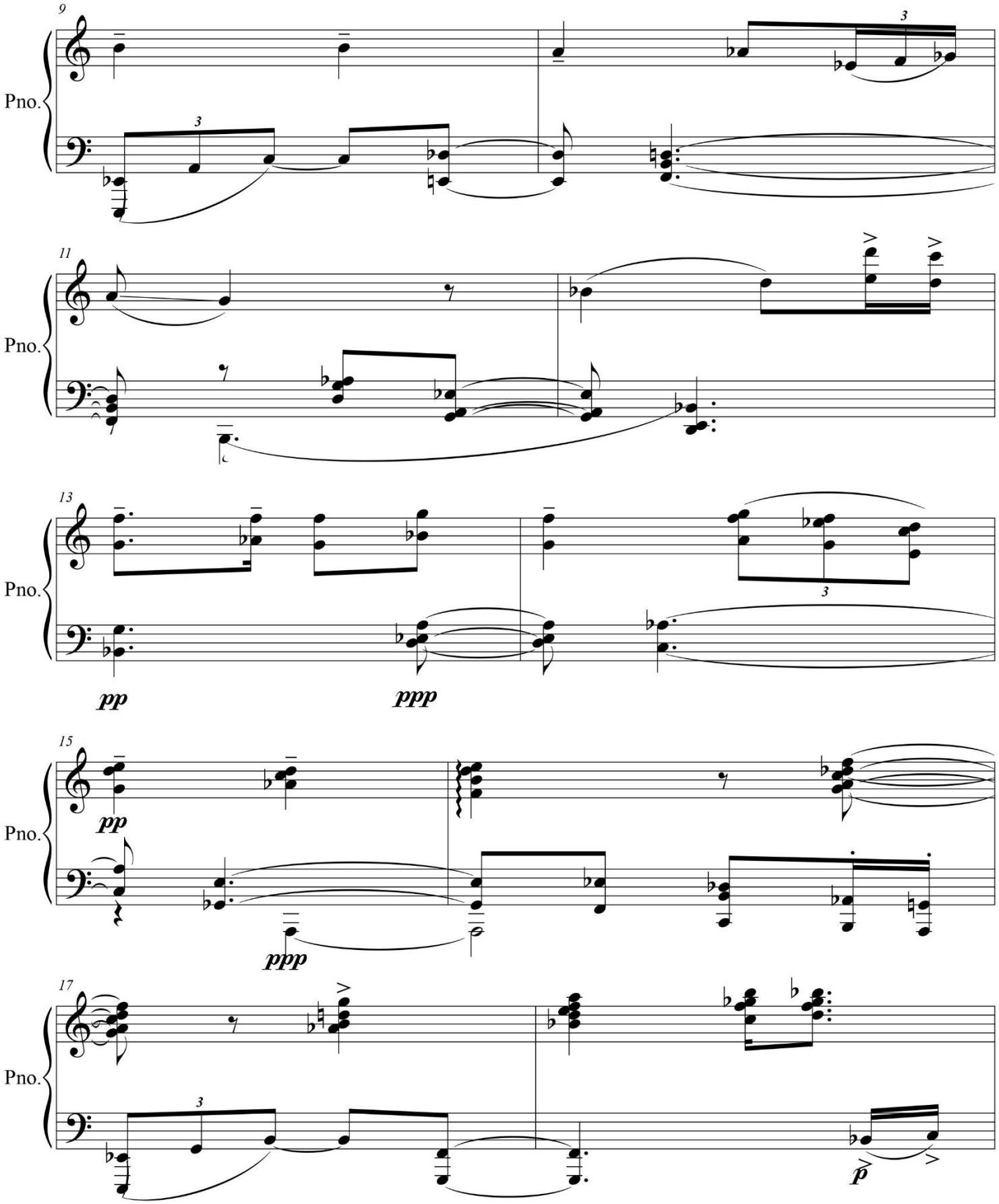
Marcus Mota
Lisboa, 05/2020

"Para mim as lições de piano eram uma tortura. [...] inventar músicas. Eu preferia inventar a estudar. Tinha nove anos e minha mãe morrera. A musiquinha que inventei, então, ainda consigo reproduzir com dedos lentos. Por que no ano em que morreu minha mãe? A música é dividida em duas partes: a primeira é suave, a segunda meio militar, meio violenta, uma revolta suponho".
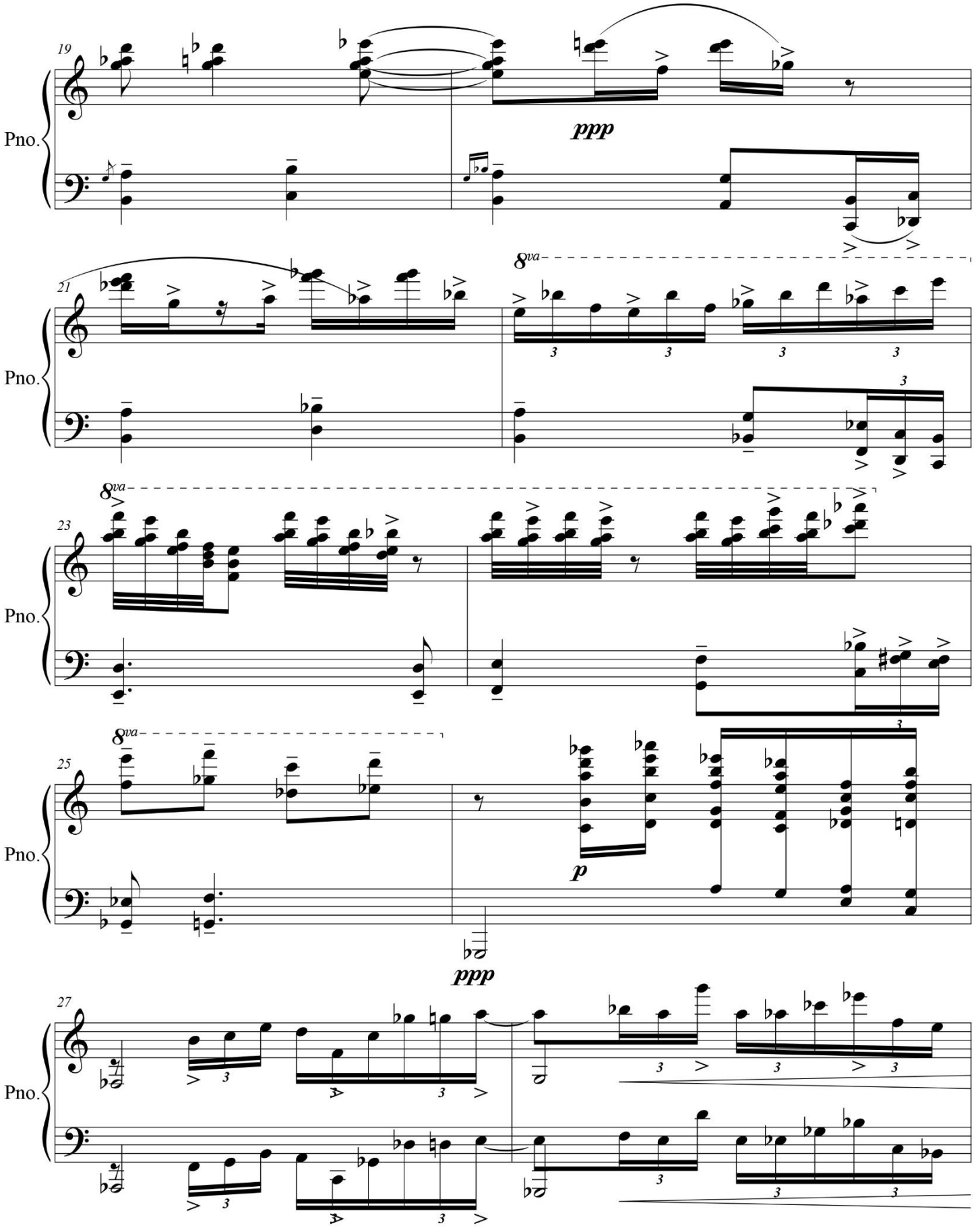
(Lição de piano. *A descoberta do mundo*)
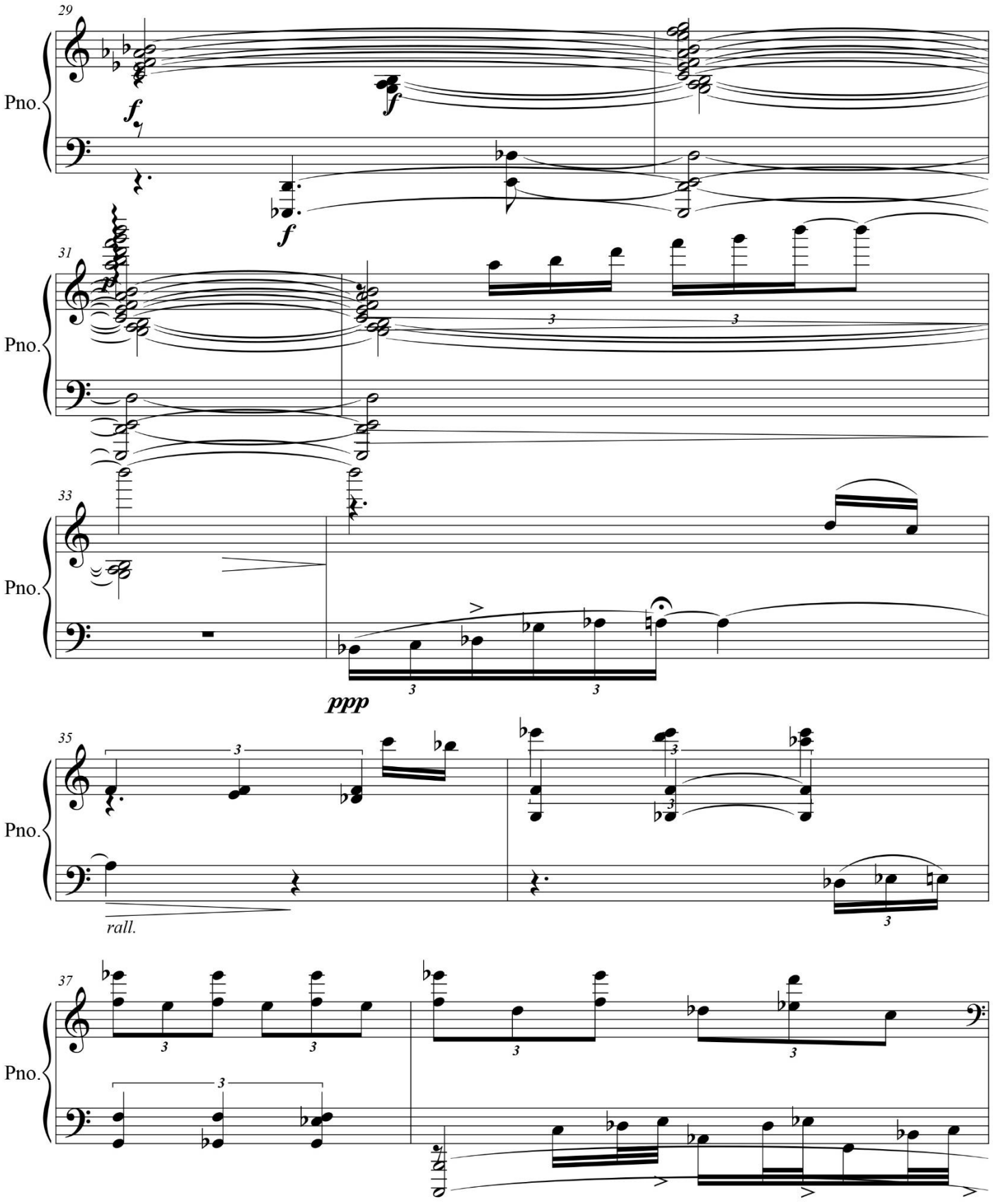


CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
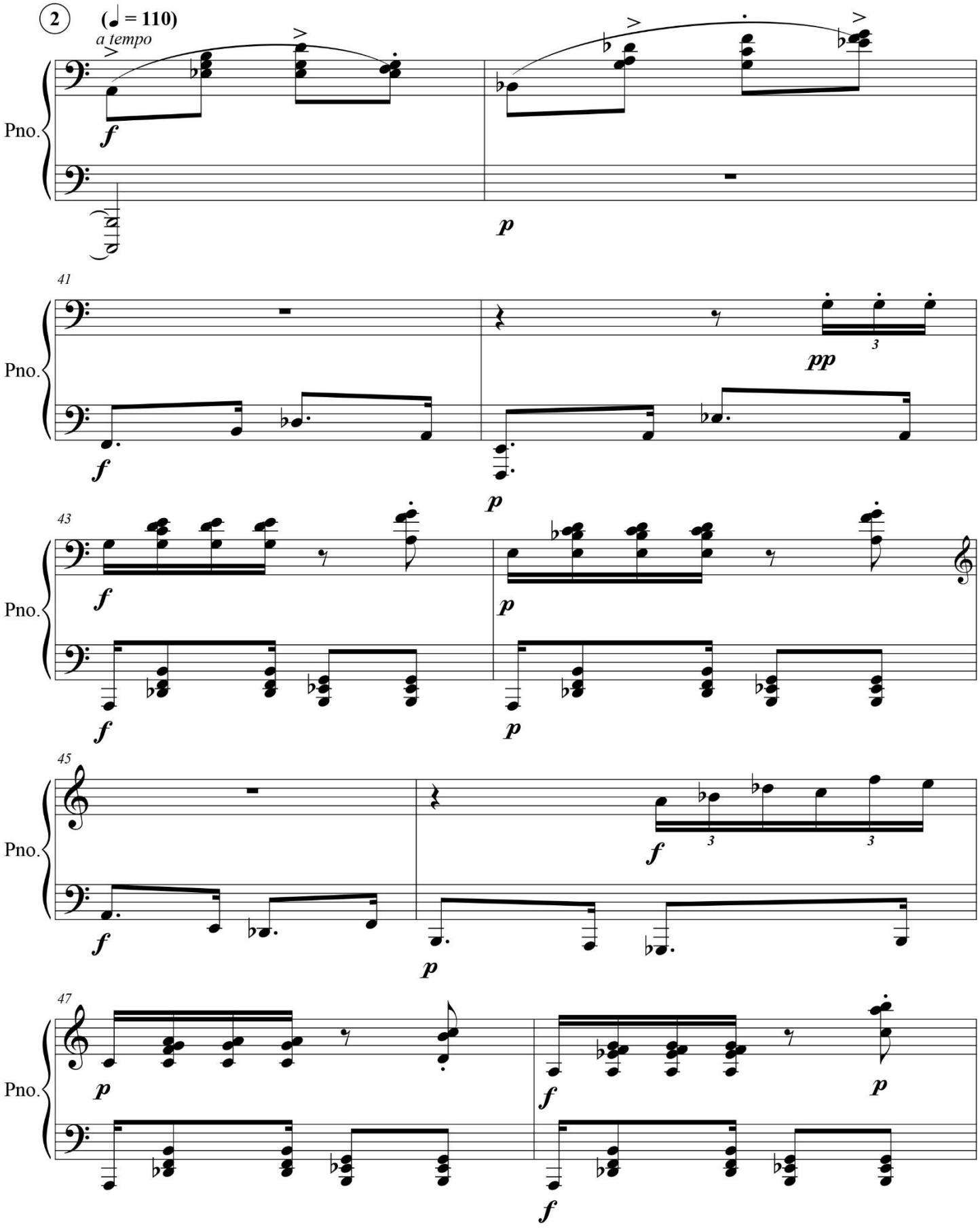


@ Marcus Mota 2020
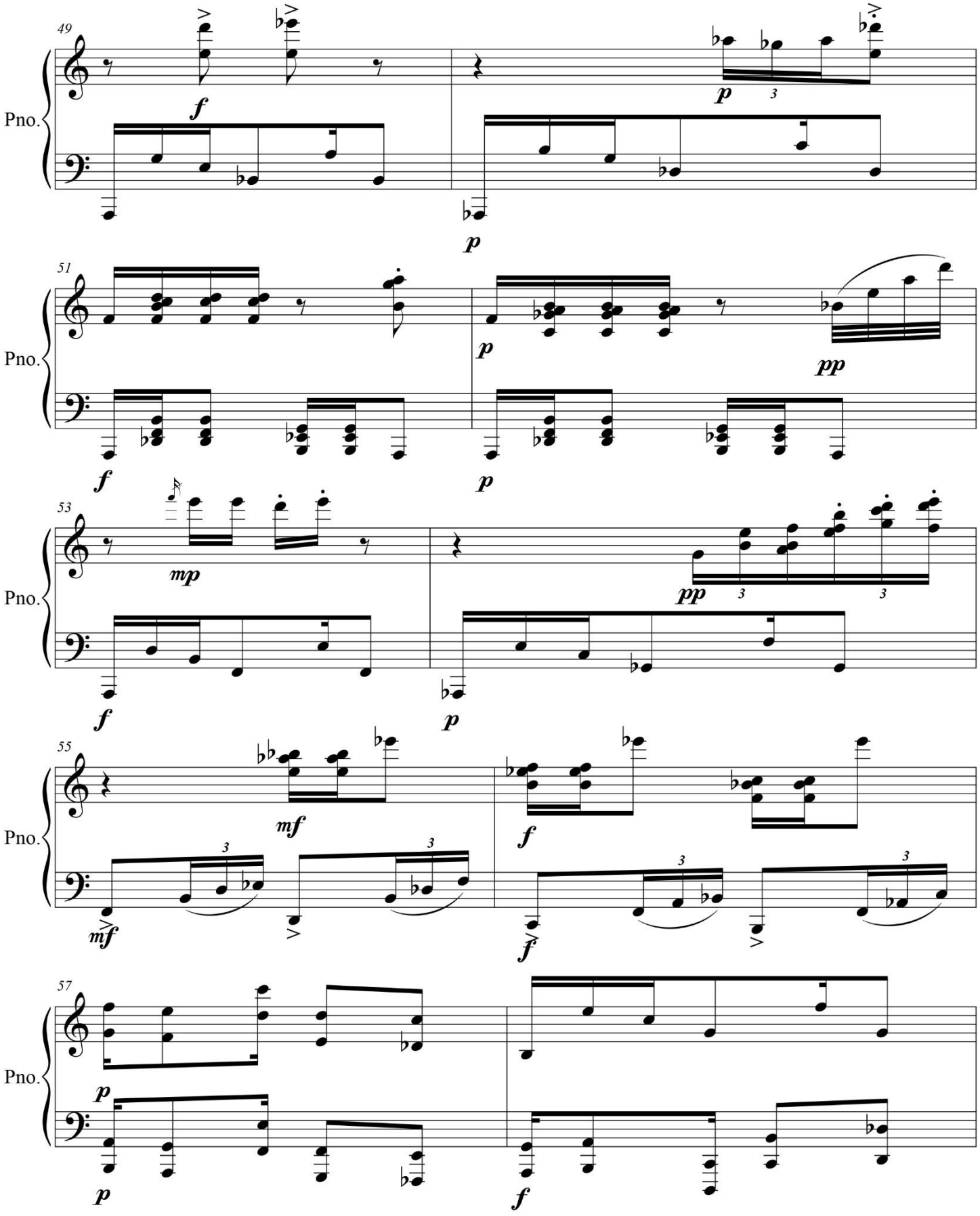


@ Marcus Mota 2020
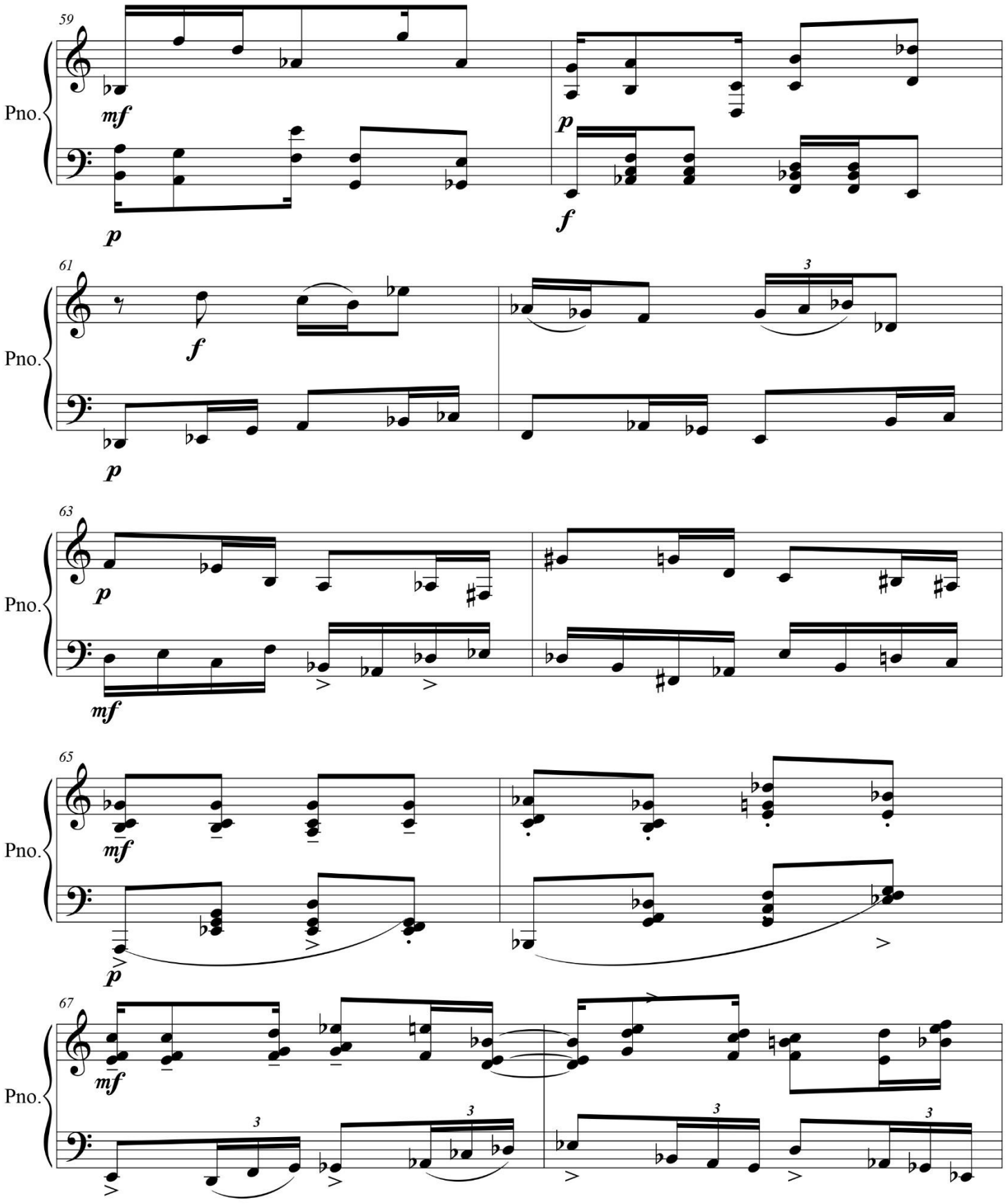


@ Marcus Mota 2020
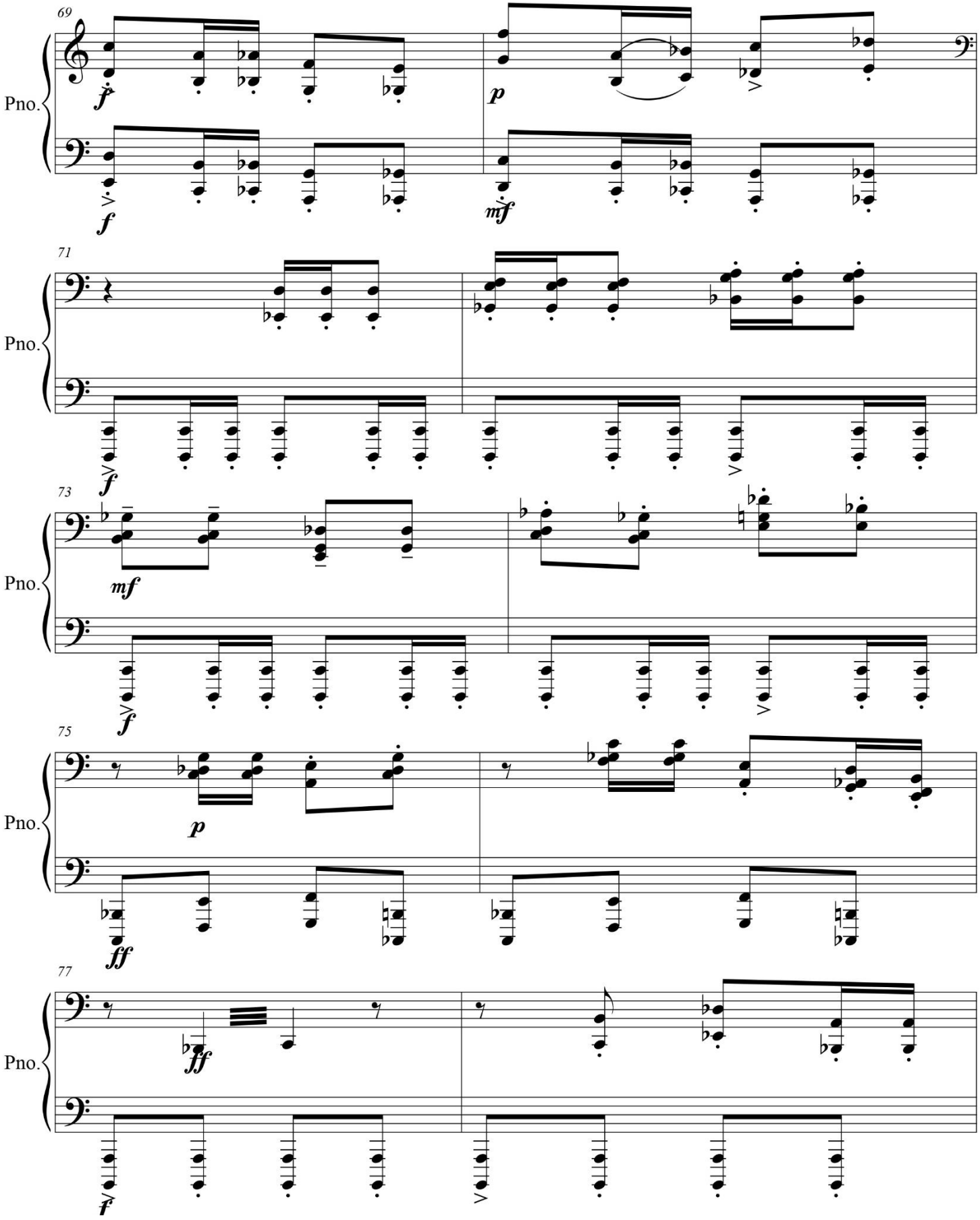


@ Marcus Mota 2020
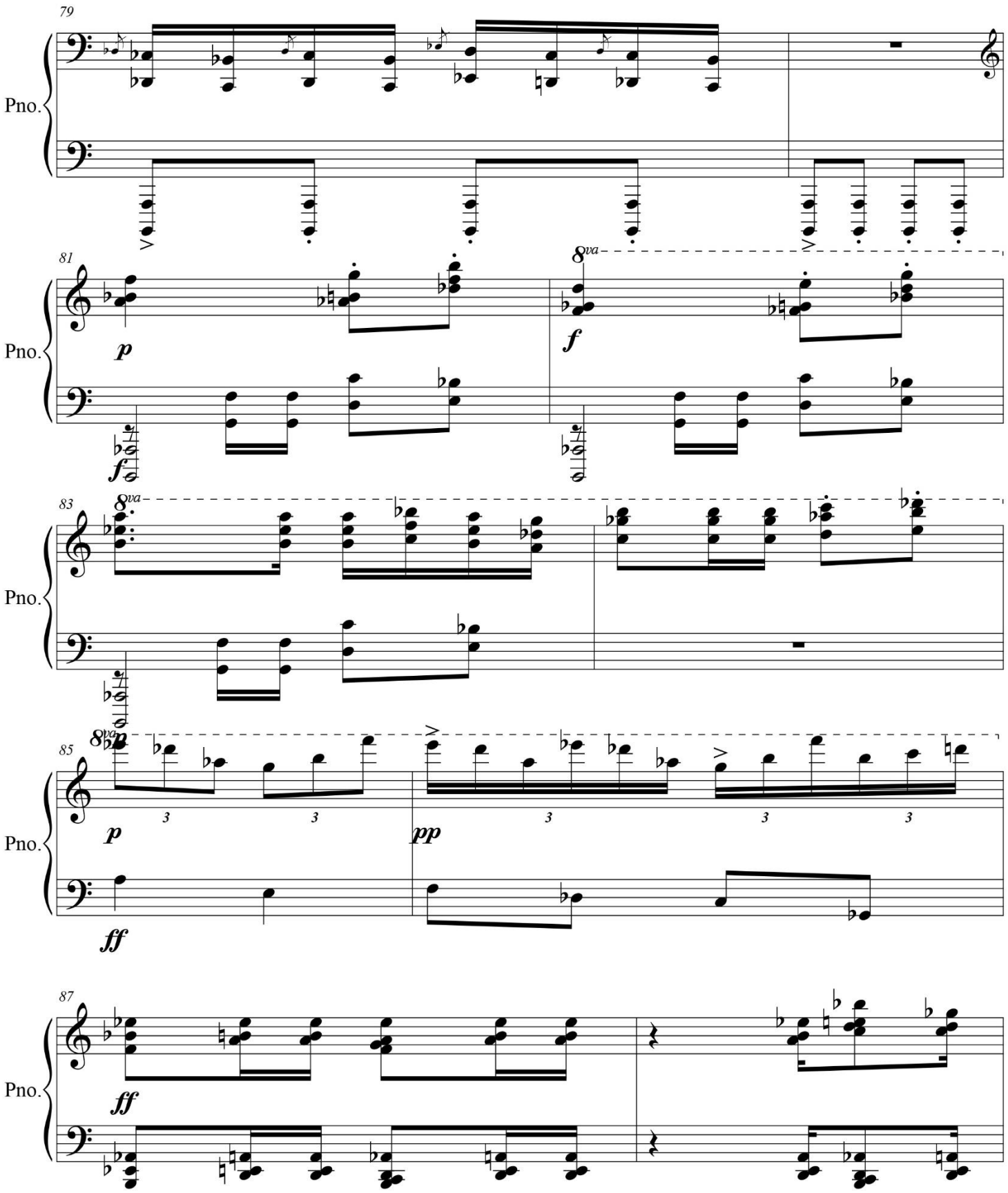


@ Marcus Mota 2020
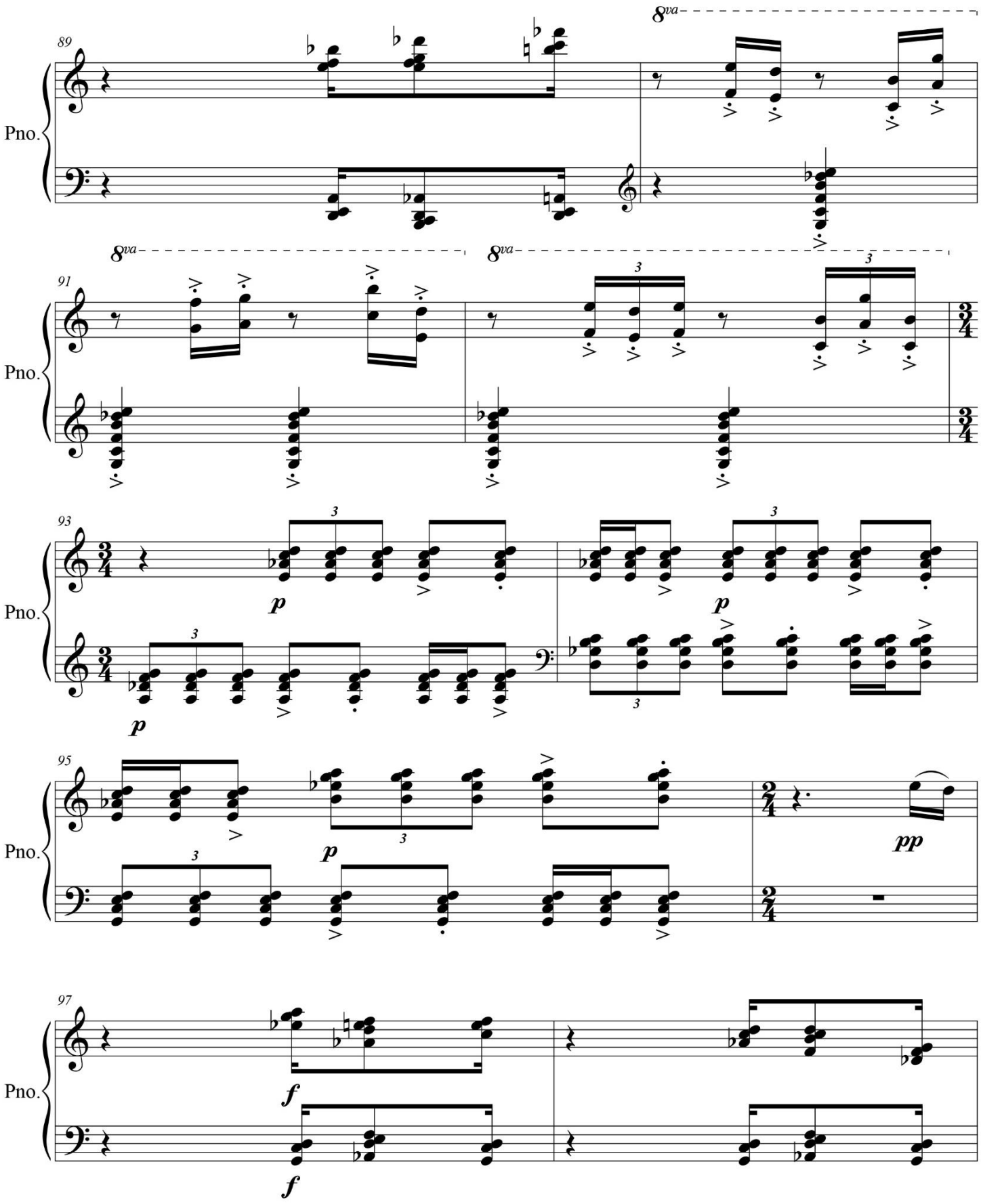


@ Marcus Mota 2020
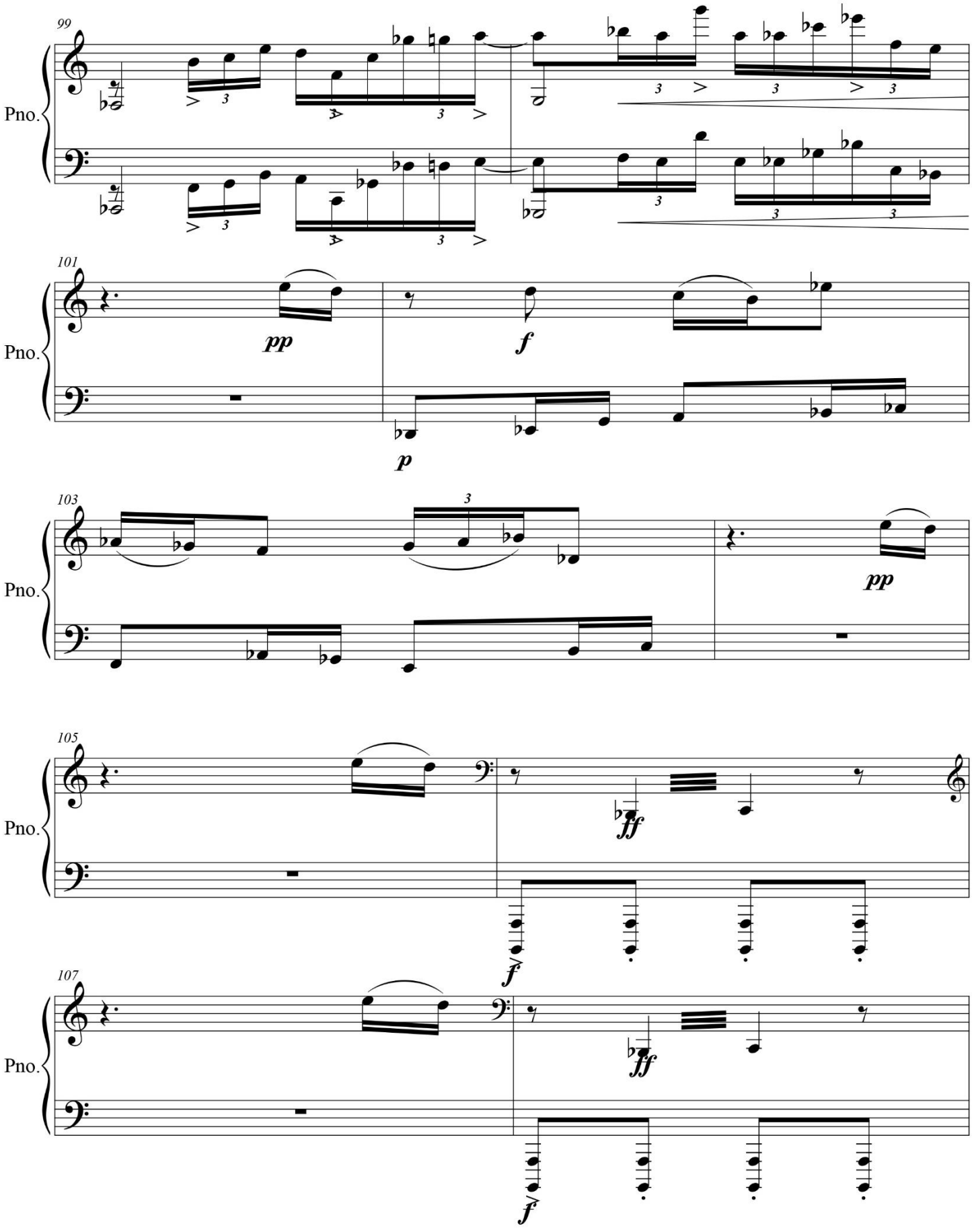


@ Marcus Mota 2020
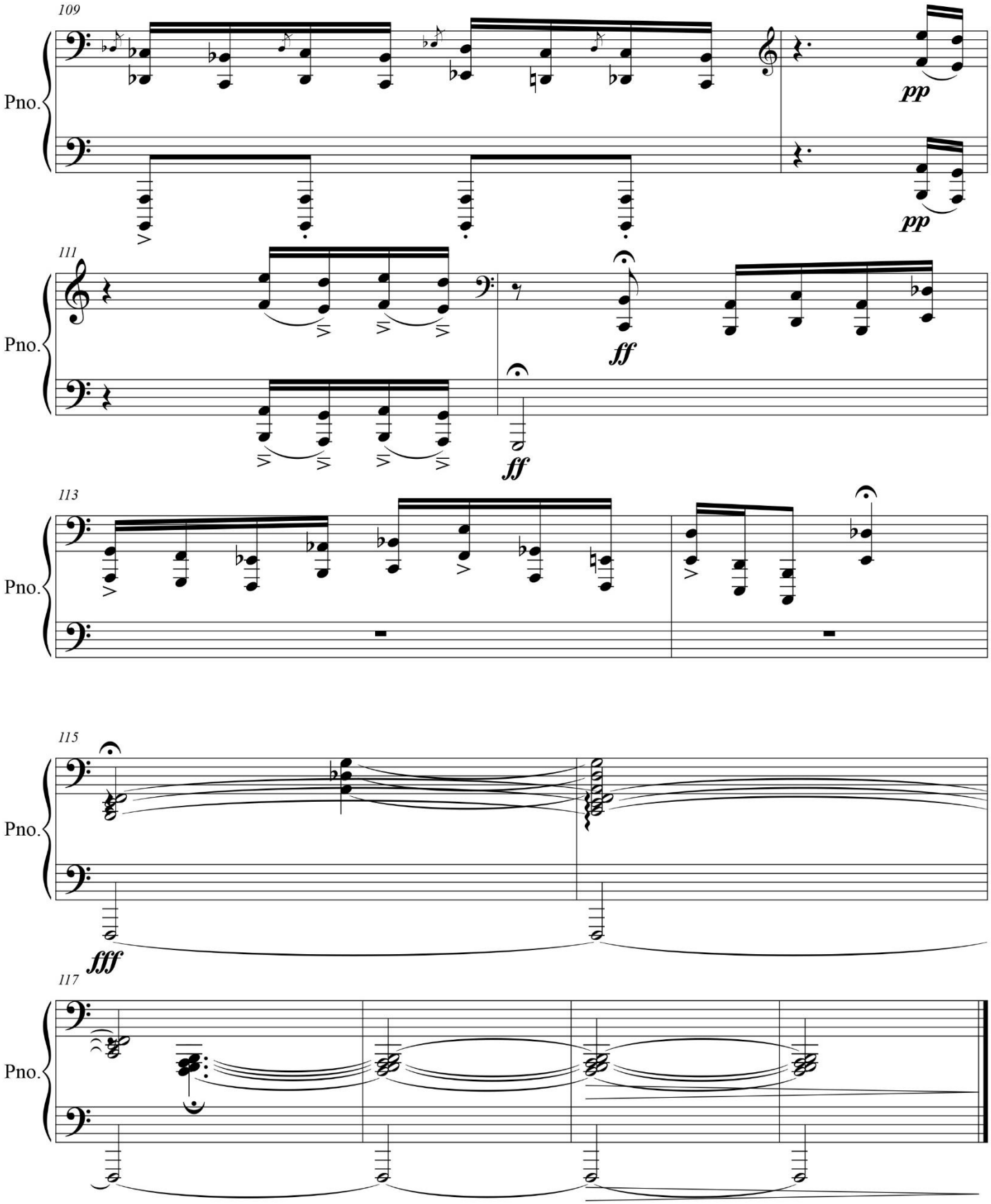


@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020
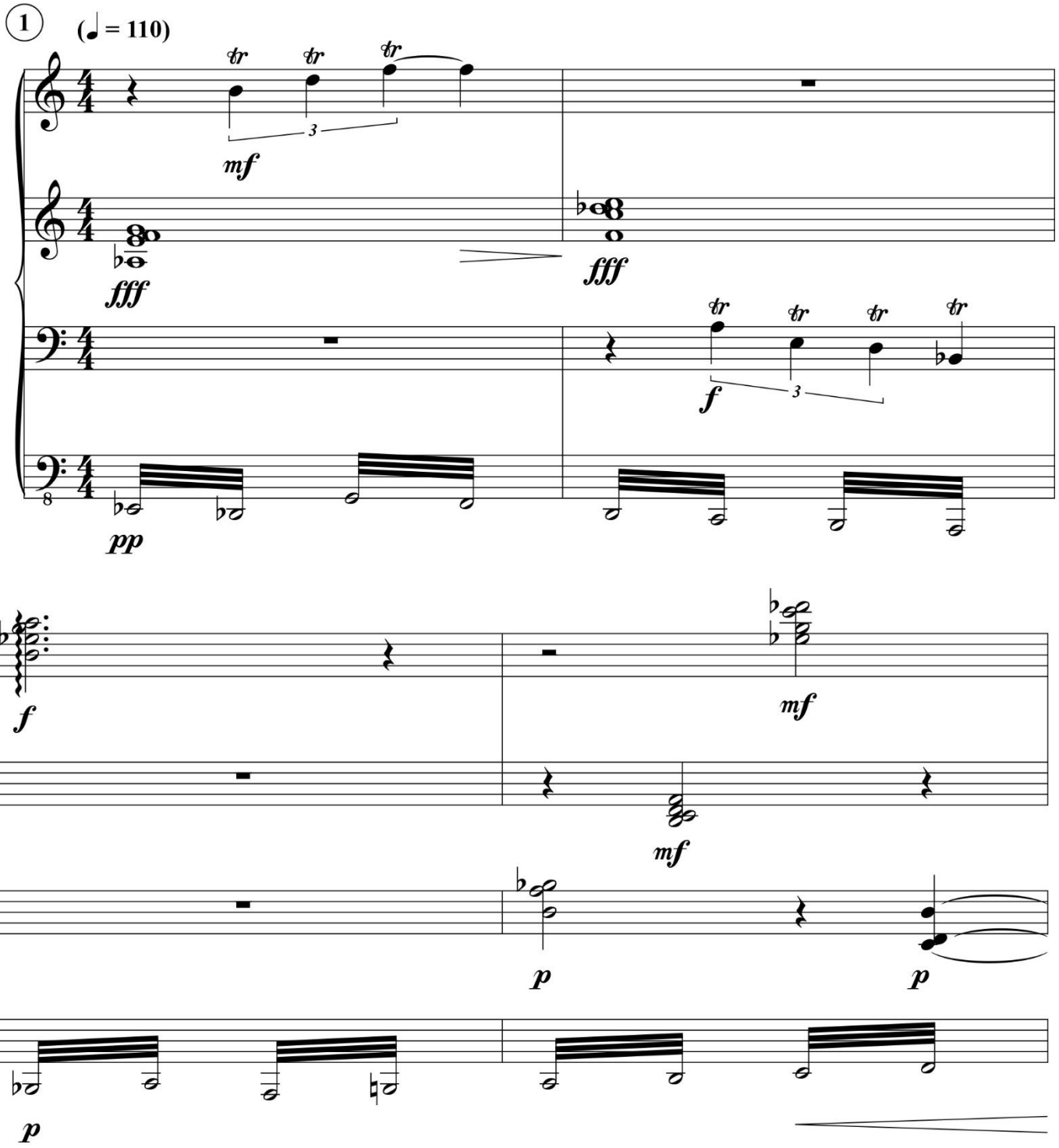


@ Marcus Mota 2020

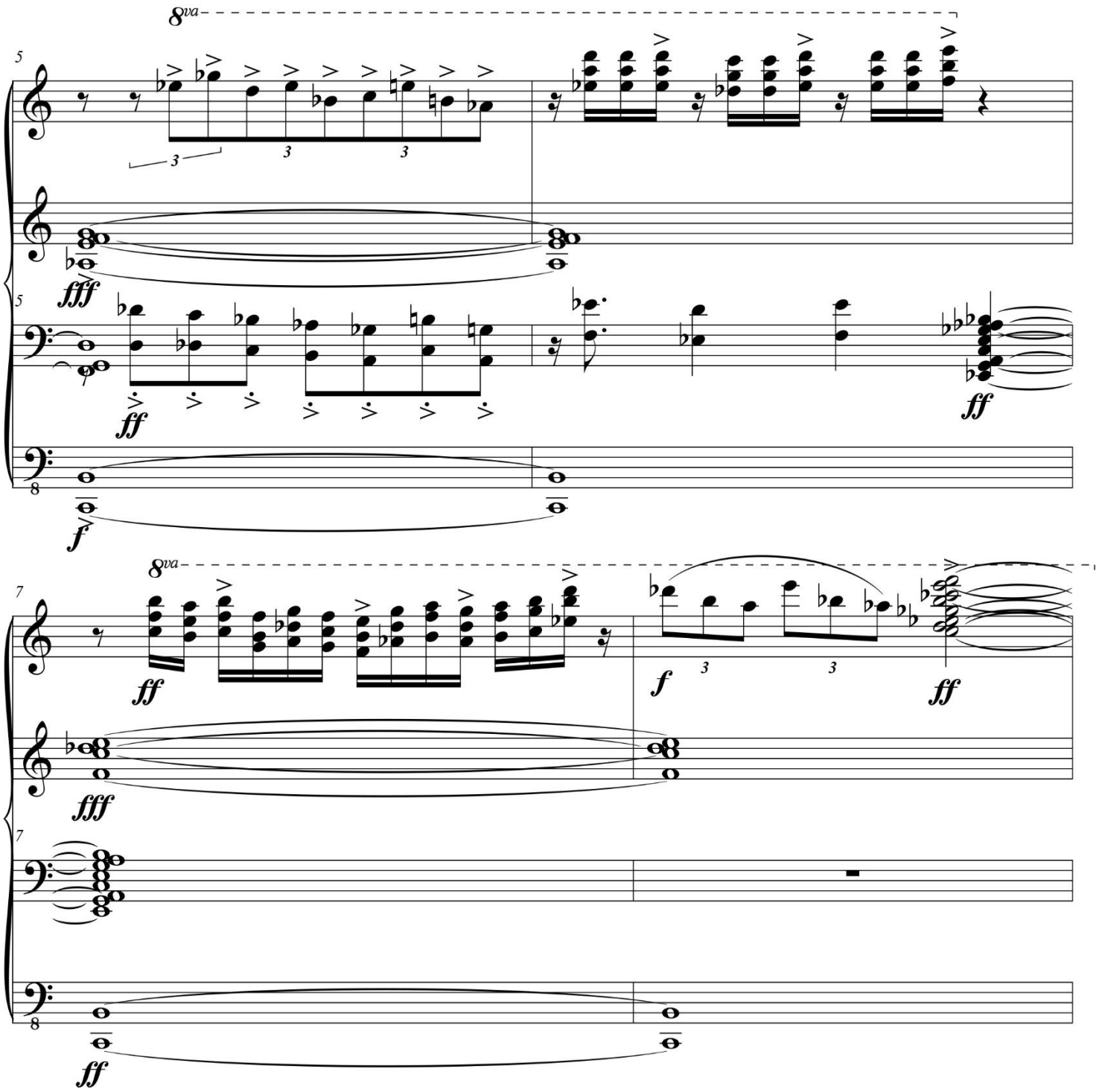
Clarice(a)na n. 6

Marcus Mota
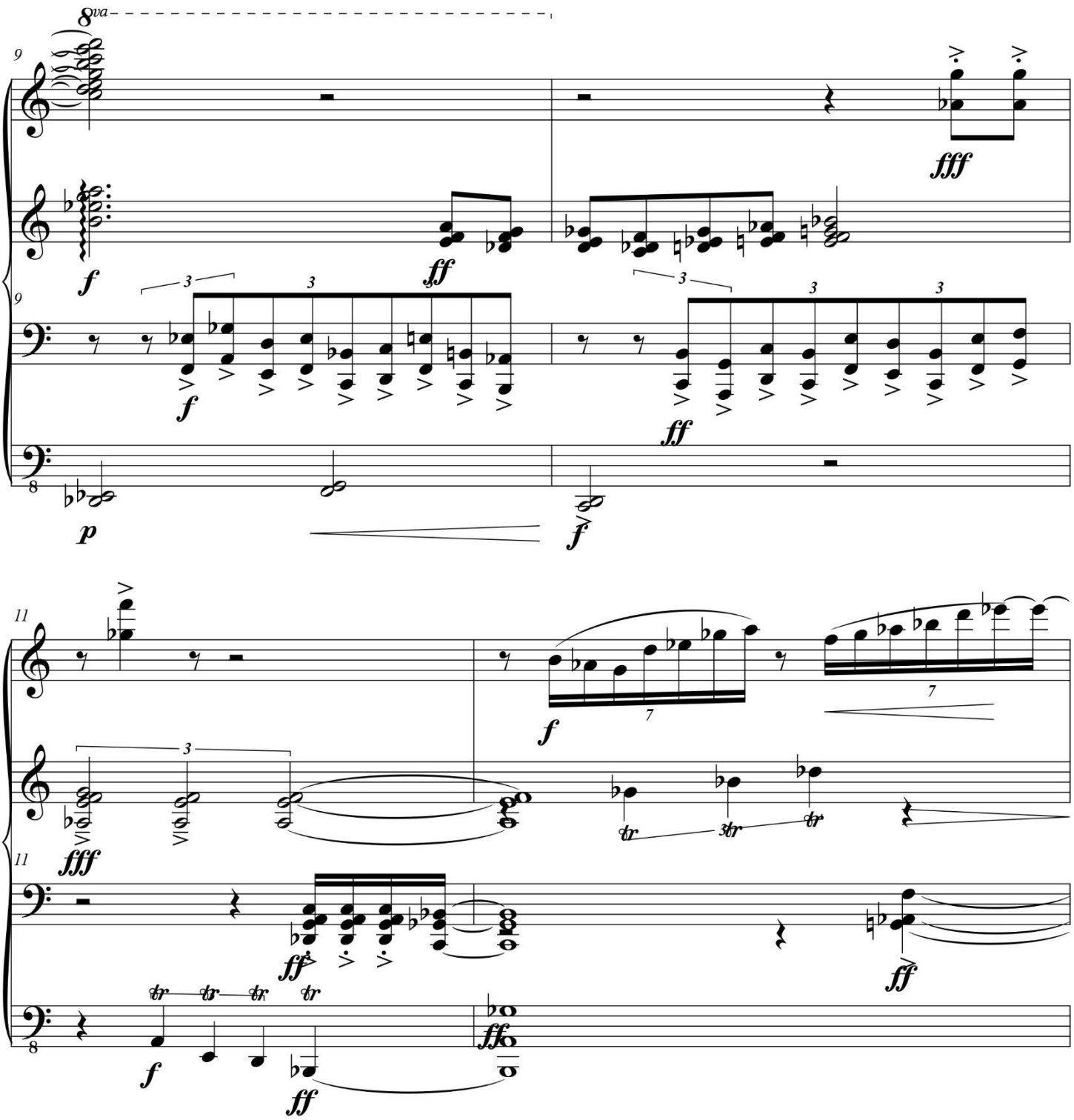
"Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia".
(*Água viva*)
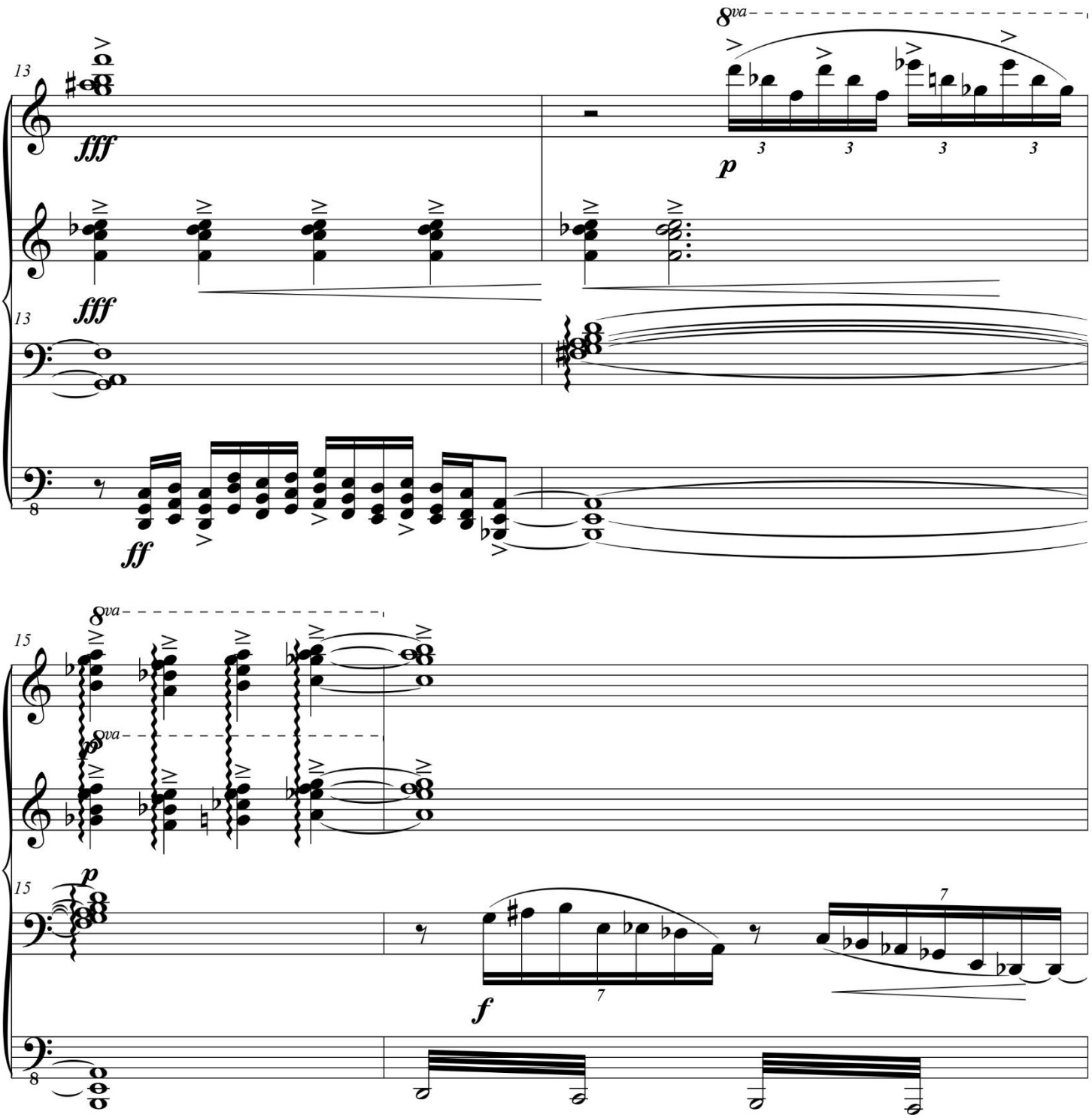


CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
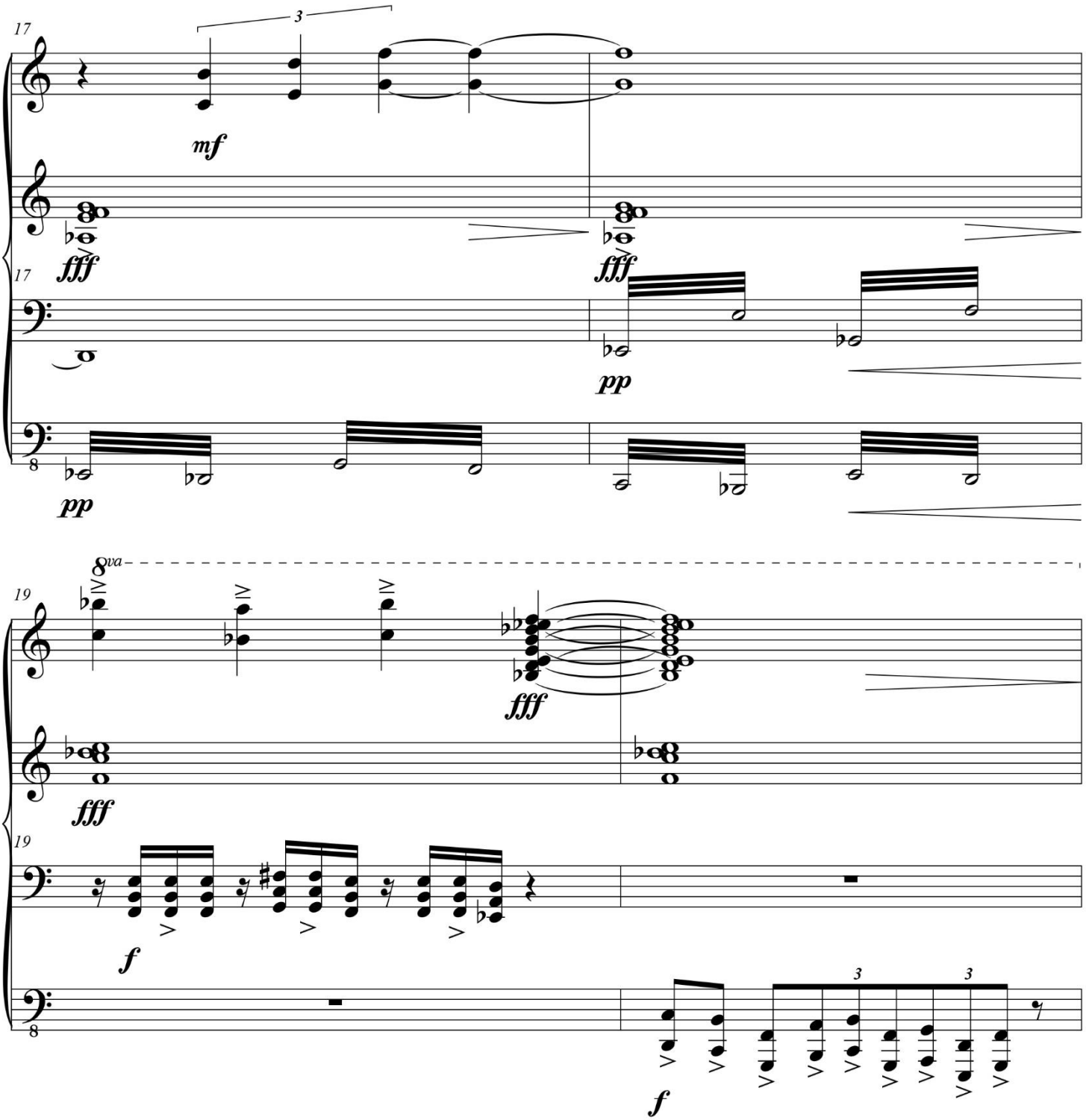


@ Marcus Mota 2020
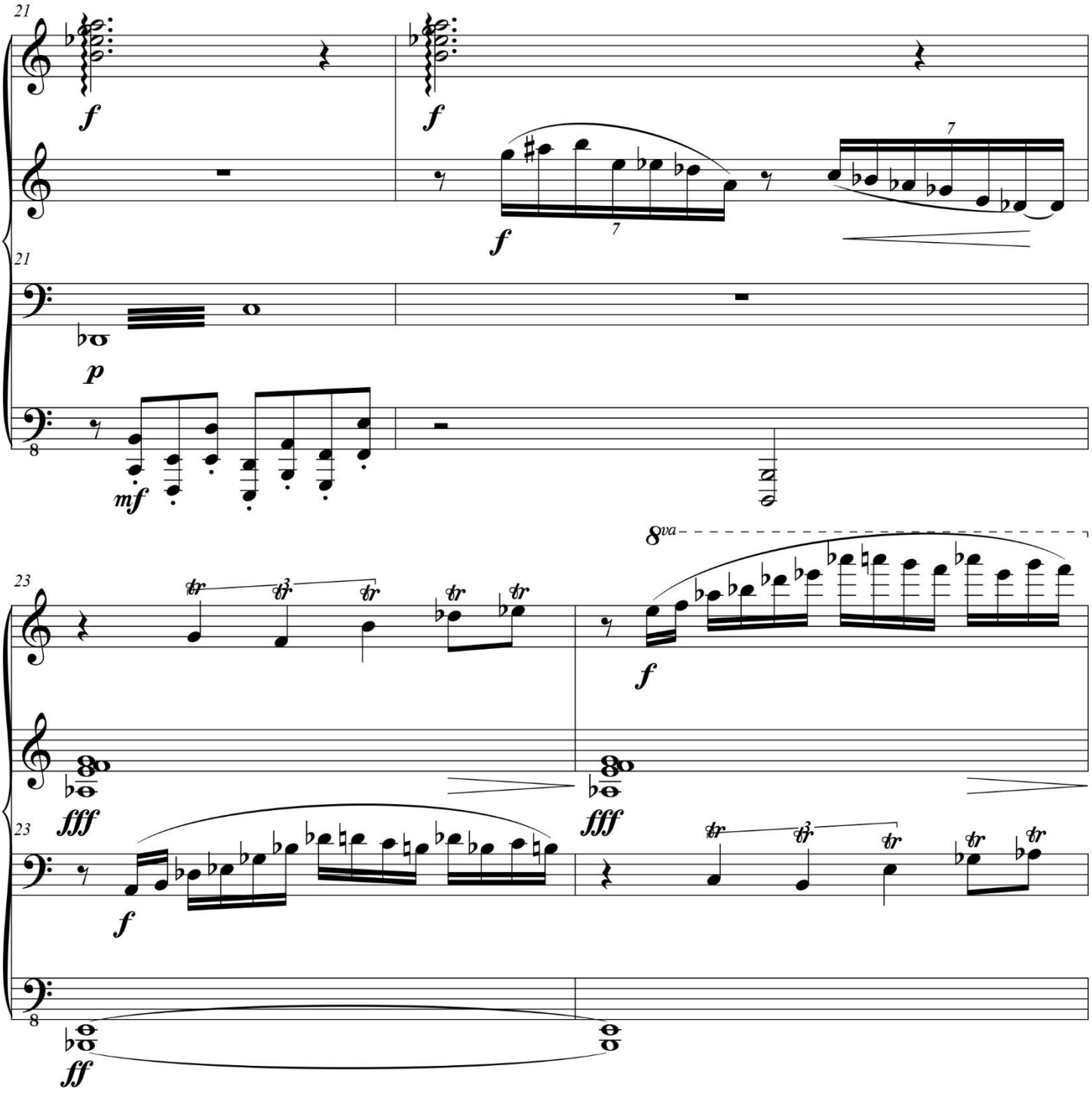


@ Marcus Mota 2020
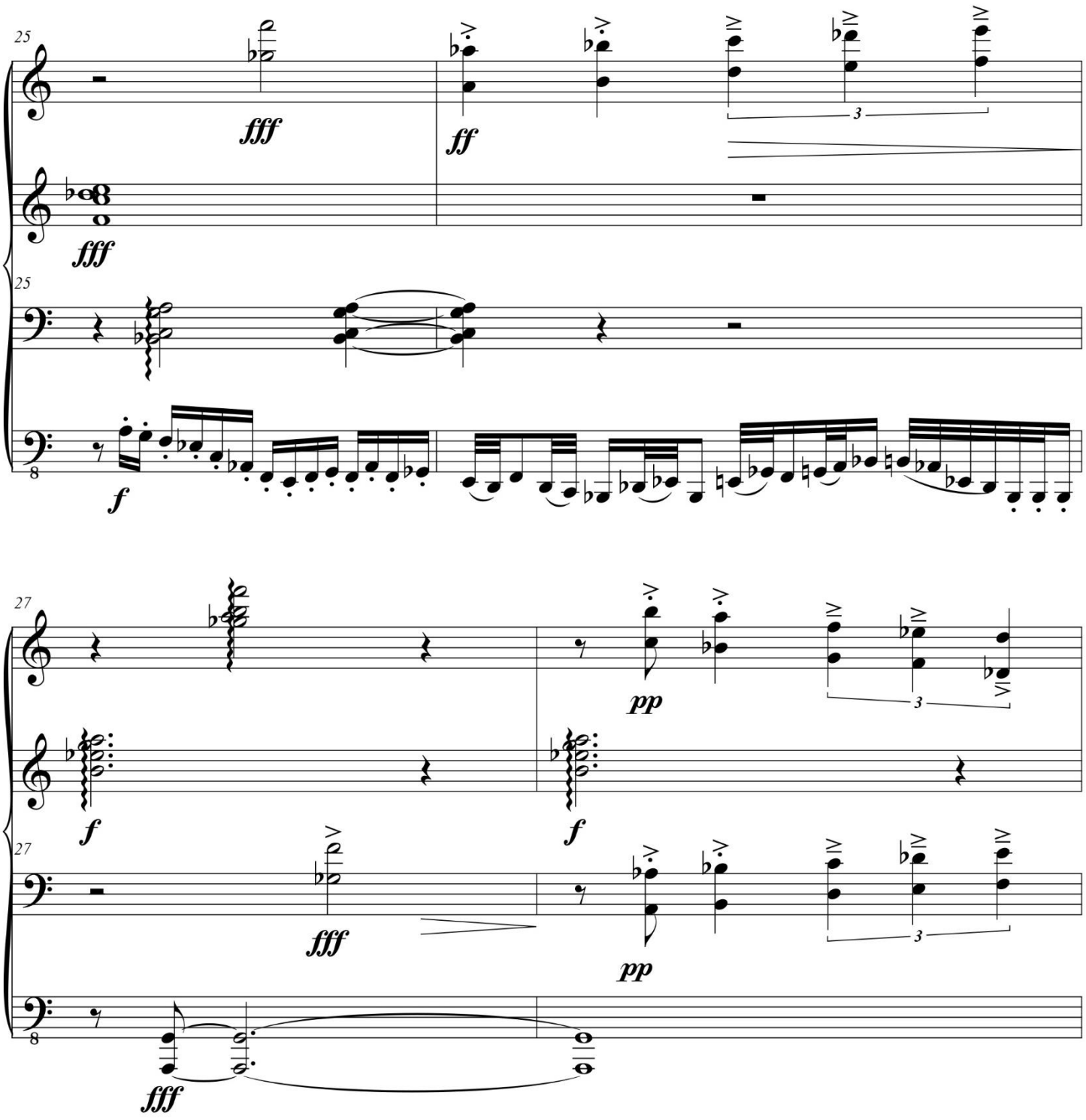


@ Marcus Mota 2020
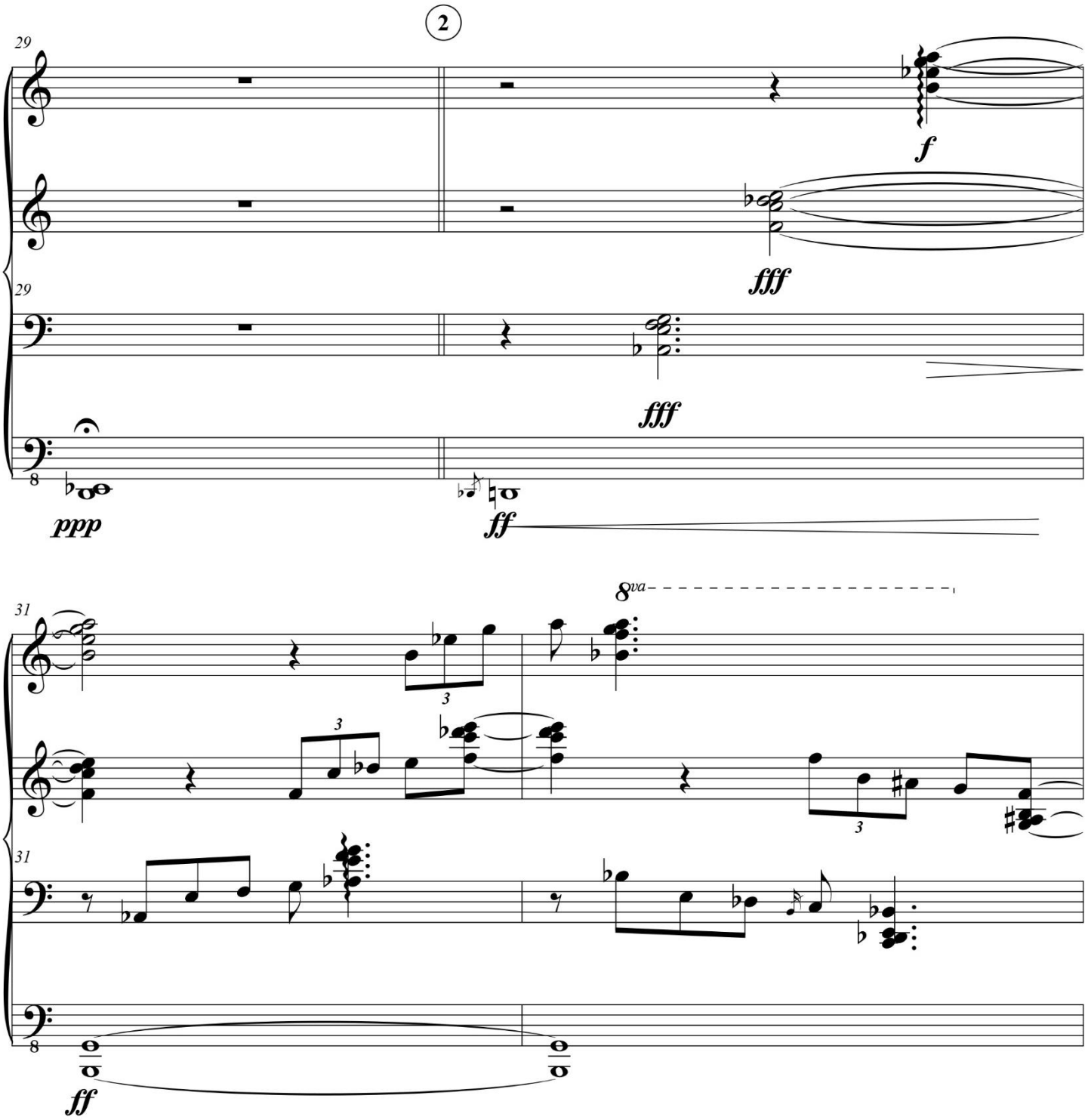


@ Marcus Mota 2020
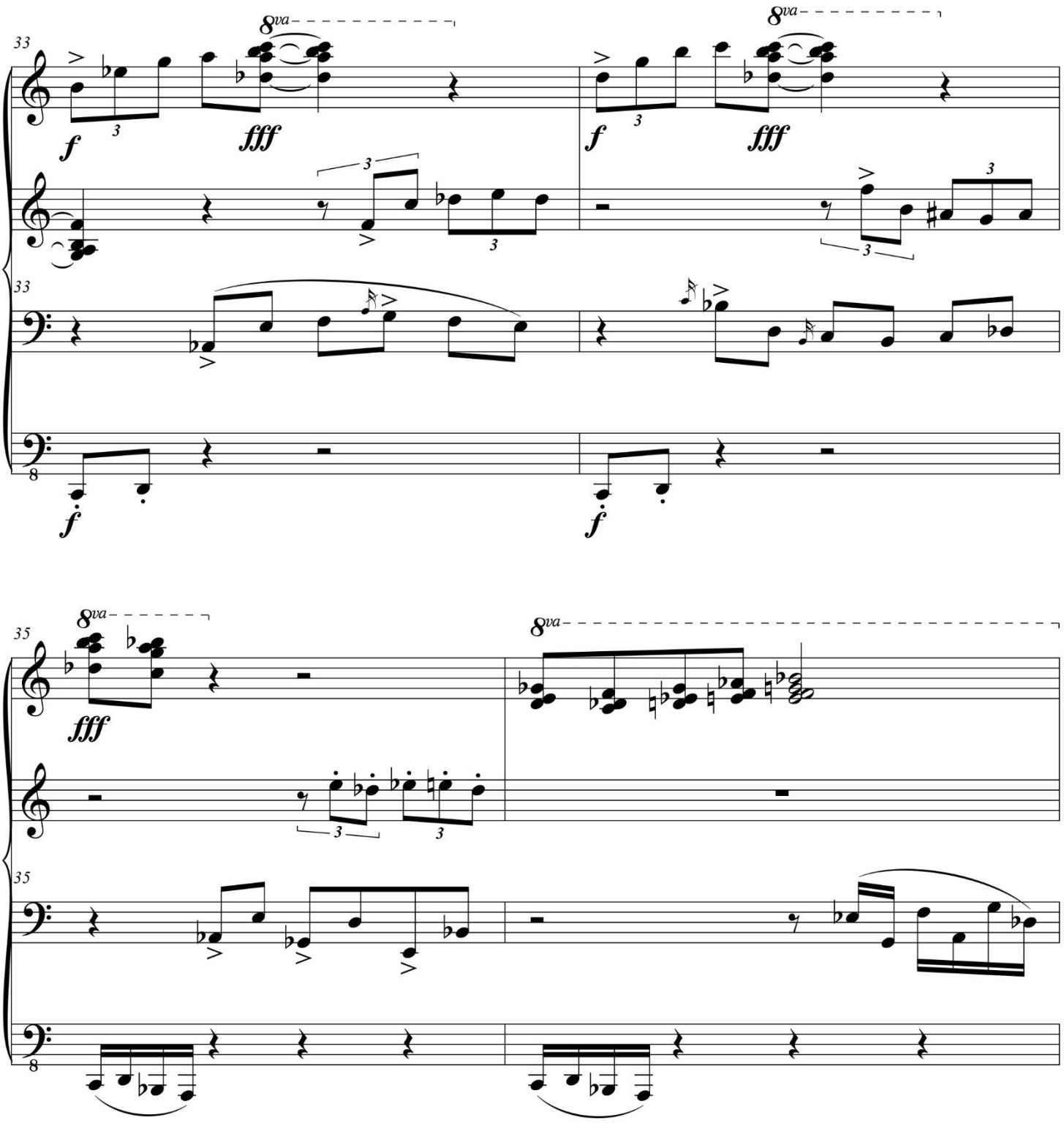


@ Marcus Mota 2020
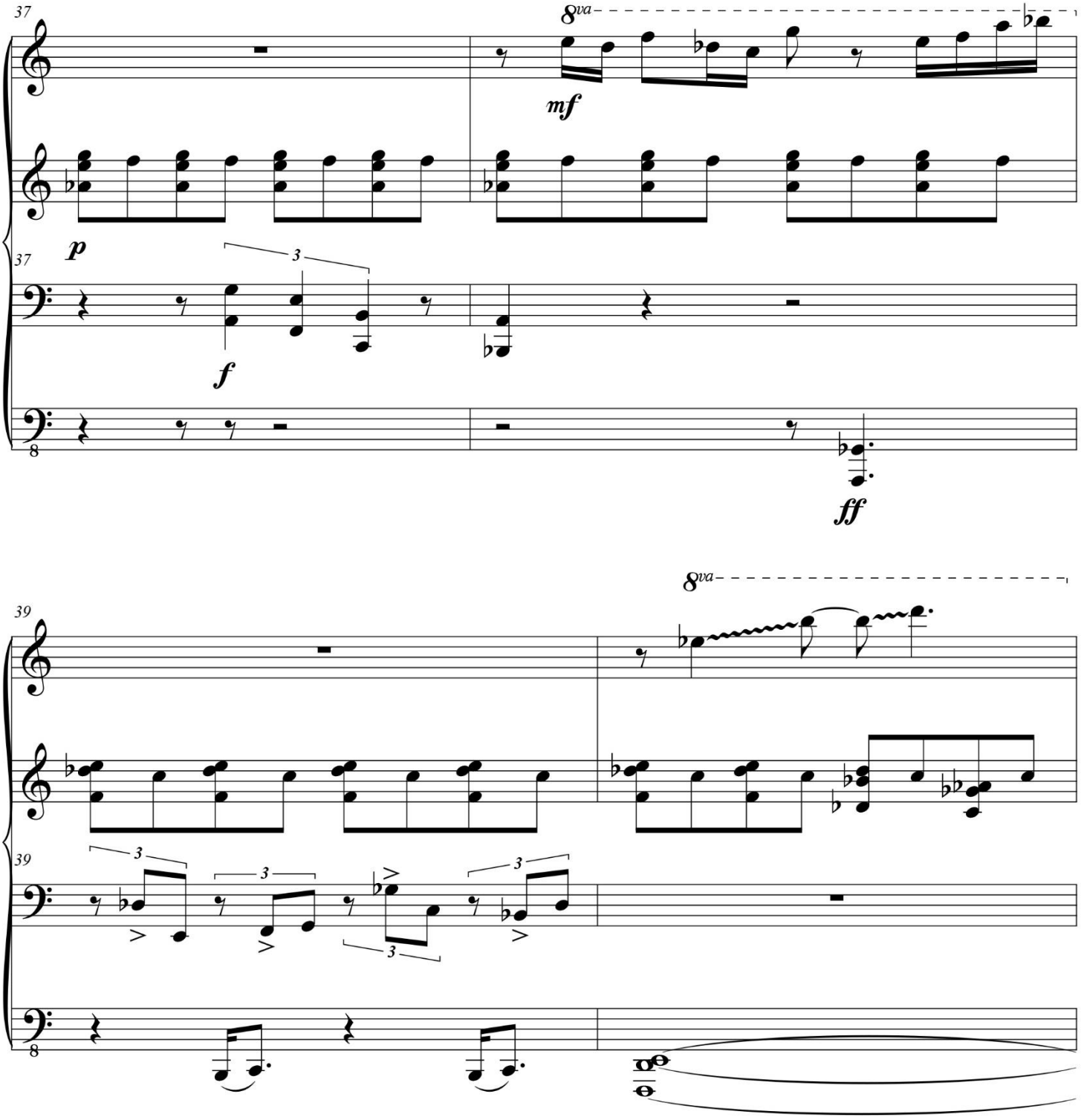


@ Marcus Mota 2020
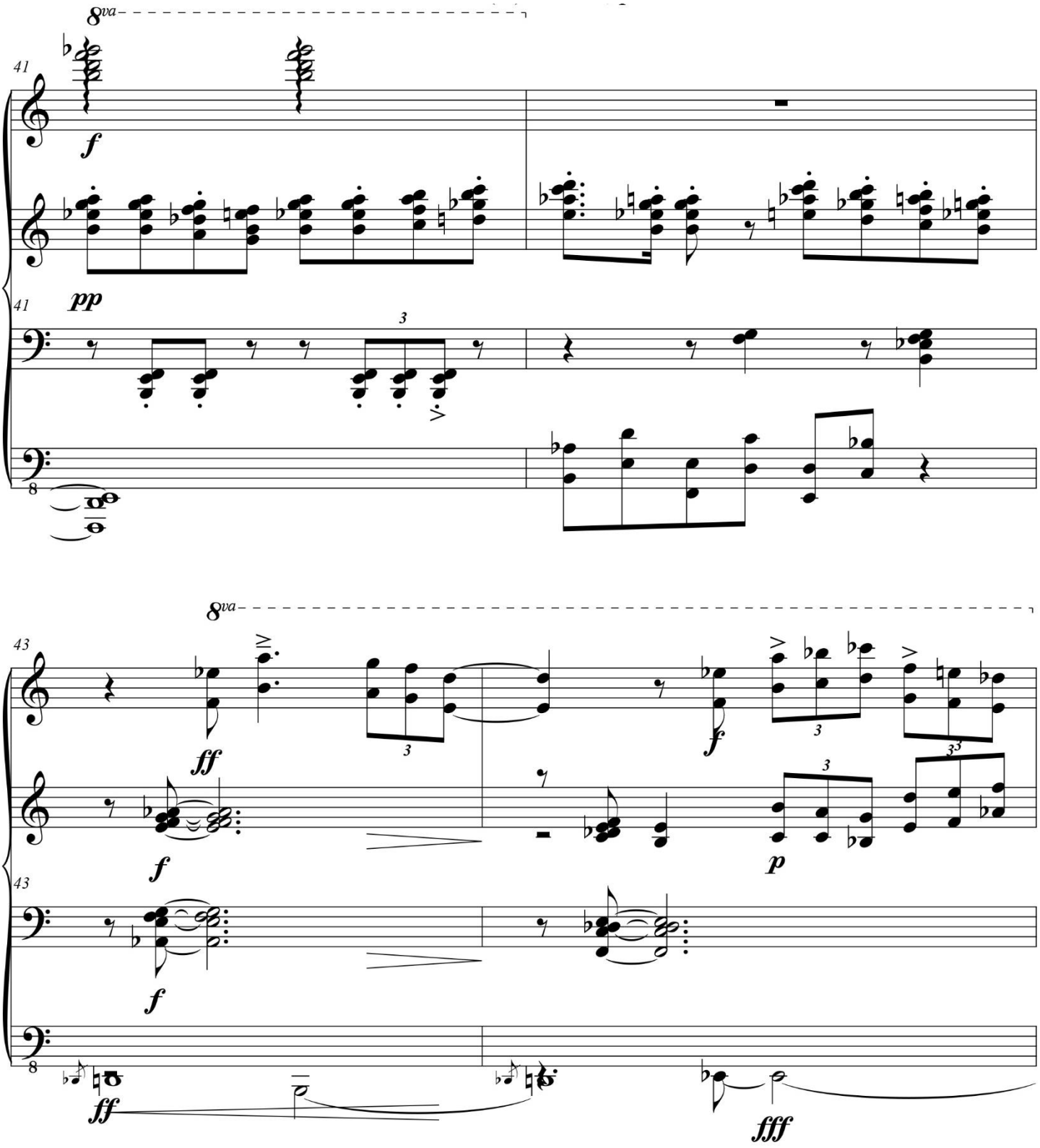


@ Marcus Mota 2020
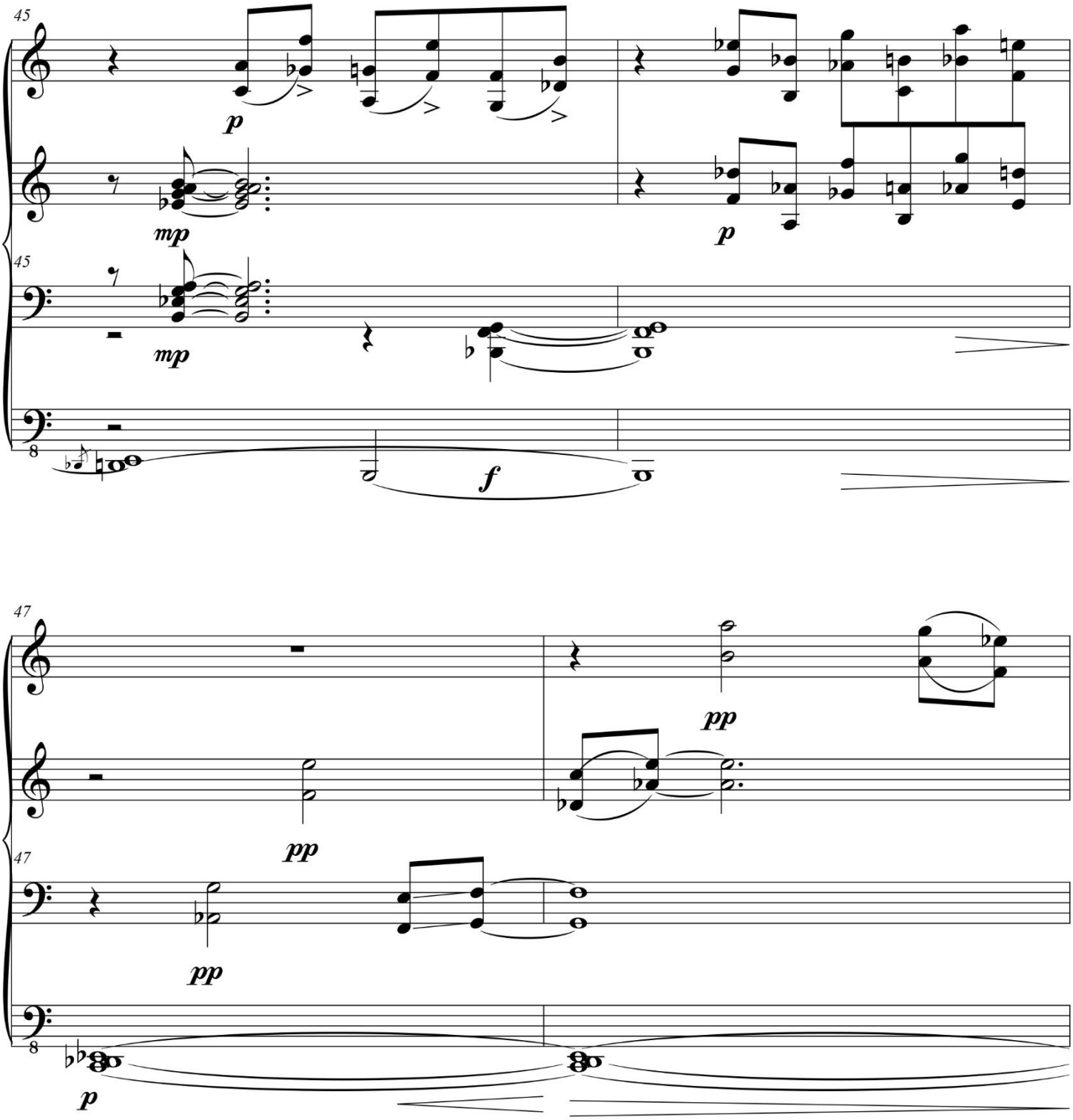


@ Marcus Mota 2020



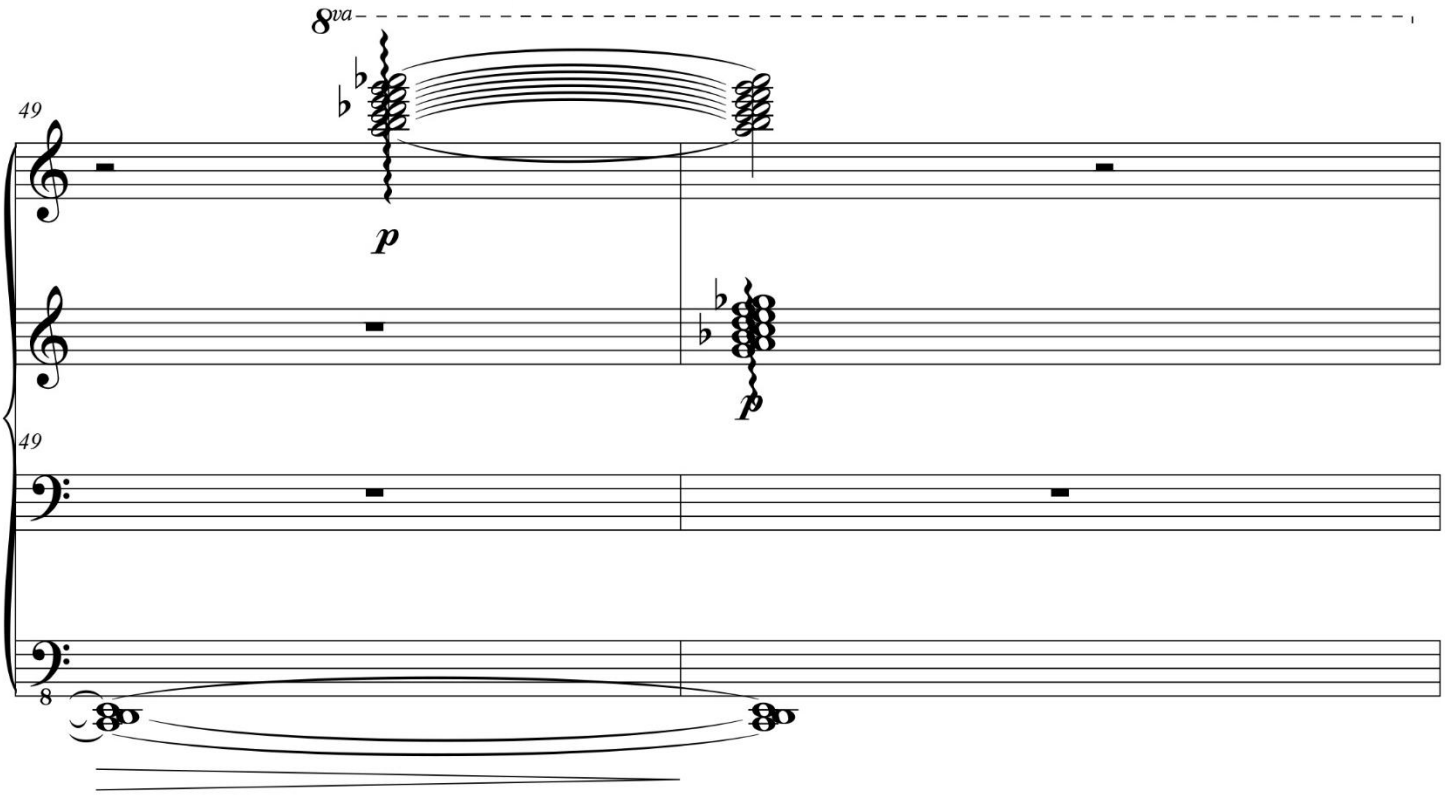
@ Marcus Mota 2020

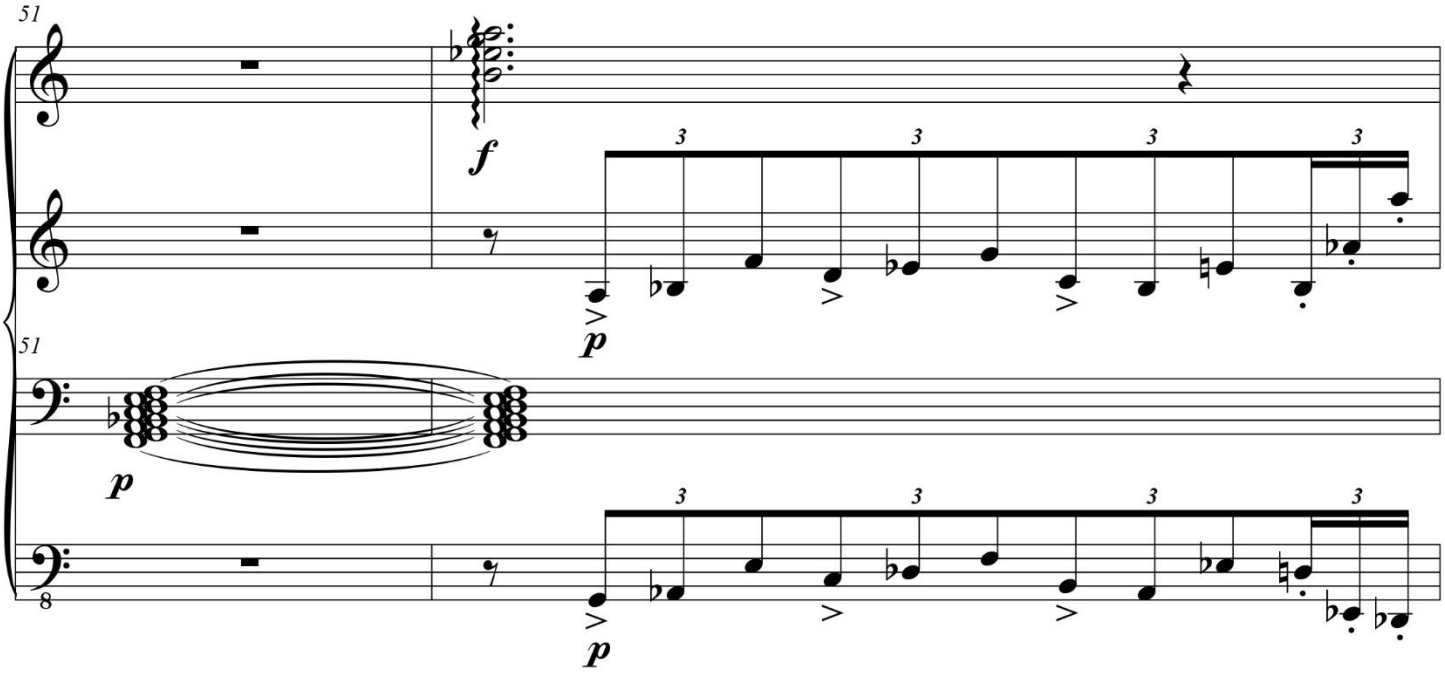


@ Marcus Mota 2020
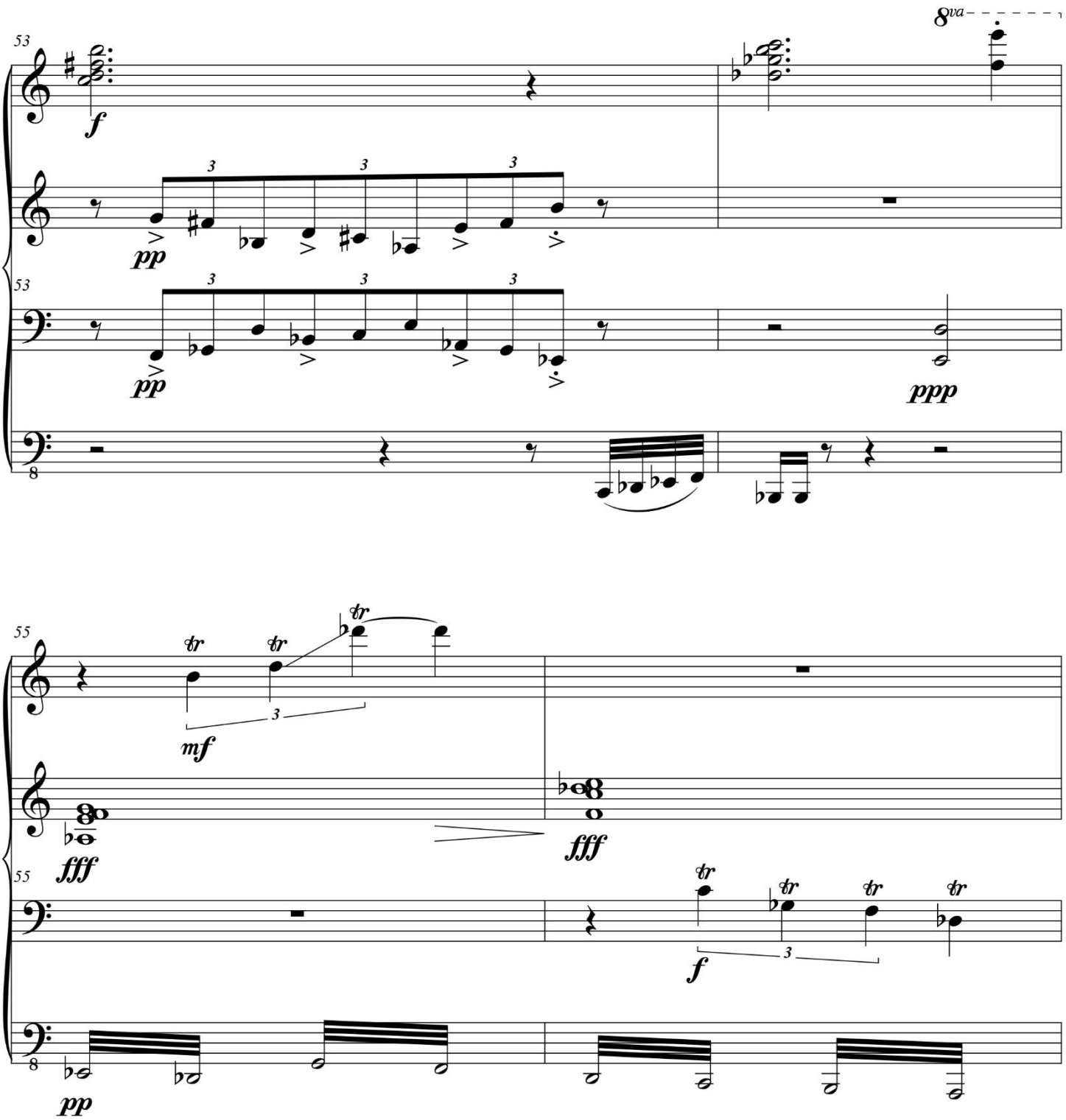


@ Marcus Mota 2020
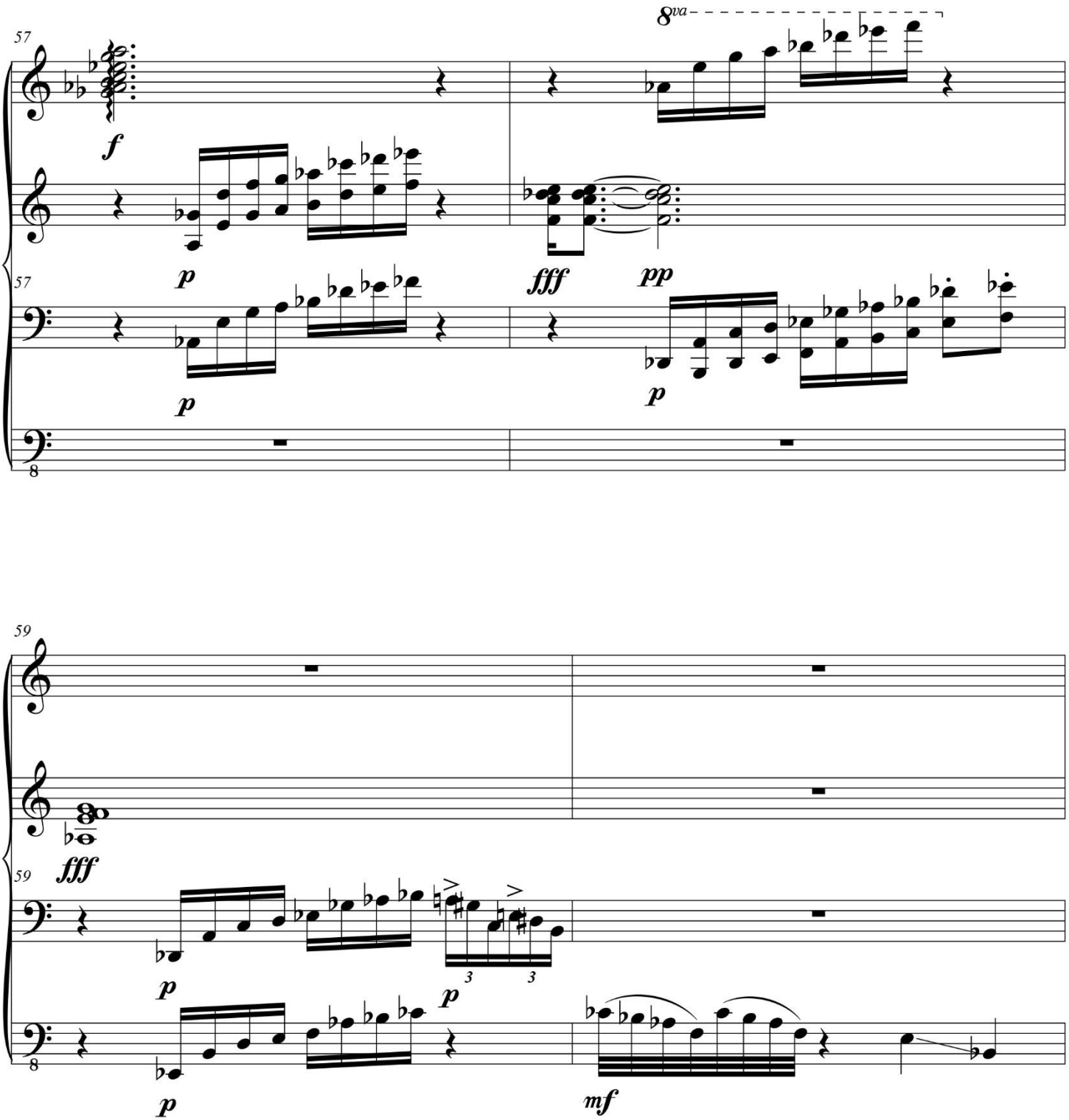




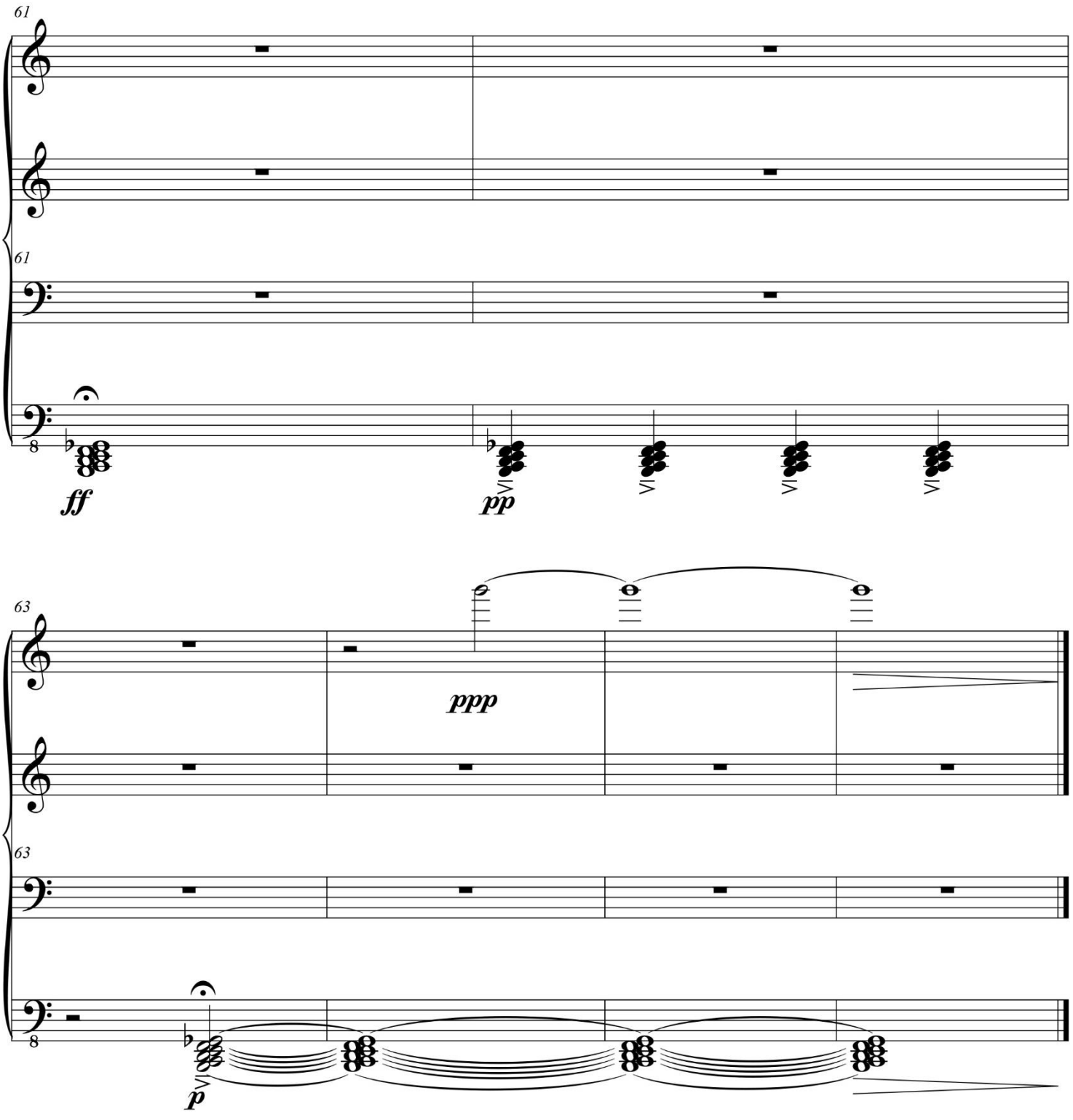
@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



@ Marcus Mota 2020



UnB