



Fernanda Coutinho
Sávio Alencar

ORGANIZADORES

Visões de Clarice Lispector

ensaio, entrevistas, leituras

U
Imprensa
Universitária
UFC



Visões de Clarice Lispector

ensaios, entrevistas, leituras



Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Abraham Bragança de Vasconcellos Weintraub



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - UFC Reitor

Prof. José Cândido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

Vice-Reitor

Prof. José Glauco Lobo Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. Almir Bittencourt da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Jorge Herbert Soares de Lira

IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

Diretor

Joaquim Melo de Albuquerque



CONSELHO EDITORIAL

Joaquim Melo de Albuquerque | Presidente

Francisco Jonatan Soares | Diretor da Biblioteca

Titular: Prof. Luiz Gonzaga de França Lopes | Ciências Exatas e da Terra

Suplente: Prof. Rodrigo Maggioni

Titular: Prof. Armênio Aguiar dos Santos | Ciências Biológicas

Suplente: Prof. Márcio Viana Ramos

Titular: Prof. André Bezerra dos Santos | Engenharias

Suplente: Prof. Fabiano André Narciso Fernandes

Titular: Profª Ana Fátima Carvalho Fernandes | Ciências da Saúde

Suplente: Profª Renata Bessa Pontes

Titular: Prof. Alexandre Holanda Sampaio | Ciências Agrárias

Suplente: Alek Sandro Dutra

Titular: Prof. José Carlos Lázaro da Silva Filho | Ciências Sociais Aplicadas

Suplente: Prof. William Paiva Marques Júnior

Titular: Prof. Irapuan Peixoto Lima Filho | Ciências Humanas

Suplente: Prof. Cássio Adriano Braz de Aquino

Titular: Prof. José Carlos Siqueira de Souza | Linguística, Letras e Artes

Suplente: Prof. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

**Fernanda Coutinho
Sávio Alencar**
(Organizadores)

Visões de Clarice Lispector

ensaios, entrevistas, leituras



Fortaleza
2020

Visões de Clarice Lispector: ensaios, entrevistas, leituras

Copyright © 2020 by Fernanda Coutinho, Sávio Alencar (Organizadores)

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação Editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de Texto

Yvantelmack Dantas

Normalização Bibliográfica

Marilzete Melo Nascimento

Programação Visual

Sandro Vasconcellos / Thiago Nogueira

Diagramação

Sandro Vasconcellos

Capa

Heron Cruz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Marilzete Melo Nascimento CRB 3/1135

V829 Visões de Clarice Lispector [recurso eletrônico] : ensaios, entrevistas, leituras / Fernanda Coutinho e Sávio Alencar (Organizadores). - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.
1.098 kb : il. color. ; PDF (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-373-4

1. Literatura brasileira. 2. Clarice Lispector. 3. Centenário. I. Coutinho, Fernanda. org. II. Alencar, Sávio. org. III. Título.

CDD B869

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
--------------------	---

ENSAIOS

A VIDA DA FICCÃO: APONTAMENTOS SOBRE O FEMININO, A ESCRITURA E A TRANSFORMAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR <i>Alexandre Nodari</i>	13
ANA E A COISA – UMA LEITURA DE “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR <i>Arnaldo Franco Júnior</i>	34
REPRESENTAÇÕES DE MATERNIDADE: O PAI, A MÃE E A TIA EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i> , DE CLARICE LISPECTOR <i>Maria Elenice Costa Lima</i>	58
ACTES DE NAISSANCE: PERFORMATIVITÉ ET ÉCRITURE <i>Nadia Setti</i>	69
ALGUMAS NOTAS SOBRE A LITERATURA A PARTIR DE CLARICE LISPECTOR OU ALGUMAS NOTAS SOBRE CLARICE LISPECTOR A PARTIR DA LITERATURA <i>Patrícia Lino</i>	88
CLARICE LISPECTOR’S INTERSPECIES LITERATURE <i>Patrícia Vieira</i>	99
A LITERATURA INTERESPÉCIE DE CLARICE LISPECTOR <i>Patrícia Vieira</i>	116
HERMÉTICA, EU? QUE VOS DIRÁ A CRONISTA? CLARICE, RACHEL E A ESCRITA DIALÓGICA <i>Regina Ribeiro</i>	134
O MUNDO E OUTRAS DESCOBERTAS EM CLARICE LISPECTOR <i>Taciana Oliveira</i>	146

ENTREVISTAS

A ESCRITORA E O “SÍMILE IMPOSSÍVEL”: Entrevista com

Elena Losada

Fernanda Coutinho 159

O MISTÉRIO DO COELHO PENSANTE E OUTROS CONTOS EM

ALEMÃO: Entrevista com Marlen Eckl

Fernanda Coutinho 168

CLARICE NO IMS: Entrevista com Elvia Bezerra

Fernanda Coutinho, Sávio Alencar 174

“COM CLARICE EU CONTINUO APRENDENDO A VIVER”:

Entrevista com Dalit Lahav-Durst

Sávio Alencar 180

“CLARICE É SIMBÓLICA, INTROSPECTIVA, APESAR DA

APARENTE SIMPLICIDADE”: Entrevista com Amina Di Munno

Yuri Brunello e Amanda Moura 185

LEITURAS

A DESCOBERTA DE CLARICE EM MINHA VIDA

Edgar Cézar Nolasco 195

MEU TRAUMATISMO UCRANIANO

Humberto Werneck 207

PERTENCER: A VERDADEIRA MORTE

Jacques Fux 210

COM CLARICE, NO LEME

Maria Graciete Besse 214

O TAMANHO DO MISTÉRIO

Noemi Jaffe 216

MINHA CLARICE: DOS RETRATOS

Ricardo Iannace 218

CLARICE, VOVÓ, UM CADERNINHO E EU

Sávio Alencar 224

MINHA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Ulisses Infante 226

OS AUTORES 232

APRESENTAÇÃO

Clarice Lispector (1920-1977), nascida tão longe, em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 1920, e que, logo ao chegar ao Brasil, uma bem pequena criança, foi acariciada pela brisa morna das cidades do Nordeste – Maceió e Recife – fez da brasiliade uma condição de seu existir.

E foi aqui, aos 23 anos, no raiar de sua carreira literária, que *boulevou* a história do romance brasileiro, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, narrativa que entretece o dia a dia da menina/mulher Joana com muitas interrogações sobre o que é a vida, deixando o leitor, de cabeça para cima – à moda de Roland Barthes –, convicto de que a existência é mesmo uma aventura em tudo fronteiriça do enigma.

Enigma, aliás, é uma palavra genuinamente próxima de Clarice, que nunca encontrou, de fato, respostas para as perguntas que se fez quando era criança, como é dito em *Água viva*, seu romance (?) de 1973. As perguntas ficaram, então, “ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada”.

Seguindo o traçado dessa linha semântica, é possível passar pelo mistério, pela definição, para Drummond, impossível: “O mais puro retrato de Clarice/ só se pode encontrá-lo atrás da nuvem/ que o avião cortou, não se percebe mais.”, e se chegar, mais à frente, ao porto do sortilégio, onde ancorariam todos os que aqui estão, compondo esse

Visões de Clarice Lispector: ensaios, entrevistas, leituras, livro com que se busca revelar ainda mais a presença desta escritora no quadro da literatura brasileira, para além disso, de nossa cultura, e dessa para outras, mundo afora, às vésperas da comemoração de seu centenário. Parece até haver algum engano nessa aritmética. Como pensar Clarice pela medida da passagem dos anos, pela régua do século, quando esses registros temporais encaminham muitas vezes o pensamento para algo imerso na poeira do tempo?

Como será isso possível se o interesse por sua obra não arrefece, muito em função da vocação desafiadora de seu texto, que desacomoda seus leitores, exilando-os do país confortável e insípido das certezas? Daí decorre muito de seu sortilégio, o que é perceptível em cada uma das seções desta obra.

Nos ensaios, primeira parte do livro, fica fortemente evidenciada a autorrenovação perene de seu texto, que faz o século XXI se curvar sobre a palavra de Clarice, buscando formas de decifração para problemas candentes em nossa contemporaneidade – como a questão do feminino, a da animalidade, a das linguagens, entre elas a literária. Como dizer o que nasceu com a vocação para o indizível? Entre outras tantas questões, essas são algumas que compõem o desenho inquieto e perturbador de sua escrita.

As entrevistas, aqui presentes no segundo segmento, falam de uma Clarice zelosamente guardada no Instituto Moreira Salles, zelo esse que facilita o convívio de tantos pesquisadores, ou aficionados, daqui e do estrangeiro, com preciosos itens arquivísticos da escritora. Para além de nossas fronteiras, mais exatamente, na Itália, na Espanha, na Alemanha e em Israel, suas tradutoras, cada uma delas, em particular, uma leitora presa do encantamento da escritora, dão notícias de suas experiências de transpor para uma outra sensibilidade linguística os gestos idiossincráticos de criação de um vocabulário e de uma sintaxe ímpares.

A última seção, denominada *Leituras*, capta as sensações despertadas pela visita ao mundo de Clarice, tendo elas como ponto em comum

a depreensão de que se trata de uma vivência invulgar, marcando mesmo um gesto de radicalidade – quem sou eu, antes e depois de ler essa escritora? As formas de dizer essas experiências marcam o sentido de desalinho causado por essa literatura: os relatos da experimentação são maneiras de contar a felicidade – estado muito caro à escritora – no formato de relatos, poema, narrativa dentro de narrativa.

Este é o livro com que a Universidade Federal do Ceará, mais especificamente, o Programa de Pós-Graduação em Letras, homenageia a grande escritora, que um dia chegou de tão longe ao Brasil, e que hoje compõe nossa identidade literária dentro de nosso imenso território e cada vez mais fora dele.

*Fernanda Coutinho
Sávio Alencar*

ENSAIOS

A VIDA DA FICÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE O FEMININO, A ESCRITURA E A TRANSFORMAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR

Alexandre Nodari¹

“Quando escrevo não penso em ninguém, nem sequer em mim mesma [...]. [N]asce de uma realidade interior vivida ou imaginada, sempre muito pessoal”

(Clarice Lispector).

Ao ser questionada, em uma entrevista, sobre qual seria o “livro menos autobiográfico de Clarice”, Nádia Gotlib, que à época lançava justamente sua hoje seminal biografia sobre Lispector, dizia não saber dizer, acrescentando: “não sei se vale a pena procurar Clarice aqui ou ali. Acontece com ela o que acontece com Fernando Pessoa. São várias Clarices espalhadas. Clarice é o conjunto disso tudo. A Clarice pessoa pode estar em todos esses lugares – como pode não estar em nenhum”.² A resposta não poderia ser mais *precisa*. Por um lado, porque Clarice constantemente jogava com as *imprecisões* biográficas – pense-se, por exemplo, nessa declaração, beirando a paradoxalidade, sobre *Água viva*: “É ficção sim. Pois não me aconteceu nada em relação à

¹ Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFPR. Colaborador dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Filosofia da mesma instituição. Editor da revista *Letras* e coordenador do SPECIES - Núcleo de antropologia especulativa. Editor do panfleto político-cultural *Sopro*.

² A entrevista foi publicada na *Folha de S. Paulo*, do dia 18 de abril de 1995 e está disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/18/ilustrada/10.html>. Sobre a relação de Clarice com a heterónímia pessoana, cf. a leitura crítica recente e instigante de Pilger (2017).

personagem, além do fato de eu *jamais ter sido pintora*” (LISPECTOR, 2011, p. 81, grifo nosso), tendo em mente que, ao contrário do afirmado, Clarice *era* pintora (SOUSA, 2013; IANNACE, 2009).³ Por outro, porque Lispector invocava justamente Pessoa para sair pela tangente quando se via apertada na relação entre vida e escrita:

FERNANDO PESSOA ME AJUDANDO

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta?

Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (LISPECTOR, 1999a, p. 136).⁴

³ Para dar apenas mais um exemplo: um acontecimento que Clarice reporta, em “Literatura e Magia”, ser biográfico e ter se passado “[d]ois meses atrás” (LISPECTOR, 2005, p. 95), se assemelha muito a um trecho de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. “[Na conferência] Eu estava angustiada, sozinha, sem perspectiva nenhuma, vocês sabem como é. Quando de repente, sem nenhum aviso, uma chuvarada, seguida por uma ventania, começou a cair. Essa chuva súbita me liberou, liberou toda a minha energia, trouxe calma e me deixou tão relaxada que logo depois dormi profundamente, aliviada. A chuva e eu, nós duas tivemos um relacionamento mágico” (LISPECTOR, 2005, p. 95). No romance: “[Lóri] Estava à porta do terraço e só acontecia isto: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência [...]. E viu que não havia o latejar da dor como antigamente. Apenas isso: chovia fortemente e ela estava vendendo a chuva e molhando-se toda [...]. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva” (LISPECTOR, 1998a, p. 141-142). Curiosamente, a cena termina com a protagonista sentindo “a vontade extrema de dar essa noite tão secreta a alguém”, o que, em certo sentido, Clarice faria na conferência...

⁴ O fragmento de Clarice é um dos quatro pequenos textos que compõem a sua crônica de 21 de setembro de 1968 para o *Jornal do Brasil*. Já a frase de Pessoa abre a sua coluna de estreia de crítica teatral para o *Jornal D'Arte*, e vale ser resgatada na íntegra, pela inserção da escritura como modo suplementar de velamento, bem como pela torção envolvida neste velamento (e também, evidentemente, pelo tom mordaz de abordagem da crítica): “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. E esse modo imoral e hipócrita de falar a que se chama escrever, mais completamente nos vela aos outros e àquela espécie de outros a que a nossa inconsciência chama nós-próprios. Por isso, se

Nosso objetivo aqui, porém, não consiste em pensar a relação entre a vida, escrita e ficção de Clarice, mas em tentar elucidar como a escrita de Clarice pensava ela mesma tal relação. Para tanto, não podemos deixar de ter em mente a pretensão paradoxal enunciada *por escrito, graficamente*, em *Água viva*: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 1998b, p. 33). Como atingir esse ideal de uma vida independente da escrita (sem -grafia) e do sujeito (sem auto-) pela *própria escrita*? Seria a ficção um de seus caminhos?

Talvez seja na “Explicação” de abertura de *A via crúcis do corpo* que encontramos a formalização mais radical do modo como a escrita clariciana entrelaça vida e ficção. A própria posição não marcada em relação aos outros treze textos que compõem o volume (inclusive constando no sumário), o que torna impossível distinguir graficamente ou por meio de um elemento paratextual se se trata de um prefácio (da autora) ou já de uma ficção (de uma narradora), é reforçada pelo que a “Explicação” diz:

É um livro de treze histórias. Mas podia ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confidência de um homem simples que me contou a sua vida. Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue, separei-me de minha mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas (LISPECTOR, 1998c, p. 12).

A décima quarta história, contada no gesto mesmo em que se anuncia a sua omissão, assemelha-se, assim, à “quinta história” do conto homônimo de *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1999b), sugerida apenas para ser interrompida. Mas o paralelo vai mais além: a última, ou

escrever, no sentido de escrever para dizer qualquer coisa, é acto que tem um cunho de mentira e de vício, criticar as coisas escritas não deixa de ter um correspondente aspecto de curiosidade mórbida ou de futilidade perversa. E, quando a crítica é escrita também, requinta-se para repugnante a sua imoralidade essencial. Pega-se-lhe a doença do criticado – o facto de existir escrito. // Propriamente, o único crítico de arte ou de letras deve ser o psiquiatra; porque, ainda que os psiquiatras sejam tão ignorantes e laterais aos assuntos como todos os outros homens daquilo a que eles chamam ciência, têm ainda assim, perante o que vem a ser um caso de doença mental, aquela competência que consiste em nós julgarmos que eles a tem. Nenhum edifício de sabedoria humana pode erguer-se sobre outros alicerces”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4112>. Acesso em: 20 jul. 2019.

primeira, das histórias é também a história da feitura das histórias, não só implicando (dobrando para dentro) a vida na obra, mas também explicando (dobrando para fora) a ficção na realidade. Nesse sentido, cabe lembrar que, segundo a “Explicação”, a gênese de *A via crúcis* está na encomenda editorial de “três histórias que [...] realmente aconteceram” (LISPECTOR, 1998c, p. 11, grifo nosso), e que seriam, conforme a autora (ou narradora), “Miss Algrave”, “Via crucis” e “O corpo”, as três peças do livro mais afastadas da proposta, pois que consistem, antes de tudo, na reescrita paródica de outros textos: em ordem, a experiência mística de mulheres católicas, a encarnação de Cristo, e um conto de Poe, “The Tell-Tale Heart”, que Clarice já havia traduzido (ou seja, reescrito uma vez, dando-lhe o título de “O coração denunciador”). Como “A explicação inútil” do “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira*, que se autonomizou no volume *Para não esquecer* (LISPECTOR, 1999c), a “Explicação” mais complica do que fornece uma chave de leitura para a relação vida-obra e para a gênese (o nascimento) da ficção na realidade – o que já se prenunciava nas epígrafes do livro, que misturam passagens bíblicas e uma atribuída a um “Personagem meu ainda sem nome” e outra de “Não sei de quem é” (LISPECTOR, 1998c, p. 7). Assim, por um lado, Clarice faz de uma ficção de Poe (ou a toma como) uma *história que realmente aconteceu* (o que está escrito já aconteceu, o que se escreve acontece), num paradoxal movimento literário de desliteraturização, magistralmente trabalhado por João Camillo Penna (2010) e que aparece já em *Perto do coração selvagem*, quando o Lobo da Estepe, personagem do livro homônimo de Hesse, e, portanto, *referência literária*, figura como uma *lembrança da vida* de Joana. Por outro lado, em um jogo com a encomenda do editor, ela insere nesse livro de contos, de ficções, três outras histórias (“O homem que apareceu”, “Dia após dia” e “Por enquanto”) que soam, pela dicção e retomada de datas e fatos mencionados na “Explicação”, como não ficcionais, em tudo próximas às crônicas claricianas. Ou seja, a escritora ao mesmo tempo cumpre à risca e dobra a aposta colocada pelo editor de ficcionalizar fatos reais: de fato, a partir mesmo da abertura do livro, como vimos, a vida se torna ficção, mas o que se ficcionaliza (ou realiza) não são apenas determinados fatos, e sim a própria escritura do livro, a encomenda e sua realização, a vida

da escritora e da escritura, em suma, a relação mesma entre vida e obra, realidade e ficção.

A “Explicação” parece formular poeticamente uma solução há muito buscada e trabalhada para um duplo problema, conjugado e de origem financeira, que assolava Clarice: a necessidade de escrever cotidianamente crônicas, e, portanto, como vimos, de “falar de si”, aproveitar elementos e acontecimentos da própria vida, e de publicar novos livros, mesmo julgando não ter material à altura. Isso resultou numa série de livros que reciclam contos e crônicas anteriores (*Felicidade clandestina*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, *Água viva* e mesmo *Onde estivestes de noite*), num procedimento que alterna, conjuga e mistura o palimpsesto e a colagem e a justaposição, como demonstrou Edgar Nolasco (2011), e que, com *A via crucis do corpo*, parece ganhar o estatuto de uma poética da reescrita, ou melhor, de uma concepção da escrita literária como re-criação, transformação – análogas, assim, à própria vida. E, de fato, uma das cenas inaugurais da escrita ficcional em Clarice, o conto “Os desastres de Sofia”, seguidas vezes remetido a um fato biográfico, e publicado em dois livros, além de retomar e inverter tanto a história de Chapeuzinho Vermelho, fazendo da menina o lobo, quanto o romance *Les Malheurs de Sophie*, de quem toma o título, a situa já como reescrita (e Sofia como reescritora). Como se sabe, diante da tarefaposta pelo professor (um dos muitos, sempre masculinos, na obra claricana, às vezes cruéis como em “O crime do professor de matemática”, outras, pedantes como em *Uma aprendizagem*, mas sempre operando como iniciadores às avessas, antípodas com as quais as personagens, femininas, *devem se confrontar para aprender*), diante, dizíamos, da tarefa de escrever a história por ele contada com as “próprias palavras”, Sofia a *reescreve*, acrescendo um final de modo a inverter a moral proposta: ao invés de um louvor ao trabalho, o relato transformado pela menina se converte num elogio ao ócio, ao “ato gratuito” de uma crônica futura,⁵ à *felicidade que sempre*

⁵ Publicado em 8 de abril de 1972, “O ato gratuito” começa do seguinte modo: “Muitas vezes o que me salvou foi improvisar um ato gratuito. Ato gratuito, se tem causas, são desconhecidas. E se tem consequências, são imprevisíveis. // O ato gratuito é o oposto

*deve ser clandestina, jamais merecida:*⁶ “eu de algum modo já me prometia por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava” (LISPECTOR, 1999b, p. 18). É sintomático que esse momento de nascimento da escritura ficcional no conto ganhe os contornos de uma série de desastres do saber (*sofia*), em vários sentidos: um ato desastrado, mera provocação gratuita de Sofia, até então muito segura de si; a revelação da “muda catástrofe” do professor, mestre do saber, cujo sorriso de contentamento em reação ao gesto da aluna é descrito como monstruoso, desconjuntado, desastrado; e, por fim, o desastre de um saber de tipo científico, baseado na *observação* de um objeto por um sujeito, saber supostamente neutro, que não cria, apenas descreve, saber intelectual que um professor *transmite* a um aluno, em suma, todo o contrário do que se estabelece nessa cena, em que a reescrita da parábola moral por Sofia apresenta um outro saber, feminino, que, ao (re)criar sobre a parábola, cria *sobre o mundo*, sobre o outro, sobre o corpo mesmo do professor, uma transformação. Se antes, Sofia “pensava que tudo que se inventa é mentira”, na reação de felicidade quase extática do professor, no seu olhar, ela vê *outra coisa*:

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso tivesse se colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri [...]. Eu vi um homem com entradas sorrindo [...] – era cedo demais para eu ver tanto. Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer. Morrer é ininterrupto. Mas ver matéria inerte lentamente tentar se erguer como um grande morto-vivo. Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago [...]. Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos (LISPECTOR, 1999b, p. 22-23).

da luta pela vida e na vida. Ele é o oposto da nossa corrida pelo dinheiro, pelo trabalho, pelo amor, pelos prazeres, pelos táxis e ônibus, pela vida diária enfim – que esta é toda paga, isto é, tem o seu preço” (LISPECTOR, 1999a, p. 410)

⁶ Cf. o belo ensaio “Magia e felicidade”, em Agamben (2007).

Devemos ler essa passagem em conjunto com outras tantas em que a criação, em geral associada ao feminino, remete, por um lado, à transformação e não à *creatio ex nihilo*, e, por outro, ao nascimento. Assim, por exemplo, outra cena inaugural da escrita em Clarice, o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, tratado pela crítica como um *Bilundgsroman* de uma artista. Lembremos, para começar, que, nele, Joana se vê não só diante de um professor, como também de outras duas figuras masculinas ligadas à escrita: o Pai, solteiro, e o marido, Otávio, sendo que cada uma das duas partes da ficção se inicia com uma cena de escrita – a primeira, daquele, a segunda, deste. Incapaz, ou melhor, indisposta a *reproduzir* dentro da família (a dos tios quando criança, a com Otávio após o casamento) o papel *reprodutivo* que era imposto às mulheres na sociedade de então, Joana, diante da notícia da gravidez de Lídia, amante de seu marido, e mesmo antes, já à sua aproximação, numa cena eivada do peculiar erotismo corpo-anímico de Clarice, reconfigura o impulso de engravidar (acompanhado no texto pelo brotar de um vocabulário repleto de partos, embriões, fecundações, que acompanhará toda a obra posterior) na gestação e nascimento de palavras, num movimento que culminará no fim do romance:

um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os não que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerrei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! (LISPECTOR, 1998d, p. 201).

Não se trata, porém, de uma simples passagem da gravidez literal à metafórica, mas de uma *transfiguração* do que é a maternidade e o feminino, como se pode depreender da cena do encontro de Joana com Lídia:

talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem. Sim, sim, aí estava a verdade: elas

existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de “tornar-se” (LISPECTOR, 1998d, p. 141).

O feminino aqui designa um excesso *qualitativo* da existência, um peculiar modo de existência que se caracteriza por não se fixar plenamente em nenhum modo – a diferença de cada forma em relação a si mesma, sua possibilidade de se modificar, se recriar. Desse modo, a redefinição do feminino como um “tornar-se” coloca sob outra luz a sua associação com a matéria, a maternidade, não mais na égide da *repli-cação* de corpos, papéis e sentidos, mas, antes, na chave da *metamorfose* de corpos, papéis e sentidos: reproduzir, ou seja, engravidar e parir (e, por extensão, o feminino) tornam-se sinônimos de devir (para ser claro, mesmo que redundante: devir, tornar-se, é já engravidar e parir). E que a criação pela linguagem se conecte, no romance e em Clarice, a esta concepção não reprodutiva da gravidez já havia sido prenunciado nas brincadeiras com palavras da jovem Joana:

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 (LISPECTOR, 1998d, p. 40).

Se, como afirma Joana, “nada existe que escape à transfiguração” (LISPECTOR, 1998d, p. 180), a esse excesso feminino que há em tudo o que existe e que se confunde com a própria existência enquanto transformação (inclusive, e esse é o ponto, transformação do que é o feminino), o problema de gênero sexual mostra-se logo um problema de gênero textual, com a progressiva transfiguração da forma narrativa do romance, o qual, começando em terceira pessoa (posição não marcada, i.e., masculina, e, em certo sentido, isomorfa à onisciência divina do Pai criador *ex nihilo*, fálico) e com o pai escrevendo, aos poucos vai sendo contaminado pela primeira pessoa feminina, a voz de Joana, a quem

cabe a última enunciação. O movimento de transfiguração formal, de feminização da forma narrativa, não se restringe a *Perto do coração selvagem*, mas atravessa os romances de Clarice, tendo como ápice *A paixão segundo G.H.*, já todo na primeira pessoa, com a protagonista narradora se colocando diante do desafio de não se amparar mais numa “terceira perna” (LISPECTOR, 1997, p. 9) e no “olho [que] vigiava a minha vida” (LISPECTOR, 1997, p. 20) (a terceira pessoa onisciente?), e, para tanto, e em contrapartida, inventando uma mão masculina como interlocutor: de um “ele” que cria e fala sobre uma “ela”, passamos a uma “ela” que cria e fala para um “ele”. *Água viva*, depois desse corpo estranho (e, por isso mesmo, especialmente importante) que é *Uma aprendizagem*, retoma a estrutura de GH, mas já livre de todo enredo que não a própria escritura e seu desejo de captar o “instante-já”, que é “semente viva”, os “instantes de metamorfose”, o momento exato da transformação, do tornar-se em si (LISPECTOR, 1998b). Não assusta, desse modo, que ele não seja apresentado como romance, e sim como “ficção”. Mas como nada em Clarice escapa à transfiguração, as duas prosas longas finais, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* (também não “romances”, mas “novela” e “pulsações”, respectivamente), produzem uma torção ulterior: nelas, nos vemos diante de narradores masculinos em primeira pessoa escrevendo livros sobre (criando) personagens femininas, num gesto pleno de crítica às críticas que Clarice – e a “literatura feminina” de um modo geral – sofria. Pense-se, por exemplo, na antiga pecha de literatura sentimental ou intimista, ou seja, a acusação de falar sempre de si, e em como Rodrigo S.M., “o mais cínico narrador jamais criado por Clarice Lispector”, segundo Italo Moriconi (*apud* SÁ, 2007, p. 80), não consegue senão projetar a si e seus estereótipos sobre Macabéa, a ponto desta ver a imagem dele ao se olhar no espelho – e isso vindo de um escritor engajado, documental, interessado apenas por “fatos sem literatura” (LISPECTOR, 1998e, p. 16), e que reclama que “escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998e, p. 14). E, para falar da “nordestina amarelada”, sobre a “cadela vadia”, em nome de Macabéa, Rodrigo S.M. precisa necessariamente atribuir a ela a ausência total não só de voz e consciência, como mesmo, por meia narrativa, de nome. Nesse sentido, o romance seria, antes de tudo, uma

grande ironia sobre a pretensa neutralidade do realismo social e de certa forma romanesca.⁷

Por outro lado, porém, é emblemático que o movimento final de *Um sopro de vida* retome o de *Perto do coração selvagem*, com Ângela, a personagem, vindo da ficção para o mundo, e o Autor perdendo as palavras, numa inversão do destino de outra criatura, Macabéa:

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

“Eu... eu... não. Não posso acabar.”

Eu acho que... (LISPECTOR, 1999d, p. 158).

Em uma crônica que confronta essa série de questões – a classificação de seus livros, especialmente *A paixão segundo G.H.*, a forma de suas narrativas e o enredo rarefeito, e a relação entre vida e ficção –, Clarice expõe em chave teórica o vir ao mundo de Ângela (e demais personagens, como Joana, já que *Perto do coração selvagem* termina *in media res*, com a protagonista em viagem, saindo das amarras da família e do narrador, para outro lugar, desconhecido): “O que é ficção? é, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos” (LISPECTOR, 1999a, p. 271).⁸ Não se trata de uma *proximidade* ou *aparência* de verdade ou realidade (uma verossimilhança interna ou

⁷ Pense-se, por exemplo, nesse pastiche da formulação de Euclides da Cunha: “O sertanejo é antes de tudo um paciente” (LISPECTOR, 1998e, p. 66), de duplo sentido (afinal, devemos lembrar que nunca é só Rodrigo S.M. quem fala, mas também Clarice, o que se explicita já na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998e, p. 9)): o sertanejo tem paciência, mas também é (nesse e em muitos outros casos) paciente da ação, objeto passivo na escrita dos setores letreados. Assim, como apontou Lúcia Sá (2007, p. 82), o próprio excesso na caricaturização denunciaria a farsa: “As dificuldades de comunicação de Macabéa são tais que ela parece ao leitor esquisita, quase anormal. O humor de *A hora da estrela*, próximo da farsa, brota precisamente do estranhamento que a protagonista de Rodrigo provoca: como não rir de uma personagem que ouve a Rádio Relógio, por exemplo, e repete mecanicamente algumas das informações ouvidas ali? [...]; ou leia sob os lençóis, à noite, anúncios de jornais velhos[?] [...] [Ou] Sobretudo quando, apesar de tal improbabilidade, Macabéa seja constantemente apresentada como uma moça qualquer”.

⁸ O título do texto é “Ficção ou não”, e foi publicado em 14 de fevereiro de 1970.

externa), mas de uma *entrada na vida*: a criação ficcional nomeia, para Clarice, uma certa intensificação do modo (“de tal modo”) de ser do possível ou do (ainda) inexistente que o *torna* – o transforma em – vivo. Nesse sentido, a concepção spinozista entoada por Joana, “Tudo é um”, deve ser lida na maior amplitude possível – tudo participa da mesma substância, incluindo a ficção e os seres inexistentes:

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 em 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 de ‘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, 1998d, p. 46).

Se tudo participa da mesma substância, se a diferença entre as coisas não é de natureza, de essência, mas de modo, de forma, então decorre daí uma continuidade não só entre o humano e o animal, como também entre o orgânico, vivo, e o inorgânico, supostamente morto, e, ainda mais, entre os seres existentes e os (ainda) inexistentes: trata-se assim de se questionar a prerrogativa da excepcionalidade humana, da vida biológica e da superioridade ontológica do atualmente existente (MEINONG, 2005) e, ao mesmo tempo, já que tudo participa da mesma substância, mudando apenas sua forma, de postular a possibilidade universal de metamorfose e transfiguração, em suma, da vida. “Tudo é um” quer dizer que tudo pode se modificar, que *tudo é vivo – incluindo*, e eis a extensão que queremos frisar, *os seres ficcionais, que são tão vivos quanto os seres existentes*. Seguindo a máxima shakespeareana – “We are such stuff as dreams are made on” –, Clarice parece postular um monismo radical, que se pode ver em uma série de formulações suas ou de suas personagens nas quais a criação literária não remete a um outro inferior da realidade ou da vida, como quando G.H. afirma:

Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?
Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável.
Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir.
Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande
risco de se ter a realidade (LISPECTOR, 1997, p. 15).⁹

Talvez isso explique porque a experiência da “coisa” seja muito acompanhada de uma experiência da linguagem nas suas ficções, porque, ao adentrar o “bio” antes do biográfico, o “neutro”, “it”, a “matéria-prima”, o “proibido tecido da vida”, a zona antes da individualização e separação em gêneros, onde reina a “Ela/ele”, o “Ele/Ela” do conto que intitula *Onde estivestes de noite* (LISPECTOR, 1999e), as personagens claricianas seguidamente se sintam na necessidade de escrever, ficcionar, pois elas veem, como Joana, seus corpos ligados por uma raiz a tudo que não é mais seu – todas as outras coisas, todos os outros seres, entre os quais os (ainda) inexistentes. “Ter a realidade” dessa experiência da unicidade do mundo, implica, assim, *criar*, enquanto gesto de *tornar vivo*, de *intensificar um modo de ser* do que normalmente aparece não só morto, como também (ainda) inexistente. Dessa maneira, não é um acaso, que, em *Água viva*, a protagonista-narradora, após vivenciar o “estado de graça”, descrevendo-o como “se viesse apenas para que soubesse que realmente se existe e existe o mundo” (LISPECTOR, 1998b, p. 79), afirme que “depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação. [...] A loucura do invento livre” (LISPECTOR, 1998b, p. 82-83). O “estado de graça” vem apenas para se saber que realmente se existe e existe o mundo – e que, entre eles, existe o (ainda) inexistente, ao qual a ficção tem o poder de tornar vivo, para transformar a própria vida.

⁹ Logo a seguir, a narradora emenda: “tento mais uma reprodução do que uma expressão” (LISPECTOR, 1997, p. 15). De acordo com o que estamos vendo, em jogo está a metamorfose do conceito de reprodução, entendido agora não como uma replicação, a produção contínua do mesmo, e sim como uma *nova produção*, uma *outra produção*, uma transformação.

O poder transformador da ficção, sua capacidade de fazer nascer a alteridade na vida aparece em toda sua clareza na crônica “Se eu fosse eu” (fragmento que também está, com algumas variações em *Uma aprendizagem*). O texto abre com uma experiência cotidiana que todos conhecemos: “Quando eu não sei onde guardei um papel importante e a procura revela-se inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria?” (LISPECTOR, 1999a, p. 156). “Às vezes dá certo”, ela diz; porém, tal experiência, que visa a uma unidade por meio da duplicação, pode resultar no seu contrário. A ficcionalização (*se eu fosse eu*) pode também *produzir* diferença, pode resultar num *outrar-se*:

Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar, diria melhor SENTIR. E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser movida do lugar onde se acomodara. No entanto já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua, porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei. Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar [...]. “Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando, porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais (LISPECTOR, 1999a, p. 156).

No relato de Clarice, a busca de si mesmo, por meio da ficcionalização, do “e se...”, se converte em uma alteração ou variação de si (inclusive fisicamente), a “entrada nova no desconhecido”, que se revela paradoxalmente como o “realmente eu” e “a experiência do mundo”. A ficção faz nascer um outro – ela transforma o mundo.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres abre com a protagonista Lóri, diante de uma situação de angústia extrema, ficcionalizando,

numa sucessão de “faz de conta que” descrito como “os movimentos histéricos de um animal preso”, que “tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo” (LISPECTOR, 1998a, p. 15). Essa transvaloração de uma cena tipicamente (estereotipadamente) feminina, associando, como em *Água viva*, criação e liberdade, nos leva à verdadeira data clariciana, ou melhor, a hora clariciana por excelência, entre duas datas, hora possivelmente inventada da escritura de *A via crucis do corpo*. Se a “Explicação” afirma que “Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães” (LISPECTOR, 1998c, p. 11), data na qual teriam sido terminadas as três histórias que “realmente aconteceram”, o “P.S.” que a suplementa (ou reescreve) e em que teriam sido redigidos outros contos do volume é datado de *outro* hoje, posterior ao “domingo maldito”: “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos – portanto da minha também” (LISPECTOR, 1998c, p. 12). Pode-se ler essa sequência, essa associação ou sucessão entre maternidade e liberdade de dois modos, não necessariamente contraditórios entre si. Por um lado, como a libertação da escravidão das personagens, especialmente as femininas, do papel social, familiar atribuído a elas, epitomizado na maternidade – a passagem da mãe à liberta. Nesse sentido, tratar-se-ia da radicalização do movimento que se intensifica na escritura de Clarice a partir do que José Miguel Wisnik chamou de trilogia da separação – *Laços de família, A legião estrangeira e A paixão segundo G.H.*. Nela, os laços familiares, socialmente familiarizados, não só unem, como prendem, enlaçam, servindo como instrumentos de domesticação que alocam a cada um em seu lugar. Mas, nas margens do familiar, nas bordas dos laços do domesticado, começa a aflorar uma série de figuras que dominarão a ficção posterior de Clarice: loucos, criados, animais (galinhas, cachorros, baratas, cavalos etc.), espaços “naturais” domesticados na cidade, cercados por ela (jardins – privados, zoológicos ou botânicos) etc. Como uma verdadeira legião estrangeira – de sentido completamente oposto à da formação militar com esse nome –, tais figuras vão ganhando cada vez mais o centro da cena, questionando e revelando a violência das relações domesticadas e domesticantes, a ponto de, em *A via crucis*, a multiplicidade não poder ser mais alienígena ao corpo

familiar de então – gays, lésbicas, transexuais, prostitutas, freiras e viúvas repletas de desejo carnal, mendigos. Desse modo, por exemplo, a dupla de contos “Macacos” e “A menor mulher do mundo”, articulando racismo e especismo, traz à tona o papel do exotismo violento, mesmo quando piedoso, que está na base do processo de familiarização (de humanização) em nossa sociedade. Tal questionamento, porém, não se reduz a uma negação do dado, uma afirmação às avessas; antes, busca converter a afirmação em interrogação, no que parece ser um movimento que atravessa a escritura de Clarice: “Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998e, p. 17), afirma Rodrigo S.M.; “Escrever é uma indagação. É assim:?” (LISPECTOR, 1999d, p. 16), lemos em *Um sopro de vida*; “sou uma pergunta” (LISPECTOR, 1998b, p. 36), diz a narradora de *Água viva*, frase que também intitula uma crônica; e, para ficar com só mais um exemplo, o mais forte deles: “O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome” (LISPECTOR, 1999c, p. 21). Trata-se, assim, não só de negar os laços existentes, mas de abrir espaço para a experimentação de outras relações – por isso, a libertação é só o primeiro passo de um movimento indagador que não pode estagnar em uma única afirmação, em um só nome: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (LISPECTOR, 1998d, p. 70). Tomemos o conto “A legião estrangeira”. Nele, nos deparamos com uma configuração familiar no mínimo estranha. Os membros da família propriamente dita da narradora não são nomeados e mal aparecem. Quem ocupa, no primeiro momento, o lugar de proeminência é um pintinho que, aterrorizado, faz com que os filhos peçam à sua mãe que seja a mãe também daquele animal, de alguém que não pertence propriamente à família, e nem mesmo ao gênero humano – maternidade que a narradora diz não saber desempenhar. É essa cena “infamiliar” (para usar um termo que aparece três vezes em *Laços de família*, e uma tradução possível para o *Unheimlich* freudiano) que a faz rememorar outra, a convivência com Ofélia, mais uma estranha de quem foi mãe, a filha da vizinha. Se, por um lado, a narradora parece exercer certa atração sobre a criança, a ponto desta visitá-la todos os dias, por outro, a relação aparece socialmente invertida, pois é Ofélia quem se com-

porta como uma adulta, como a encarnação da obediência às normas sociais e de comportamento (o tema reaparecerá de forma trágica em “Os obedientes”), cabendo à anfitriã de fato curvar-se, e definir o laço entre elas de modo paradoxal: “já me tornara o domínio daquela minha escrava” (LISPECTOR, 1999b, p. 103). O ponto de virada se dá quando Ofélia ouve um pintinho (outro) na cozinha, e a narradora lhe permite e a estimula a ir brincar com o animal, o que termina fazendo, contra toda a rigidez que lhe fora imposta pela sua “própria” família. Não estranha que na descrição do acontecimento, de novo, nos deparemos com uma imagem que já se tornou aqui familiar: “A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. [...] Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a metamorfose” (LISPECTOR, 1999b, p. 106). É numa relação não propriamente maternal que a maternidade ganha uma abertura de sentido, que novos laços, entre a narradora e Ofélia, entre esta e o mundo e consigo mesma, podem ser experimentados: aqui, a maternidade (‘imprópria’) designa a abertura da porta para a *desobediência*, para que se possa sair dos laços de família, para que se possa fazer contato com o estranho, e assim modificar a si mesmo, “ser o outro que se é”. Desse modo, podemos voltar à sucessão de datas da “Explicação” evê-la de outro modo, complementar a esse primeiro: a maternidade enquanto libertação das relações dadas, possibilidade de recriação do dado, incluindo a própria maternidade, já que a figura mais maternal de *A via crúcis do corpo* é a transexual Celsinho/Moleirão, “mais mulher que” (LISPECTOR, 1998c, p. 65) Clara, sua amiga (nascida mulher) e concorrente.

A força e a singularidade da concepção claricana de ficção, e de sua relação com a vida, reside nessa *atenção* para aqueles e aquilo que estão à margem, como se o poder de tornar vivo da ficção, seu poder de libertar, estivesse relacionado ao “poder-de-vida” do radicalmente outro – e “atenção” é mais um dos vocábulos cruciais, também associado ao feminino, de sua escritura: “Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado” (LISPECTOR, 1998a, p. 142). Em seu belo texto sobre *A hora da estrela*, Hélène Cixous (2017, s/p) aponta a minúcia dessa atenção e suas consequências:

O maior respeito que tenho por qualquer obra no mundo é o que tenho pela obra de Clarice Lispector. Ela tratou como ninguém, a meu ver, todas as posições possíveis de um sujeito com relação ao que seria “apropriação”, uso e abuso do próprio. E isso nos detalhes mais finos e mais delicados. Aquilo contra o que seu texto luta sem cessar, em todos os terrenos, os mais pequenos e os mais pequenos grandes, é o movimento de apropriação: mesmo quando parece o mais inocente, permanece totalmente destrutivo. A piedade é destrutiva, o amor mal pensado é destrutivo; a compreensão mal medida é aniquiladora. Pode dizer-se que a obra de Clarice Lispector é um imenso livro do respeito, livro da boa distância. E essa boa distância não se pode obter, como diz ela o tempo todo, senão por um árduo trabalho de deseuzização, um árduo trabalho de desegotização. O inimigo para ela é o eu cego.

Assim, para Clarice, prestar atenção ao outro demandaria a “despersonalização” ou “objetivação” de si, a entrada no “neutro”, o “não-nascimento” de si, movimento sem o qual não é possível a sua conversão em um “corpo habitado” e o nascimento de um outro, afinal, “[e]screver é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei 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, 1999c, p. 24). A esse movimento, poderíamos chamar, com uma personagem de Clarice, de “Encarnação involuntária”:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la [...]. Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações (LISPECTOR, 1998f, p. 151-152).

Exemplificada pela encarnação em uma missionária e depois numa prostituta (um par sempre presente), a operação, que tenho chamado de obliquação,¹⁰ seguidamente ocorre diante de, ou em relação com, figuras de uma alteridade extrema, especialmente animais. Trata-se de adotar a perspectiva do outro e, desse modo, estranhar a própria (daí

¹⁰ Cf. por exemplo, Nodari (2019).

a importância da intensidade da diferença), como no “Seco estudo de cavalos” (“E veria as coisas como um cavalo vê” (LISPECTOR, 1999e, p. 40), ou em “A partida do trem”, na qual a inversão de perspectiva se enuncia de maneira plena:

Ulisses, se fosse vista a sua cara sob o ponto de vista humano, seria monstruoso e feio. Era lindo sob o ponto de vista de cão. Era vigoroso como um cavalo branco e livre, só que ele era castanho suave, alaranjado, cor de uísque. Mas seu pelo é lindo como o de um energético e empinado cavalo. Os músculos do pescoço eram vigorosos e a gente podia pegar esses músculos nas mãos de dedos sábios. Ulisses era um homem. Sem o mundo cão (LISPECTOR, 1999e, p. 33).¹¹

Todavia, o movimento não termina aí: não estariamos diante de um verdadeiro nascimento, um verdadeiro tornar-se, uma transformação, se tal encarnação não estabelecesse uma relação com a vida, não se tornasse ela mesma viva, não nos modificasse, não nos fizesse renascer. É preciso, portanto, que a transformação perspectivística seja um modo de reciprocamente olharmos pelos olhos dos outros e *sermos olhados por eles*, não só vermos o mundo pelos olhos dos outros, como também vermos a nós mesmos por esse olhar, nos vermos de outro modo, modificando-nos. Ao menos, essa parece ser a “experiência maior” de que fala Clarice, e que suas ficções não cessam de buscar: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.” A experiência maior, enquanto *tornar-se outro a partir do contato com outro* não se reduz a *ser os outros* (experiência não eivada de egotismo às avessas); antes, constitui um experimento da subjetividade ancorado na transfiguração, pelo qual, atravessando o não nascimento de si e o nascimento do outro em nós, acessamos aquela “terra em que se *revive*” de que fala *Um sopro de vida*, em que nos recriamos – ou somos

¹¹ O livro infantil *Quase de verdade* puxará ainda mais esse fio, sendo narrado pelo “mesmo” cachorro Ulisses, companheiro de vida de Clarice, cabendo a ela a transcrição ou tradução de seus latidos em escrita.

recriados. *A ficção torna o outro vivo em nós, para tornar a nossa vida outra*. Ela fornece a liberdade para o questionamento de si e seus laços com o mundo e para a indagação de outras relações, para as quais ainda não temos nome, para as quais a pergunta é o único nome possível.

Partindo de uma formulação espelhada de *Um sopro de vida*, “A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim” (LISPECTOR, 1999d, p. 13), Letícia Pilger (2017) afirmou que a relação da autora com o livro póstumo poderia ser definida de maneira análoga: de fato, a obra ficcional é a sombra da vida da Clarice, *desde que tomemos a recíproca como verdadeira*, a saber, que a vida de Clarice é também a sombra de sua ficção. Afinal, parafraseando Eduardo Viveiros de Castro, se tudo, incluindo os seres ficcionais, é vivo, então a vida, e também a ficção, é outra coisa – *tudo é um (tornar-se)*.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CAMILLO PENNA, João. O nu de Clarice Lispector. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 68-96, 2010.
- CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. Trad. de Carlos Nougué. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Encontros*. Org. Evelyn Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crúcis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsões)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Coord. Benedito Nunes. 2. ed. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX, 1997.
- MEINONG, Alexius. Sobre a teoria do objeto. In: BRAIDA, C. R. (org.). *Três aberturas em ontologia*: Frege, Twardowski e Meinong. Florianópolis: Rocca Brayd, 2005.
- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 57, n. 1, 2019.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.
- PILGER, Letícia. *Sujeitos oblíquos de um sopro de vida, de Clarice Lispector*. 2017. Monografia (Conclusão do Curso de Letras) – Setor

de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/39742710/SUJEITOS_OBL%C3%8DQUOS_DE_UM_SOPRO_DE_VIDA_DE_CLARICE_LISPECTOR. Acesso em: 13 jul. 2019.

SÁ, Lúcia. De cachorros vivos e nordestinas mortas: *A hora da estrela* e o mal-estar das elites. In: GARRAMUÑO, Florencia; AGUILAR, Gonzalo; LEONE, Luciane di (org.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades*: literatura brasileña contemporânea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. p. 76-91.

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

ANA E A COISA – UMA LEITURA DE “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR

Arnaldo Franco Junior¹²

Introdução

Na literatura de Clarice Lispector, há uma permanente revisitação de uma mesma situação dramática: a do encontro perturbador de uma personagem, em geral feminina, com a natureza íntima e selvagem dos seres e das coisas – encontro que produz uma experiência singular que se configura como paródia a sério (SÁ, 1993; HUTCHEON, 1989) da epifania religiosa. O contato das personagens com essa substância – orgânica, primária, viva – é sempre perturbador e capaz de, nos termos da própria escritora, transfigurá-las. Esse contato se dá, num primeiro momento, por meio do olhar. Porém, no decorrer da experiência desestruturadora que ele produz, afeta o corpo e o ser daquele que o experimenta. “Coisa” é o nome que os narradores de 3^a e de 1^a pessoas de Clarice Lispector dão a essa substância que, potencialmente transformadora, configura-se, na obra da escritora, como figuração de uma primariedade viva em que pulsa, para usarmos da metáfora presente em seu primeiro romance, o selvagem coração da vida. Vamos, aqui, nos

¹² Doutor em Letras pela FFLCH – USP. Professor de Teoria da Literatura no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, campus de São José do Rio Preto.

deter sobre uma das personagens que vivem o descortínio transfigurador advindo do contato com a *coisa*: Ana, do conto “Amor”.

Do fascínio ao temor da *coisa*: Ana

Publicado originalmente em 1952, no livro *Algumas contos*, que integra a coleção Os Cadernos de Cultura dirigida por José Simeão Leal para o, então, Ministério da Educação e Saúde, o conto “Amor” narra um episódio de descortínio transfigurador na vida de Ana, uma dona de casa.

Do bonde em que volta para casa após ter feito compras, a protagonista se perturba com a visão de um homem cego que, parado no ponto, “mascava chicles” (LISPECTOR, 1952, p. 32). O efeito perturbador que a visão do cego mascando chicletes produz sobre Ana faz com que ela, ao observá-lo atentamente, se desequilibre quando o bonde segue o seu curso, deixe a sacola de compras cair no chão do veículo, recolha-a algo constrangida com “os sorrisos dos passageiros” (LISPECTOR, 1952, p. 32-33) e, depois, perca o seu ponto de descida, indo parar, por fim, no Jardim Botânico, onde fica por algum tempo antes de retornar à sua casa.

É no espaço do Jardim Botânico, marcado pela presença da natureza, que a experiência perturbadora de contato da protagonista com a *coisa* – primariedade viva dos seres – se dá.

O trecho que vai do início do conto ao episódio em que Ana vê o cego mascando chicletes serve à construção da protagonista como uma mulher perfeitamente integrada, num primeiro momento da ação dramática, à ordem da vida doméstica e às funções de dona de casa, mãe, esposa:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. [...] A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cor-

tara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte (LISPECTOR, 1952, p. 29).

Note-se, já nesses dois primeiros períodos do conto, que o narrador de 3^a pessoa dissemina informações breves que, quando lidas em conjunto, sobretudo no decorrer do conflito dramático protagonizado por Ana dentro do Jardim Botânico, evidenciam que a integração da protagonista à vida ordinária que rege o seu cotidiano é resultado de um laborioso esforço de construção e de manutenção contínuas. A primeira informação que temos da personagem é que ela está “Um pouco cansada”, a segunda informação, mais propriamente caracterizadora de um estado psicológico, é a de que, ao recostar-se no banco do bonde, ela dá um “suspiro de meia satisfação”. Além disso, o vento que bate “nas cortinas que ela mesma cortara” lembra-a de que ela podia, “se quisesse [...] parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte”. E segue-se a isso uma comparação metafórica que introduz uma metáfora para caracterizar a protagonista:

Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida (LISPECTOR, 1952, p. 29).

A comparação da protagonista a um lavrador introduz a metáfora agrária que, reforçada a cada repetição do verbo ‘crescer’, a caracterizará pelo trabalho árduo e cotidiano de cuidar da casa, dos filhos, do marido, construindo e mantendo, com isso, seu lar e sua família. Essa metáfora será, depois, contrastada com a primariedade viva e selvagem da natureza presente no Jardim Botânico no decorrer do conflito dramático ali vivido por Ana. Mas, por ora, voltemos à construção inicial da protagonista, que se perturba quando o cumprimento de suas funções de dona de casa, mãe, esposa são suspensas:

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava

de sua força, inquietava-se. [...] Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; [...] seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se empresaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. [...] Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim comprehensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela [...]. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas [...] ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. [...] Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos [...]. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher (LISPECTOR, 1952, p. 30-31).

Insinua-se sutilmente na voz do narrador de 3^a pessoa uma ambiguidade potencialmente irônica no decurso da caracterização da protagonista. No trecho acima citado, observe-se, por exemplo, o recurso à repetição como um procedimento que tanto serve para marcar as escolhas de Ana quanto comentar a relação da personagem com as escolhas que fez e que trabalha para preservar: “Certa hora da tarde era mais

perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela”; “Assim ela o quisera e escolhera”. A insinuação potencialmente irônica atinge, no trecho citado, maior intensidade em “encontrara uma legião de pessoas [...] que viviam como quem trabalha”, culminando em “De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres”. A conformação voluntária da protagonista à vida ordinária é, por fim, sublinhada no trecho: “uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher”.

Feita a caracterização inicial da protagonista, o narrador passa à peripécia catalisadora do descortínio que ela viverá:

Foi então que olhou para o homem parado no ponto. A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um homem cego mascava chicletes (LISPECTOR, 1952, p. 31-32).

Note-se, nesse trecho, que a repetição é usada tanto para enfatizar a condição de cegueira do homem que mascara chicletes quanto para dar expressão à percepção e à reação de Ana à visão desse homem. Dividida entre atração e repulsa, ela se concentra naquilo que vê:

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão (LISPECTOR, 1952, p. 32).

Da contemplação, emergem em Ana sentimentos ambivalentes: o cego estava “realmente parado” mascara chicletes – o que sugere que ele se entregava todo à fruição do que estava fazendo. Se a cegueira já o subtrai ao mundo ordinário em que Ana laboriosamente finca raízes

dia após dia, abolindo a felicidade para integrar-se à “legião de pessoas [...] que viviam como quem trabalha” (LISPECTOR, 1952, p. 30), a entrega ao prazer de mascar chicletes o transforma num elemento de involuntária provocação à mulher que “viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1952, p. 30), apaziguando-se com a ilusão de que “tudo era passível de aperfeiçoamento [...] a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 1952, p. 30).

A repetição de que o cego mascava chicletes capta em Ana uma ambivalente reação que se situa entre o fascínio e a indignação. Com o coração batendo violentamente, o olhar sugerindo ódio, a protagonista se concentra nos movimentos da mastigação, na qual capta um repetido “sorrir e deixar de sorrir” que experimenta como uma espécie de insulto. Observe-se, ainda no trecho citado, o contraste que se estabelece entre os olhos e a boca do cego: ele mastiga de boca aberta no ponto de bonde, fruindo do prazer do chiclete sem absolutamente se importar com os outros e o mundo à sua volta. Por ser cego, está privado dos controles sociais que, pelo olhar, o mais racional dos sentidos humanos, o pressionariam a comportar-se como os demais, evitando mastigar de boca aberta em público – o que equivale, no conto, a entregar-se de modo livre e sem constrangimentos ao prazer, alegorizando essa ideia. O verbo “mascar”, repetido três vezes no trecho citado, reforça, por efeito de sugestão, o dado de animalidade presente no cego. E, por fim, a boca que mascara dá a Ana a impressão de insultá-la porque comenta, involuntariamente, o espelhamento de opostos estabelecido entre ela e o cego, num quiasmo¹³ que faz eclodir o conflito dramático na narrativa: perturbada,

¹³ Em “Uma aprendizagem dos sentidos”, Nádia Battella Gotlib observa que o quiasmo “é figura recorrente” na literatura de Clarice Lispector: “Trata-se da série dupla, de contrários invertidos, à moda do quiasmo, como o desenho de um X, o ‘X’ da questão, que tem no vértice o seu ‘ponto crítico’. Uma imagem é a predominante; e é o simulacro da outra, o seu reflexo invertido. Uma sub-verte a outra” (GOTLIB, 1988, p. 19). O *Grande Dicionário Houaiss* online define ‘quiasmo’ como “disposição cruzada da ordem das partes simétricas de duas frases, de modo que formem uma antítese ou um paralelo (p.ex.: vou sempre ao cinema, ao teatro não vou nunca; meu filho abraçou-me carinhosamente, carinhosamente o abracei)”, e oferece a seguinte etimologia: “gr. *khiasmós*, oú no sentido de “disposição em cruz, em forma da letra grega *khi* (X); em retórica, certa disposição cruzada de frases; incisão em cruz”. O quiasmo integra a trama narrativa de

fascinada, “cada vez mais inclinada”, a mulher se desequilibra com o solavanco do bonde e sua sacola de compras cai no chão.

O que se segue à queda da sacola de compras no chão reforça o conflito dramático protagonizado por Ana, heroína dividida, como muitas outras na obra de Lispector, entre o mundo humano (linguagem, sociedade, cultura) e o mundo natural em que a vida orgânica obedece a leis próprias e, solenemente, ignora as leis e a moralidade humanas:

Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. [...]. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito (LISPECTOR, 1952, p. 32-33).

Note-se que um mal-estar se instala imediatamente na personagem a partir da articulação quase que simultânea das ações de contemplar o cego, desequilibrar-se e deixar cair a sacola. Tanto é assim que, nela, “uma expressão de rosto, há muito não usada, [ressurge] com dificuldade”, sugerindo, com isso, o resgate de uma “juventude anterior [...] estranha como uma doença de vida” (LISPECTOR, 1952, p. 30).

Um novo contraste entre o mundo construído pelo ser humano e a potência selvagem e desordenadora da natureza se manifesta, então, na imagem dos ovos que se quebram dentro do embrulho de jornal, com um *close* dado pelo narrador, para usar aqui da linguagem cinema-

muitos textos de Lispector, marcando uma disposição arquitetônica de elementos contrários invertidos em série dupla. O efeito principal é o de um duplo espelhamento em que um elemento tanto reflete como é o contrário invertido do outro – o que potencializa o conflito dramático protagonizado pelas personagens.

tográfica, nas gemas “amarelas e viscosas [que] pingavam entre os fios da rede” (LISPECTOR, 1952, p. 32, colchetes nossos). À partida do bonde, segue-se a observação de que “o cego mascando goma ficara atrás para sempre”. O narrador, porém, flagra a permanência do mal-estar da personagem por meio da frase: “Mas o mal estava feito”, que indica que o processo catalisado, involuntariamente, pelo cego não poderia mais ser detido.¹⁴ Adensa-se, pois, o mal-estar da protagonista – o que se evidencia por meio de seu estranhamento do que até então lhe era familiar:¹⁵

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. [...] Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram (LISPECTOR, 1952, p. 33).

¹⁴ Um quê de tragédia se insinua aí porque a articulação do acaso (ver, de repente, o cego) com a fatalidade (desequilibrar-se e deixar cair as compras no chão, quebrando os ovos) sugere que a personagem sofre uma espécie de rasteira do destino, que lhe revela a sua *hybris* de querer controlar a vida, instando-a a vivenciar uma *anagnórisis* (revelação que a obriga a reavaliar a si mesma e à sua vida). Esse abeiramento do trágico também se manifesta em *A paixão segundo G. H.* na experiência de choque da protagonista com o quarto de sua ex-empregada, Janair, e, principalmente, com a barata com que nele se defronta.

¹⁵ Em “Lo siniestro”, traduzido no Brasil por “O estranho”, Freud, define o estranhamento como uma espécie de angústia experimentada pelo sujeito ante a revelação de uma faceta não habitual naquilo que lhe é familiar: “No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de *lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que casi siempre coincide con *lo angustiante* en general” (FREUD, 1981, p. 2483 - grifos do autor). O estranho (*unheimlich*) é, para Freud, “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás [...] La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo sinistro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar” (FREUD, 1981, p. 2484).

A rede anteriormente tecida por Ana perde o sentido que tinha, metonimicamente afetando o propósito de ela estar no bonde, ou seja, a desautomatização do cotidiano habitual se dá como uma fratura – “um fio partido” – a partir da qual uma revelação¹⁶ irá, numa graduação progressiva, perturbar a personagem, questionando-a e questionando a vida que ela construiu e que luta por preservar.

O corpo e os sentidos experimentam, nesse processo, uma revitalização. Não à toa, o narrador registra que “como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor” e, a seguir, repete que “o mal estava feito”. O mal-estar faz com que Ana, agora, perceba que “as coisas que existiam [...] tinham um ar mais hostil, perecível”. Valendo-se da *visão com* (POUILLON, 1974), o narrador estabelece uma analogia entre as gemas que escorrem e a percepção-sensação da protagonista de que “Vários anos ruíam”. Ana passa a perceber as pessoas como “periclitantes”, passíveis de a qualquer momento imergirem “na escuridão”. A percepção da liberdade constitutiva da existência se dá, para ela, a partir da percepção da falta de sentido inerente à vida.¹⁷

À crise que se instaura na protagonista, corresponde um misto de mal-estar e prazer, de sofrimento e gozo:

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução [...] Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com

¹⁶ Pode-se reconhecer nesse processo traços estruturais comuns ao efeito de estranhamento de que fala Chklovski (1971) ao abordar os efeitos da obra de arte: a desautomatização produz um choque que, incidindo sobre os hábitos do sujeito da fruição estética, substitui o reconhecimento automatizado por uma visão original. Não é incomum, aí, a experimentação de certo desconforto ou, mesmo, mal-estar, pois a desautomatização do hábito impõe àquele que a experimenta uma revisão de suas ideias e valores.

¹⁷ Benedicto Nunes foi o primeiro a identificar, em artigos de jornal publicados em Belém na década de 1960, traços comuns entre a literatura de Lispector e a filosofia existencialista (Sartre; Heidegger). Posteriormente, o crítico reuniu esses artigos, revisando-os, no livro *Leitura de Clarice Lispector* (1973). Em 1989, submeteu o livro a nova revisão e, ampliando-o, publicou *O drama da linguagem* – uma leitura de Clarice Lispector. Remeto, aqui, à leitura deste último.

o vigor que possuíam. [...] E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 1952, p. 33-34).

O mergulho abrupto e não controlável no mal-estar e no prazer de, por meio do corpo, experimentar o mundo aguça os sentidos e as emoções de Ana. Tudo se transforma, os seres ganham uma vida insuspeita, que, para a heroína, estava amortecida em decorrência de seu persistente trabalho de fazer “obscureamente parte das raízes negras e suaves do mundo” (LISPECTOR, 1952, p. 31). Perturbada, ela vai parar longe do ponto em que desceria para voltar ao seu lar:

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo (LISPECTOR, 1952, p. 34-35).

Note-se, no conto, a articulação entre a construção da situação dramática vivida pela personagem e o recurso aos efeitos cromáticos. Antes de ver o homem que masca chicletes, Ana e o cego estão imersos em polos opostos: ela se movimenta à luz do dia; ele em meio à escuridão da cegueira. Entretanto, a partir da contemplação do cego, Ana experimenta algo como uma imersão na escuridão sôfrega do mundo –

metáfora erótica que traduz, no conto, a potencialização da libido. O espaço também é mobilizado pelo narrador para reforçar a situação dramática vivida por Ana: ela desce do bonde “com pernas débeis [...] segurando a rede suja de ovo”, tem a impressão de ter “saltado no meio da noite” e, coincidentemente, se encontra numa rua “com muros altos, amarelos”. No plano das sugestões criadas pela associação das cores do muro e dos ovos, o amarelo, o conto sugere que a protagonista mergulha, involuntariamente, na desordenação que a perturba. Não à toa, ela caminhará pela rua de muros amarelos até chegar aos portões do Jardim Botânico, no qual adentrará pela alameda central para sentar-se por muito tempo “no banco de um atalho”.

O Jardim Botânico contrasta, no conto, com o bonde e com a casa de Ana, estabelecendo uma clara oposição simbólica entre natureza (espaço selvagem) e civilização (espaço domesticado). A própria narrativa, porém, se encarrega de questionar essa oposição binária, demonstrando, no decorrer do conflito dramático, a presença do elemento selvagem no civilizado, do ameaçador no que parece pacífico, de um impulso vital poderoso e incontrolável no que parece estar dominado e amortecido.

E será no Jardim Botânico que a paródia a sério¹⁸ da revelação epifânica, desestruturadora, se dará para a personagem, já que, por efeito de sugestão do conto, sua entrada nesse espaço e, sobretudo, o que ela ali vivencia são passíveis de associação com a ideia de um retorno ao Jardim

¹⁸ Olga de Sá foi quem primeiro apontou o recurso à paródia a sério na obra de Clarice Lispector. A autora classifica a paródia presente em Lispector como “paródia séria” (SÁ, 1993, p. 27), em oposição à paródia burlesca consagrada pela tradição. Baseando-se em Linda Hutcheon, Sá define a paródia séria como “mistura séria de ironia e paródia”, em que a ironia “substitui a derrisão e a zombaria clássicas” (SÁ, 1993, p. 29) em obras em que há “até um respeito considerável pelo texto parodiado” (*idem, ibidem*). No livro *Uma teoria da paródia* (1989), Linda Hutcheon definirá a paródia a sério como procedimento característico da arte contemporânea que subverte o sentido da paródia convencional, instalando uma ambivalente ironia em relação ao alvo de sua apropriação crítica. Em “Amor”, temos um exemplo de paródia a sério na apropriação, deslocada e invertida, da história bíblica da queda de Adão e Eva: após perturbar-se com a visão do cego, Ana vai parar no Jardim Botânico, paródia séria do Jardim do Éden que se lhe revela tentador, perigoso e infernal. Ao escapar da sedução do Jardim para o paraíso de seu lar, ela descobrirá que a potência selvagem da primariedade da vida lateja em sua própria casa, ameaçando permanentemente o lar e a família por ela laboriosamente mantidos.

do Éden. Esse retorno, porém, se dá nos termos de Clarice Lispector: marcado por deslocamentos e inversões que afetarão a revelação que, ali, se oferecerá à personagem. Acompanhemos o processo:

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a álea onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais (LISPECTOR, 1952, p. 35).

O corpo e os sentidos ganham protagonismo na vivência que Ana tem no Jardim Botânico. Observe-se que após depositar as compras no chão e se sentar, a heroína “adormecia dentro de si” – frase ambígua que sugere que o eu, identificado com o nome e, logo, com a vida escondida por Ana, é quem adormecia dentro do corpo. Habilmente, o narrador retoma o contraste cromático para indicar, a seguir, a posição espacial limítrofe ocupada pela personagem: sentada no banco de um atalho, ela vê de longe a fileira de árvores e/ou arbustos “onde a tarde era clara e redonda”, mas ocupa um lugar em que “a penumbra [...] cobria o atalho”. É desse limiar entre a luz e a penumbra, entre a alameda central e o atalho que Ana descortinará, num “meio sonho” e a partir do corpo e dos sentidos, a primariedade viva do jardim:

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou – voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na álea central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber (LISPECTOR, 1952, p. 35).

Não deixa de ser curioso o fato de Lispector valer-se da palavra ‘álea’, sinônimo de ‘aleia’, para fazer referência à alameda ladeada por

árvores e/ou arbustos. No campo jurídico, ‘álea’ é um termo que, tendo origem na frase “Alea jacta est” (a sorte está lançada), proferida por Júlio César ante o desafio de atravessar o rio Rubicão, indica um fato incerto, servindo para expressar a ideia de que um evento futuro pode oferecer tanto vantagens quanto prejuízos àquele que se arrisca. De fato, o corpo e os sentidos de Ana ficam em alerta a partir do momento em que ela contempla a vida no jardim. Ela se sobressalta, vê um “poderoso gato” que logo desaparece, olha inquieta em torno e, então, experimenta o mal-estar de “ter caído numa emboscada”. Segundo João Adolfo Hansen:

Há um dispositivo-matriz na literatura de Clarice Lispector que consiste na dissolução da unidade imaginária da personagem quando posta em contato com o limite da sua auto-representação, geralmente na forma do informe e da materialidade do orgânico, figurados segundo o imaginário de uma liberdade livre que falta na (des)ordem humana. O dispositivo é de rigor e faz doer, pois técnica de despersonalização da generalidade do “humano” na inumanidade construída como aquém ou além dele, bestialidade ou santidade. Como em Guimarães Rosa, encena uma utopia do corpo; como nele, corrói a forma sensata que medeia a representação, faz emergir o fundo como efeito simbólico de não-simbólico; diferentemente dele, é técnica ablativa, transpõe, extrai e subtrai, para que na insignificância do resíduo também se evidencie o primado da razão que o opera, não importa aqui o amável desdém dos narradores de Lispector por suas criaturas tontas de tanta matéria, saudosas todas da verdade impossível do real e incapazes, finalmente, do salto decisivo que as dissolveria no inferno da insipidez do mito.

Assim como no romântico o bom selvagem e a sua robinsonada não são meramente regressão a uma vida natural mítica, pois sua liberdade no mato também é um futuro, alegorizando o princípio da livre-concorrência pelo qual cada um se auto-representa abstratamente autônomo no mundo administrado, também em Lispector a sedução das personagens pelo orgânico não é meramente romântica, psicologista, intimista e regressiva. Nela, a coisidade também alegoriza, e em registro duplo: a absoluta mudez e insignificância do orgânico figuram a não-autonomia construída do personagem e seu mundo e também significam, na iminência do vir a ser outro do contato, a recusa de *um* mundo não, necessariamente, *do* mundo que implica a relativização da racionalidade que o ordena como razão narrativa.

Exterioridade pura, em Lispector o orgânico é matéria profunda que realiza o real; metáfora, vir a ser outro na ordem do imaginário e da escrita, forma regressivamente um dos pólos de uma oposição que a personagem sente como ainda não totalmente domada: o núcleo temático da sua experiência é, invariavelmente, o de uma percepção sem objeto, traduzida como iminência de evento decisivo, liberdade (HANSEN, 1989, p. 107-108).

Observe-se, em trecho do conto acima citado, que o jardim é “triturado pelos instantes já mais apressados da tarde” (LISPECTOR, 1952, p. 35), o que indica que a noite – logo, a escuridão – sutilmente se aproxima. O verbo “triturar”, aí, torna possível o estabelecimento de um paralelismo com o ato de mascar chicletes do cego que, imerso na escuridão, mastigava com prazer. Não à toa, a imagem da mastigação, uma das ações primárias do ser humano, retorna à percepção de Ana quando ela se dá conta de como a vida de fato se realiza – luxuosa, fascinante, perigosa – no jardim:

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluçãoes, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dália e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante (LISPECTOR, 1952, p. 35-36).

A vida, no Jardim, se revela a Ana como “um mundo de se comer com os dentes”, e não é gratuita a comparação metafórica que associa os caroços secos do chão a “pequenos cérebros apodrecidos” – imagem que sugere que a potência do mundo natural é avessa e superior à ambição da razão humana. Uma outra ordem de valores rege, impermeável à moral e às leis humanas, a vida em sua manifestação primária. No perturbador contato com essa realidade, Ana se dá conta de que “A

cruza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos”.

Ao aperceber-se do “trabalho secreto” realizado no Jardim, Ana se dá conta de que “a vida sadia que levara até agora [parecia] um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1952, p. 37, colchetes nossos), pensamento que efetivamente formulará, depois, ao fugir do jardim para a suposta segurança de sua casa. Observe-se que a inicial maiúscula de “Jardim” registra a ambiguidade que reforça a paródia a sério, simultaneamente remetendo ao Jardim Botânico e sugerindo o Jardim do Éden.

O Jardim se revela infernalmente belo porque, nele, a vida se manifesta em sua crueza sem lei nem moral, simultaneamente atraindo e repelindo a protagonista – dado comparado, no conto, à repulsa que precede a entrega erótica e produz fascínio e nojo. Esse contato direto com a vida nua e crua produz uma vertigem que assusta por revelar a Ana uma potência que sitia permanentemente os seus esforços cotidianos por, como “um lavrador [ter plantado] as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas” (LISPECTOR, 1952, p. 29, colchetes nossos) – comparação metafórica que reitera o contraste entre a potência luxuriosa da natureza e a fragilidade do cultivar humano.

O que o olhar de Ana descortina na experiência de contato direto com a vida crua existente no Jardim Botânico é da ordem da *coisa* que, na literatura de Lispector, fascina: os fenômenos que alegorizam ou remetem à ideia de primariedade viva.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que aprecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... [...] O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo (LISPECTOR, 1952, p. 36).

Observe-se, no trecho citado, a articulação de elementos contrários utilizada para dar expressão à experiência erótica de mal-estar protagonizada por Ana: “o mundo era tão rico que apodrecia”, as “vitórias-réglas boiavam monstruosas”, as flores na relva são vistas com “cor de mau ouro e escarlates”, a decomposição é perfumada. A protagonista experimenta uma intensificação da estesia. Cindida, porém, entre o mundo natural e o mundo humano – como a grande maioria dos protagonistas das obras de Lispector –, Ana se atemoriza porque “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”. A náusea, aí, é simultaneamente física e moral, daí o recurso, via comparação metafórica, à imagem da mulher “grávida e abandonada” ante à constatação de que “a moral do Jardim era outra”.

A crise protagonizada por Ana é construída por meio do embate entre a sedução fascinante do Jardim e a lembrança da vida que ela “quisera e escolhera”. Dessa crise, a protagonista emerge para, numa espécie de escapada, procurar refúgio em seu lar – o que reforça a constituição do Jardim como paródia a sério do Jardim do Éden, já que, nele, o paradisíaco se revela infernal.

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. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito – o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver (LISPECTOR, 1952, p. 37).

É a culpa que freia a entrega de Ana àquilo para o que o Jardim a seduz. Neste sentido, a quase corrida da personagem para fora do Jardim equivale simultaneamente a uma fuga do Inferno e a uma expulsão do

Paraíso. Por meio da *visão com*, o narrador explora os efeitos que o contato com a primariedade viva do Jardim produz na protagonista. A metáfora presente em “sua alma batia-lhe no peito” regista a intensidade perturbadora da experiência por ela vivida. E o recurso ao termo “alma”, aí, além de demarcar a crise de Ana, já insinua que ela reafirmou, ao fugir para casa, a escolha que fizera por construir e manter uma família e um lar. É essa escolha que, no conto, será traduzida por amor. E, com isso, o texto revela uma importante distinção presente na obra de Lispector: a oposição entre amor e paixão.

Um novo contraste cromático demarca, a seguir, o retorno de Ana ao seu lar: ao Jardim gradativamente mergulhado, física e metafóricamente, na escuridão contrapõe-se a casa em que as maçanetas, os vidros da janela, a lâmpada brilham a ponto de o narrador, flagrando um novo estranhamento na personagem e fundindo-se à perspectiva dela, registrar: “que nova terra era essa?”, pergunta na qual se insinua, não sem ambígua ironia, uma alusão à terra prometida.

À revelação da natureza infernal do Jardim, contrapõe-se em espelho – e, portanto, construindo um quiasmo – a casa. A crise, porém, não cessa de imediato: ao afeto do filho, Ana corresponde com um abraço excessivamente forte por meio do qual tenta protegê-lo e proteger-se do que descortinara:

[...] 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. Porque a vida era periclitante. 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, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? – agarra-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. A criança

mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o. Deixou-se cair numa cadeira com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha? Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se encheria com a pior vontade de viver (LISPECTOR, 1952, p. 37-38).

Ao amor pelo filho, metonímia de seu amor pelo lar e pela família, contrapõe-se o amor de Ana pelo “que fora criado” – paixão que funde mal-estar, fascínio e nojo. Valendo-se de nova imagem da primariedade viva, o narrador revela que a heroína “sempre fora fascinada [por] ostras”, atração experimentada com um “vago sentimento de asco” associado à “aproximação da verdade”. O cego e o Jardim Botânico são, então, potencialmente associados ao mal. E uma sutil ironia não desdenhosa, mas grave, se afirma no comentário ambíguo que o narrador, agora por meio da *visão de fora* (POUILLO, 1974), faz sobre a personagem: “Fora atingida pelo demônio da fé”. Paródia a sério da epifania religiosa, em que, reiterando a oposição ‘divino x humano’, o sagrado se manifesta no plano do profano que comprehende a vida ordinária do homem, a experiência vivida por Ana em “Amor” desloca e inverte os termos da epifania: é na materialidade da vida primária, orgânica, avessa à moral e às leis humanas que, fenomenicamente, se dá a perceber, sentir e provar o divino, abolindo as distinções binárias que, de modo maniqueísta, o homem inventa para administrar, falseando-a, a vida.

O abraço no filho reforça a mãe em Ana, mas, em razão da experiência vivida no Jardim, a protagonista permanece cindida. É Ana quem revela ao filho que “A vida é horrível”; é a mãe em Ana que, com o coração crispado, diz ao menino: “Não deixe mamãe te esquecer”. O chamado do cego, potencializado pela sedução do trabalho secreto realizado no Jardim, implicaria, se atendido, no abandono do lar e da família que ela quisera e escolhera. A repetição da pergunta “De que tinha vergonha?” reforça a permanência da crise e a divisão da personagem.

A imagem da ostra é, então, retomada, mas agora como metáfora da situação dramática em que se encontra a protagonista: “Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra”. E, reiterando a oposição amor x paixão, o narrador afirma: “seu coração se encherá com a pior vontade de viver”.

É exatamente nesse momento que a personagem experimenta a sua, digamos assim, anagnórisse, conhecendo-se de modo mais verdadeiro:

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciava e em tortura ela parecia ter passado para os lados que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar (LISPECTOR, 1952, p. 38-39).

Espantada, Ana descobre pertencer “à parte forte do mundo”, reconhecendo em si uma “misericórdia violenta”, um amor pelo cego (e pelo que ele alegoriza) que não seria recomendável em uma igreja porque não é *philia* nem *ágape*, mas, em sentido profundo, *eros*.¹⁹ A

¹⁹ Remeto, aqui, às três modalidades do amor definidas pela filosofia antiga: *philia*, que indica o amor de amizade; *ágape*, que indica o amor-doação que é capaz de sacrificar-se pelo outro; *eros*, que indica o amor sensual. Com base nessa simplificada distinção, podemos dizer que o que Ana descobre no Jardim é que o amor *eros* pulsa na primariedade viva dos seres, ameaçando, com sua potência, destruir as frágeis construções, leis e moralidade humanas. Esse amor *eros* ganha, na literatura de Lispector, o *status* de paixão, contrapondo-se, no conto, ao amor *ágape* ao qual Ana se agarra para defender-se da tentação vivida, a partir da contemplação do cego, no Jardim. Para uma maior compre-

articulação de contrários presente nessas imagens, além de reiterar como paradoxal a experiência da protagonista, traduz o “Conhece-te a ti mesmo” que, no diálogo do corpo e dos sentidos estabelecido com a primariedade viva do mundo, ela experimenta com fascínio e horror. O medo, já vivido por Ana durante o abraço dado no filho, é reforçado ante a percepção de que “A vida no Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar”, que ocorre quando a personagem está sozinha na sala. E uma nova tentativa de fuga se afirma nas ações de levantar-se e ir à cozinha “ajudar a empregada a preparar o jantar”.

A essa nova fuga, sobrevém um novo sitiamento da protagonista pela *coisa*, a primariedade viva dos seres de cujas realidade e implicações, em termos de consciência e autoconhecimento, ela não pode escapar:

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d’água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifes, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos (LISPECTOR, 1952, p. 39-40).

Note-se, no trecho, que o efeito de sitiamento da personagem é construído pela enumeração dos elementos que constituem a “vida silenciosa, lenta, insistente” que ela não pode mais ignorar: a aranha que vive na parte inferior do fogão, a flor que se entrega “lânguida e asquerosa às suas mãos”, a formiga perto da lata de lixo, a água que cai no tanque, os besouros, os mosquitos. Acresce-se a esse efeito de sitia-

ensão da complexidade de sentidos das variantes filosóficas do termo “amor”, consultar o verbete presente no *Dicionário de Filosofia*, de José Ferrater Mora (1964).

mento a repetição da palavra “horror”, por meio da qual o narrador registra a reação de Ana e a permanência de sua crise. Mesmo retornando ao seu lar e retomando as funções domésticas de dona de casa, mãe, esposa, não se apaga o que lhe fora revelado na paródica epifania vivida no Jardim.

A chegada do marido de Ana, seguida da chegada dos irmãos, de suas mulheres e de seus filhos suspende a crise vivida pela protagonista ao reinseri-la na vida ordinária em que vêm para o primeiro plano as suas funções de dona de casa, mãe, esposa, irmã, cunhada e tia.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigar-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros.

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu (LISPECTOR, 1952, p. 40).

Observe-se, no trecho citado, que a descrição da família que rodeia a mesa estabelece, por paralelismo, um contraste com a situação anteriormente vivida por Ana no Jardim, quando ela vê “todas as pesadas coisas [...] com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo” (LISPECTOR, 1952, p. 36). Uma nova articulação de comparação metafórica com metáfora traduz, no final desse trecho, o amor da protagonista pela vida que ela quisera: “como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos”. A consciência que emergiu na experiência de descortínio no Jardim, porém, permanece. E a aceitação parece ser a saída possível para a harmonização dos contrários intensamente experimentados pela personagem:

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos

seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma mal-dade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-réguas boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico (LISPECTOR, 1952, p. 40).

À dona de casa, mãe, esposa e parente acolhedora contrapõe-se a “mulher bruta” que, sozinha após o jantar, se pergunta se a revelação catalisada pelo cego “caberia nos seus dias”. A essa mulher bruta parece corresponder a estranha “doença de vida” de sua juventude anterior. Tanto é assim que, em nova intrusão nos pensamentos da personagem, o narrador registra: “Quantos anos levaria até envelhecer de novo?” e, a seguir, usa de uma nova metáfora para traduzir a desproporção entre a Ana bruta e seus filhos e, sutilmente, registrar o temor da protagonista quanto ao potencial efeito destrutivo dessa desproporção sobre as crianças. Observe-se aí, uma vez mais, a construção da protagonista como cindida entre os amores *eros* e *ágape*. Cisão, essa, que se resolve por meio de aceitação realizada “com uma mal-dade de amante” – *persona* passível de manifestar-se no lar sem se deixar sufocar pelas lides e funções da vida doméstica e familiar. É essa saída que faz o cego pender “entre os frutos do Jardim Botânico”, sugestiva metáfora que traduz a potência luxuriosa do desejo, uma das figurações da *coisa* na obra de Lispector.

O final do conto é construído por meio de um episódio algo cômico: a um estouro do fogão, Ana se precipita na cozinha com medo de que o fogo tivesse “pegado em toda a casa!” (LISPECTOR, 1952, p. 40), deparando-se “com o seu marido diante do café derramado” (LISPECTOR, 1952, p. 41). Ela surpreende o marido com a intensidade de sua exaltação:

– O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

– Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

– Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

– Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo (LISPECTOR, 1952, p. 41).

O estouro do fogão reitera a ideia de que uma potência selvagem, capaz de destruir as frágeis construções humanas, vive em estado latente naquilo que parece domesticado e dócil à ordem cotidiana da vida administrada. O fogão que estoura se converte em figura, já que alegoriza o que Ana descobriu no Jardim e, também, sobre si mesma.

É o marido que, entre divertido e carinhoso, ignorando completamente o que motivou a exaltação da mulher, reconduz Ana para a vida que ela “quisera e escolhera” (LISPECTOR, 1952, p. 31):

– 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. Acabara-se a vertigem de bondade.

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, 1952, p. 41).

A potência sedutora e perigosa da paixão, despertada no contato com a *coisa* viva do mundo, opõe-se, neste final, o conforto do amor domesticado. O marido afasta Ana do “perigo de viver”, contribuindo para o fim da “vertigem de bondade” por ela experimentada nesse dia em que ela “atravessara o amor e seu inferno”. Ao fogo que estoura o fogão, ameaçando, no imaginário de Ana, queimar a casa inteira, contrapõe-se a “pequena flama do dia”, que ela, aliviada, sopra “como se apagasse uma vela”. Nada garante, porém, que o conflito por ela vivido esteja definitivamente encerrado...

Referências

- ÁLEA. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81lea#cite_note-2. Acesso em: 28 jul. 2019.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeld. Org., Apres. e Apêndice Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

- FERRATER MORA, José. Amor. In: FERRATER MORA, José. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964. p. 86-91.
- FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. 4. ed. Tradução Luis Lopez-Ballesteros y De Torres. Madrid: Editorial Nueva, 1981. v. 3, p. 2483-2505.
- GOTLIB, Nádia Battella. Uma aprendizagem dos sentidos. In: GOTLIB, Nádia Battella. *Três vezes Clarice*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 12-24, 1989.
- HANSEN, João Adolfo. Uma estrela de mil pontas. *Língua e literatura*, São Paulo, v. 17, s/n., p. 107-122, 1989. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114007>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Alguns contos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. p. 29-41.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.
- POUILLO, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Helyoysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- QUIASMO. *Grande Dicionário Houaiss* [online]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

REPRESENTAÇÕES DE MATERNIDADE: O PAI, A MÃE E A TIA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

*Maria Elenice Costa Lima Lacerda*²⁰

A maternidade é temática cara à poética de Clarice Lispector e apresenta desdobramentos até mesmo em sua falta. Talvez, por isso, seja comum em seus textos a presença de personagens femininas envoltas numa teia de relações intersubjetivas que, vez ou outra, esbarram na condição da mulher enquanto sujeito propenso a gerar a vida de outrem. Desse modo, a presença de mulheres mães ou aspirantes à maternagem se torna um dado não apenas corriqueiro em sua obra, mas um elemento crucial na compreensão do universo clariciano e seus pormenores.

Dada a complexidade e abrangência da temática em toda a obra da autora, nossa proposta neste trabalho está restrita ao estudo da primeira parte de seu romance inaugural *Perto do coração selvagem*, mais especificamente às figuras do pai, da mãe e da tia da personagem Joana e de suas inter-relações com o estatuto da maternidade.

²⁰ *A Bela e a Fera ou a ferida grande demais*, de Clarice Lispector: considerações sobre o outro feminino foi seu trabalho de dissertação no Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), defendido em 2012. Atualmente é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), estudando as questões ligadas à maternidade no universo ficcional da escritora.

No entanto, antes de adentrarmos nessas peculiaridades, é preciso explorar, ainda que de modo sucinto, a trajetória do termo maternidade, suas acepções e sua história. De origem latina – “maternitas, ātis” – significa estado, qualidade de mãe. Juridicamente designa laço de parentesco que une a mãe a seu(s) filho(s) e numa acepção mais abrangente pode designar o ambiente hospitalar, público ou privado, que cuida de mulheres no período da gravidez. Comumente, a maternidade também tem relação com o sagrado, chegando a ser considerada um milagre. O livro *Dicionário crítico do feminismo* faz a seguinte ponderação:

Que estatuto atribuir à maternidade? Responder a essa questão envolve uma tensão que atravessa a história dos movimentos feministas, mas também a de numerosas mulheres, que se encontram diante de contradições frequentemente insuperáveis. A maternidade constitui, ao mesmo tempo, uma especificidade valorizada – o poder de dar a vida –, uma função social em nome da qual reivindicar direitos políticos ou direitos sociais, e umas das fontes de opressão. Operadora de divisões, ela estrutura as oposições teóricas das feministas (COLLIN; LABORIE, 2009, p. 133).

A reflexão proposta na citação anterior nos leva ao seguinte raciocínio: de modo geral, podemos considerar que tanto historicamente como socialmente a maternidade foi tida como um destino ambicionado por todas as mulheres e que designa o ápice da realização pessoal feminina, sem, entretanto, levar em conta as possíveis variáveis envolvidas antes, durante e após o período gestacional e, ademais, desconsiderando os anseios da própria mulher. Não à toa, estudiosas como Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter se debruçaram sobre o estatuto da maternidade e lhes dedicaram um olhar não apenas teórico, mas sobretudo humano.

Ao questionar premissas ditas fundamentais e elencadas no decorrer do capítulo “A mãe”, do tão urgente e necessário livro *O segundo sexo*, Beauvoir, se não consegue romper, ao menos trinca as paredes do patriarcado. Ao iniciar o referido capítulo com a seguinte afirmação: “é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (BEAUVIOR,

1967, p. 248), a estudiosa lança mão de um dos preceitos que limitam e condicionam a existência da mulher, entretanto na sequência ela pontua: “mas já se disse que a sociedade humana nunca é abandonada à natureza. E, particularmente, há um século mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade” (BEAUVIOR, 1967, p. 248). É desse modo que Beauvoir recondiciona a existência do ser feminino no mundo, pontuando que as diferenças entre os sexos ocorrem principalmente porque a história da humanidade foi e é escrita diariamente pelos homens.

Assim, quando um pouco mais tarde, na década de 80, Elisabeth Badinter publica *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, ela desmascara de vez o processo de romantização e sacralização ao qual as mulheres e a maternidade foram submetidas por décadas e que resiste até os dias atuais. Tanto é assim que há pouco menos de uma década ela publicou *O conflito: a mulher e a mãe*, retomando e atualizando muitas das questões que já estavam presentes em seu primeiro livro e, mais que isso, demonstrando como o processo de desconstrução ou destruição de mitos se dá de maneira lenta até mesmo em países que já atingiram elevados índices de desenvolvimento.

Depois dessas pequenas considerações sobre alguns dos principais aportes teóricos que envolvem os estudos acerca da maternidade, é hora de nos aproximarmos de *Perto do coração selvagem* para refletir acerca do estatuto materno enquanto matéria ficcional. Antes, no entanto, é preciso destacar que: *Perto do coração selvagem* teve sua primeira edição em meados de 1943 e foi a obra inaugural da então jovem e desconhecida escritora Clarice Lispector. Nesse período, o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, ainda não havia chegado ao mercado editorial, tampouco os estudos realizados por Elisabeth Badinter, o que acentua a originalidade de Clarice.

Além disso, a construção da maternidade em *Perto do coração selvagem* especificamente extrapola sobremaneira a expectativa dos estudos realizados até então e gera novas possibilidades de leitura tanto sobre a obra de Clarice Lispector quanto sobre questões que envolvem as mulheres e suas inclinações à procriação ou não. Isso ocorre principalmente pelo fato de o romance romper com paradigmas estabelecidos

socialmente. Por isso, é possível afirmar que a maternidade nessa obra é apresentada de maneira plural e coloca em xeque as estruturas do sistema patriarcal.

O primeiro capítulo do romance é intitulado “O pai...” e apresenta particularidades da relação entre a menina Joana e seu pai. As reticências parecem marcar a presença da protagonista no capítulo e estão presentes também nos capítulos da primeira parte em que não consta o nome dela no título. Desse modo, podemos considerar que essas reticências compõem a estrutura arquitetônica²¹ do romance e fazem referência à Joana menina e/ou adulta. Assim sendo, não há como negar a intrínseca relação das partes entre si e com o todo, incluindo aí o título e a epígrafe. Em suma, como afirma Nádia Battella Gotlib (2009, p. 331): “a ficção de Clarice monta-se a partir de um consciente fingimento ficcional, regulado por um aparato de construção calculada”.

Não obstante, a presença paterna se dá na narrativa a partir da procura da menina Joana: “esfregou o pé espiando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como aspirador de pó” (p. 14). É assim que, ao adentrar no universo simbólico instaurado por Clarice, o leitor se vê diante de uma originalidade respaldada no “como se diz” para demonstrar a capacidade de renovação do dizer, principalmente daquilo que aparentemente é estabelecido como inominável ou impossível de ser apreendido pela linguagem humana. Segundo Benedito Nunes (2009, p. 126): “a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação”, e Ronaldes de Melo e Souza (1997, p. 123) reitera: “A linguagem, e não o narrador, é que assume a iniciativa do processo narrativo”. Não há um, entre os estudiosos da obra da autora, que não reconheça a particularidade da linguagem empregada em sua tessitura textual. Uma linguagem tão inovadora a ponto

²¹ Estrutura arquitetônica, de acordo com o professor Ronaldes de Melo e Sousa, é calculada artisticamente para provocar um determinado efeito e já encontrada na tragédia grega. Corresponde ao que João Cabral de Melo Netto chama de engenharia para a poesia.

de ser suplantada nas entrelinhas, pois o silêncio em Clarice é tão ou mais revelador que o dito e a ausência, tão marcante e significativa quanto a presença. Isso exige do leitor uma dupla entrega ao ato da leitura, uma vez que a encenação dramática é iniciada e realizada a partir da própria linguagem na qualidade de elemento estético e ficcional. Desse modo, podemos afirmar que é o trabalho com a linguagem o suporte principal da narrativa clariciana e é a partir e através dele que se realiza o seu projeto literário, tanto é assim que na sequência narrativa, a protagonista, apesar de frustrada com a falta de atenção do pai, lhe apresenta uma das suas composições poéticas:

- 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”.
- Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
- Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Ao nos determos no fragmento acima, reconhecemos que o fazer poético da menina se dá de maneira engenhosa, fora do comum e por isso mesmo abrange aspectos mais complexos do que se poderia supor. Ela contempla em seu pequeno poema o ecossistema e, ao trazer para a sua poesia elementos que estão além dos contidos no texto, extrapola os limites da própria escrita e sinaliza para a importância de enxergar o que ainda está e vai permanecer oculto para aqueles que não se propuserem a exercitar a própria inventividade, então é necessário instruir o olhar para enxergar as profundezas, mas também para o engenho de perceber o óbvio ciclo da vida. Consequentemente, há entre o escrito e os elementos do mundo uma teia de relações que está além do significante e do significado e até mesmo do próprio fazer poético. Além disso, é possível afirmar que, na constatação da falta de compreensão do pai diante da poesia da filha, acontece um confronto de duas instâncias imprescindíveis para a literatura: o escritor e o leitor. Com efeito, como afirma Iser (1996, p. 13): “o texto é o processo integral, que

abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experimentação pelo leitor”.

Apesar de parecer não compreender as poesias da filha, o pai também aparece como incentivador ao declarar; “– Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Há no capítulo a descrição de um pai presente, mas que não sabe como lidar direito com o excesso de tempo da filha que, apesar de criativa, fica insistente pedindo atenção e perguntando o que fazer, até deixá-lo impaciente ao ponto de pedir para não ser amolado ou mandá-la bater com a cabeça na parede, mas que também percebe o quanto a criança anda solta, precoce e magrinha, chegando a se preocupar com o futuro dela. Não há como não perceber uma equivalência do papel paterno ao materno. O pai de Joana não aparece na narrativa apenas como o provedor da família, mas como o responsável pelo cuidar da criança. Isso ficará ainda mais evidente no terceiro capítulo “...A mãe...”.

Nele, o uso do vocábulo entre reticências atenua o vazio de um antes e um depois concomitantes. Já sabemos que o vazio em Clarice extravasa sentidos e abre possibilidades. É assim que Elza, mãe de Joana, sobrevém na narrativa, tornando-se muito além de um nome, uma reminiscência, uma memória involuntária: “eu não podia esquecê-la, dizia o pai. Não que vivesse a pensar nela. Uma vez ou outra um pensamento, como um lembrete para pensar mais tarde [...] um instante de meditação vaga e esquecimento depois” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Esse fragmento nos faz lembrar o verso do poema “Permanência”, de Carlos Drummond de Andrade (1991, p. 101): “E o esquecimento ainda é memória”. Se o ato de esquecer tem relação com a falta de memória, quando ele é premeditado a carência transforma-se em excesso e a obrigação de lembrar o que se deve esquecer inverte a ordem das coisas. Analogamente, Elza, enquanto esquecimento fingido, é presença constante mesmo na ausência, é reconstrução de um passado frequentemente revivido nas elucubrações da personagem, por isso o tempo experiente nessa parte é o tempo da memória.

O modo como o pai de Joana descreve a mulher é implacável. Apesar de alegar ter má memória, o que parece contraditório, já que o

fragmento apresenta minúcias, ele confessa sua impotência diante da existência de Elza, não conseguira esquecê-la. Ela ainda vive em suas lembranças e sua presença ausente atormenta sua realidade. Além disso, é possível identificar, após a leitura do romance, que algumas características de Elza são bem parecidas com as de Joana, como a bondade seca e o modo de pensar em excesso.

Também é saliente nesse capítulo a fragilidade do relacionamento dos pais de Joana, principalmente quando ele declara: “ela não precisava de mim. Nem eu dela, é verdade. Mas vivíamos juntos” (p. 28). Não se pode afirmar que a mãe de Joana tivesse alguma necessidade afetiva quanto ao marido, afinal, como já foi mencionado anteriormente, essa personagem é “apenas” uma lembrança fortuita. No entanto, o mesmo não se pode afirmar em relação ao homem, já que, apesar de passados aproximadamente trinta e dois anos desde o dia em que conheceu Elza, o simples pensar na mulher era suficiente para curar-lhe uma febre sentida durante a madrugada. Todavia, a expressão “mas vivíamos juntos” indica uma espécie de conformação, comodismo, como se já não houvesse mais um sentimento amoroso entre o casal e a convivência entre eles fosse uma mera formalidade, quase o cumprimento de um dever. Isso aponta para os estudos de Bauman (2004), que tratam da liquidez das relações humanas na sociedade, a qual segundo ele encontra-se inevitavelmente inserida nas próprias características da modernidade:

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bénçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. É por isso, podemos garantir, que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial (BAUMAN, 2004, p. 6).

Esse pensamento de Bauman chama a atenção para a complexidade das relações intersubjetivas, principalmente dos relacionamentos

amorosos. É preciso lembrar que, para além do casal envolvido e suas particularidades como sujeitos, ainda rodeiam algumas questões familiares. Isso também é exposto no romance de Clarice, pois o pai de Joana confessa ao amigo Alfredo que seus familiares não aceitaram de bom grado Elza, que fora como se ele “tivesse trazido o micrório da varíola, um herege, nem sei o quê” (p. 28). Assim, é rascunhada a mãe de Joana na narrativa, sua imagem é construída pela voz do homem com quem dividiu parte de sua vida, teve uma filha e demonstra nutrir por ela sentimentos conflituosos. Ao leitor basta saber que “ela morreu assim que pôde”, mas essa construção frasal deixa um silêncio inquietante, uma lacuna que, embora permaneça vazia, pois não se saberá qual o motivo da morte, revela a angústia da personagem diante da existência.

Quanto à relação de Joana com a mãe, é óbvia a sua precariedade. A única manifestação da menina sobre Elza se dá no momento em que o pai a carrega do corredor para o quarto e ela pensa (ou seria a voz da narradora a afirmar?): “hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo de mãe. A mãe era como um pai” (LISPECTOR, 1998, p. 29). É evidente aqui o uso da figura paterna numa tentativa de elaborar uma imagem da mãe. Ademais, é no mínimo intrigante o fato de Elza ocupar um capítulo inteiro do romance, mas com certeza isso não acontece por acaso. A presença, ainda que tênue, dessa figura materna denuncia as facetas de um projeto literário maior, que concebe a imaginação como o ápice da experiência humana e prefigura a maternidade como um dos alicerces dessa construção.

Há ainda nessa primeira parte do romance um capítulo dedicado à tia. É ela quem assume a responsabilidade da guarda de Joana logo após a morte do pai da menina. Porém, ao contrário de Elza, que só é mencionada em um capítulo específico, ela aparece em vários outros, como em “O dia de Joana”, no qual é apenas uma memória da protagonista ao lembrar a casa da tia morta, ou em “O banho” quando depois de alguns acontecimentos decide mandar a sobrinha para um internato. Desse modo, ela é uma presença constante mesmo após a morte, pois vive através das lembranças de Joana mulher, demonstrando assim o quanto sua existência fora fundamental para a protagonista, pois se sem Elza ela não teria nascido, sem a tia não seria a mesma persona, eviden-

ciando assim que o indivíduo já não nasce pronto, mas vai se formando no decorrer da vida a partir das experiências diárias e o processo de tornar-se pode ser e é bem mais relevante do que a mera formalidade de um parto.

A descrição da tia beira o grotesco, assim como todos os seus movimentos, e talvez por isso chegue a ser comparada a um cão, provavelmente por esse animal ficar em dois extremos: o da animalização e o da domesticidade. Embora, nesse primeiro encontro, a tia aja e reaja com extrema afetividade em relação à sobrinha, demonstrando certa piedade pelo fato de ela ter ficado definitivamente órfã, o sentimento materno sentido em relação à filha não se estenderá a Joana, pois o elo entre elas é facilmente rompido logo que aquela vê o roubo do livro praticado pela menina. Ao conversar com o marido fica evidente a discrepância entre os sentimentos que os ligam à filha e os que nutrem por Joana, pois a tia, diante da autossuficiência da sobrinha, decide mandá-la ao internato, apesar da consideração do marido de que o casal jamais internaria Armando: “mesmo que ela roubasse uma livraria inteira” (LISPECTOR, 1998, p. 51) ao que a mulher retruca: “– É diferente! É diferente! Armando até roubando é gente” enquanto em sua percepção Joana: “é um bicho estranho, sem amigos e sem Deus” (LISPECTOR, 1998, p. 51). Pensando rapidamente acerca dessas diferenças entre Armando e Joana na percepção da tia, se afigura óbvio que ela sente a primeira como uma extensão de si mesma – mulher casada e dedicada ao marido, pois todas as vezes em que Armando é mencionada durante a narrativa é evidenciada a sua condição de esposa – ao contrário de Joana, que, apesar de ainda criança, quebra todas essas perspectivas.

De modo geral, podemos afirmar que a falta de empatia da tia com a sobrinha se dá, principalmente, pelo fato de não haver uma relação maternal entre elas, mas também pela autonomia da menina em assumir o roubo, confessar que fez porque quis; e advertir poder fazer tudo o que quiser. Tudo isso afronta o mundo adulto, dominado pelas convenções sociais, no qual os tios estão totalmente imersos sem nem ao menos perceber, como constatamos nas seguintes observações de Joana:

Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria. Sim, gostavam-se de um modo longínquo e velho. De quando em quando, ocupados com seus brinquedos, lançavam-se olhares inquietos, como para se assegurarem que continuavam a existir (LISPECTOR, 1998, p. 63).

As brincadeiras apontadas pela menina nada mais são do que os estereótipos formulados socialmente para os sexos colocados em xeque. A principal diferença é que, dessa vez, não é a menina quem está brincando, mas sim os adultos, sem aparentemente terem consciência disso, ao se deixarem ser absorvidos pelos modelos preestabelecidos que findam aniquilando-os enquanto indivíduos e aniquilando-os em sua própria existência diária.

O sintagma da diferença nas relações afetivas é estabelecido aqui a partir de alguns fatores. Apesar de sobrinha, Joana sente uma espécie de desprezo pela tia, pois não consegue se aproximar muito dela sem sentir náuseas e vontade de correr para longe. Ao mesmo tempo as lembranças da tia perseguem a jovem em toda a sua trajetória.

Vale salientar que a maternidade também se fará presente na segunda parte do romance, através de personagens como a mulher da voz, Lídia e a própria Joana, apresentando outras facetas que atenuam ainda mais a sua importância enquanto projeto estético e social na obra da autora Clarice Lispector.

É ao confrontar distintas imagens maternas, lançando mão de um olhar inusitado sobre as relações humanas e seus afetos somado a um trabalho poético com a linguagem, que a escritora consegue romper com o lugar comum, colocando a maternidade e suas variáveis no centro de sua obra ao mesmo tempo em que consegue ampliar as possibilidades do *Ser* enquanto sujeito.

De modo geral, podemos concluir que a maternidade exposta em *Perto do coração selvagem* evidencia o domínio do patriarcado sobre as relações intersubjetivas, ao mesmo tempo em que aponta nas entrelinhas caminhos distintos para o *modus operandi* e o *modus vivendi* do homem na sociedade. Levando-nos a constatar que o pai, a mãe e a tia

de Joana aparecem na narrativa como desdobramentos de representações maternas que questionam o *status quo* tanto do indivíduo quanto das relações que o rodeiam.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Permanência. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. A mãe. In: *O segundo sexo*: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. 2 v.
- COLLIN, F.; LABORIE, F. Maternidade. In: HIRATA, Helena *et al.* *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice*: uma vida que se conta. 6. ed. revista e aumentada. São Paulo: Edusp, 2009.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. A paixão dionisíaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, v. 130-131, p. 123-143, 1997.

ACTES DE NAISSANCE: PERFORMATIVITÉ ET ÉCRITURE

*Nadia Setti*²²

Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago,
acendo e apago, acendo e apago

(AV, 15).

Introduction

Pour célébrer le centenaire de la naissance de celle qui deviendra Clarice Lispector, je voudrais commencer pas le premier acte: l'acte de naissance. Nous pensons immédiatement au certificat de naissance (certidão de nascimento) mais il faut ajouter que l'écrivaine a déclaré plusieurs dates de naissance²³ et parsemé son œuvre écrite d'innombrables actes de naissance, dans le sens de *speech acts*, actes

²² Professeure en études de genre et littérature comparée. Co-responsable du département Études de Genre, UFR Textes & Sociétés, UMR 8238 **LEGS** Laboratoire en Études de Genre et Sexualité, **Université Paris 8. En 2011, a organisé le** Colloque **LECTURES LISPECTORIENNES ENTRE EUROPE ET AMÉRIQUES** – “Gênero não me pega mais”, au Centre de Recherches et Études Féminines et Études des genres, na Universidade de Paris VIII, France. **Auteur de Clarice Lispector: Une pensée en écriture pour notre temps, en collaboration avec Maria Graciete Besse.**

²³ Nadia Battella Gotlib a reconstruit précisément les tracés des archives de la famille et de Clarice Lispector dans ses livres *Clarice: Uma vida que se conta*, Editora Ática, 1995, 6^e ed. revista e aumentada, Edusp, 2009 et *Clarice Fotobiografia*, São Paulo, Edusp, 2007.

de langue, qui sont également des actes d'écriture. En anglais il faut entendre le mot "acte" comme action et comme séquence d'une pièce théâtrale, d'où l'importance de la performance²⁴ (to perform) alors qu'en français et en portugais l'acte de naissance (comme de décès) est un certificat délivré par un officier de l'état civil. Le certificat de naissance atteste de la vérité de l'existence et de l'identité d'une personne, vérité basée sur une déclaration (du père, de la mère, de personnes de la famille) devant un tiers, représentant de la loi.

Mon hypothèse de lecture est que les actes d'écriture sont des actes performatifs qui, par leur force particulière, force événementielle, réitèrent, tout en le multipliant, l'acte de naissance certifié²⁵. Bien sûr ce ne sont pas des actes "légaux" car ils n'émanent pas d'un autorité officielle, d'un représentant de l'Etat, mais d'une entité autoriale qui vacille en permanence entre le prénom, le nom, la signature et l'anomie de la première personne du singulier "eu". Ces "actes/atos" ne sont pas exactement équivalents. De même l'acte de parole (speech act) ne peut être l'équivalent exact de l'acte d'écriture, sauf à les considérer comme des actes de langue. Selon J. L. Austin seuls les énoncés constatifs peuvent être vrais ou faux, les énoncés performatifs peuvent être réussis ou pas. D'après cette définition on peut affirmer que le certificat (acte) de naissance est bien performatif (quelqu'un déclare que telle personne est née telle jour et lieu) toutefois en tant que certificat il y va de la véridicité de l'acte.²⁶

²⁴ Ce que l'on peut aisément vérifier en lisant la voix « act » (verbe) du Webster (to behave, to perform, to play).

²⁵ Voici les définitions de "ato" selon le *Novo Dicionário Aurélio*: 1. Aquilo que se fez; feito. 2. o que se está fazendo. 3. Modo de proceder 4. Cerimônia. 5. Documento redigido segundo determinada fórmula, suscetível de produzir consequências jurídicas. 6. Acontecimento que decorre de um ser dotado de vontade, que por ele se responsabiliza livre e conscientemente. 7. estado do ser presente e durável, com grau definido de realidade e de perfeição. 8. Processo de criação ou de modificação de um ser. 9. Documento público em que se exprime decisão de uma autoridade 10. Cada uma das partes em que se divide a peça.

²⁶ Certificat comme certidão /certificação, procèdent de certifier *certus facere*: assurer qu'une chose est vraie. (le Petit Robert). En France la déclaration de naissance est obligatoire, elle est faite par une personne ayant assisté à l'accouchement, sage-femme, médecin ou le père. La déclaration permet d'établir l'acte de naissance.

1 Acte(s) de naissance

Comme le montrent les livres de Nádia Battella Gotlib, les tout premiers actes civils de naissance de Clarice sont déposés en Ukraine, d'autres documents suivront, notamment les passeports de la famille Lispektor (puis Lispector) traduits finalement en portugais.²⁷ C'est dans ces documents qu'apparaît le prénom Clarice, en remplacement du premier prénom Haia, qui signifie Vie.

Comme on a remarqué les actes de naissance constituent la "preuve" devant témoins que telle personne existe, puisqu'elle est née à telle date et à tel endroit. Mais pour Clarice, peut-être plus que pour les autres membres de la famille, cette certification a eu un sort assez compliqué, du fait de la migration de sa famille (elle est née à Tchetchélnik, en Ukraine, alors que sa famille avait dû quitter leur ville pour fuir les pogroms). En fait Clarice, au début de sa vie, a eu un destin semblable à celui de beaucoup de migrants dont les papiers d'identité sont soumis aux aléas des frontières et des traductions. Mais aussi de la mémoire des témoins. Il y a bien un certificat de naissance mais celui-ci n'est valable qu'après de nombreuses traductions et reconstitutions.

Comme le raconte Nádia Gotlib il existe plusieurs certificats et aussi plusieurs dates de naissance (10 octobre/10 décembre) qui pourraient être des fautes de traductions des documents d'origine en ukrainien. Lispector a elle-même entretenu en partie l'incertitude, en rajoutant une dimension fictionnelle, ambivalente, sur son âge véritable. Lorsqu'on apprend que le certificat original de naissance de Haia Lispektor n'a été retrouvé qu'en 2007, dans les archives de la sœur, Elisa Lispector, on comprend mieux comment cet acte de naissance "authentique" a pu être longtemps ignoré pour laisser place à d'autres attestations fruit souvent de déclarations, de suppositions et de traductions (toutes aussi bien certifiées "authentiques").

Évidemment il n'est pas du tout ici question de contester et encore moins rétablir la "vérité" quant à l'authenticité des certificats,

²⁷ cf. Nádia Battella Gotlib, *Clarice Fotobiografia*, op. cit., p. 37, 41, 42. De fait le tout premier document est en ukrainien, que la traducteur a interprété comme étant du russe.

mais d'interroger les effets de l'incertitude, de la suspension d'identité, dans la construction et “mise en fiction” du sujet de l'énonciation. Peut-on considérer des phrases comme “nasço” “je nais” “nasci” “je suis née”²⁸ des énoncés d'auto-certification, en absence de toute date et lieu de naissance? Quelle est, dans ces cas,²⁹ la portée du présent (de l'indicatif) ou du passé simple (parfait simple)? L'autrice s'autorise-t-elle ce qu'aucun certificat (de naissance ou de mort) ne pourrait déclarer? Ecrire “je nais” ou “je meurs” équivaut à s'auto-déclarer naissant au moment même de l'événement. Alors que toute déclaration de naissance ne s'effectue qu'en différé dans l'après coup de l'accouchement, et en utilisant les formules d'actes civils.

Dans son ouvrage *How to do Things with Words*, Austin a choisi expressément comme exemples de énoncés performatifs des phrases ordinaires à la première personne du présent indicatif: “all will have, as it happens, humdrum verbs in the first person singular present indicative active.”³⁰ Ce n'est pas mon intention de discuter dans le détail la théorie de Austin, mais d'interroger l'insistance et la fréquence des phrases au présent de l'indicatif et à la première personne dans *Água viva*,³¹ en tant que phrases performatives, qui ne sont pas uniquement de simples affirmations descriptives, mais *font* quelque chose. Il faudra préciser que leur force et leurs effets ne sont pas uniquement des effets de signification mais affectent le contexte de la lecture, ce sont donc selon la définition austiniennne, des actes perlocutoires, puisqu'ils nécessitent d'un rapport

²⁸ Cf. Clarice Lispector, *Água viva*, (1973), Rocco, 2001, p. 34. Toute citation successive de ce livre sera indiquée avec les initiales suivies du numéro de page. Il en sera de même pour les autres titres de Lispector: *Um Sopro de vida* (SV), *A Paixão segundo G.H.* (PGH) et *A Descoberta do mundo* (DM).

²⁹ On analysera ultérieurement l'ensemble de la séquence où apparaissent ces énoncés.

³⁰ J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Oxford University Press, 1962, p. 5. Austin exclut parmi ces phrases «utterances» celles prononcées sur une scène ou qui se trouvent dans un poème, les énoncés de la fiction narrative ou théâtrale car dans ce cas on ne peut pas les prendre au sérieux: «I must not be joking, for example, or writing a poem» (*ibidem*, p. 9) voir aussi p. 22; infelicities naming babies, p. 23. Il distinguera par la suite (lecture VIII) the locutionary act qui consiste simplement à dire quelque chose (saying something); illocutionary, comment cette phrase est utilisée (dans quel propos ou objectif); le troisième «perlocutionary act», relève de la persuasion, ce qui est mis en place pour que le but soit atteint.

³¹ Toutes les citations proviennent de Clarice Lispector, *Água viva*, (1973), Rocco, 2001.

entre émetteur de l'énoncé et destinataire. Il me semble utile de souligner dans le vocabulaire de ce livre l'importance des verbes d'action au présent et également de la fonction et du statut de la première personne "eu", en relation avec "toi" autrui, lecteur/lectrice, témoin. Un autre aspect qu'on pourrait développer en vue de la réflexion sur le performatif, c'est la signification de la parole (palavra) dans *Água Viva*, plusieurs fois invoquée en tant que cible et direction de l'écriture: la parole est désignée comme quatrième dimension (qui est aussi celle de l'instant-jà) "A palavra é a minha quarta dimensão" (AV, 10).

Aucun des exemples de performatif donnés par Austin (mariage, baptême d'un navire, promesse, menace, défi, etc.) ne fait référence à l'acte de naissance ou de mort. Bien sûr surgit immédiatement la question du sujet de l'énonciation: dans quelle mesure "je" peut déclarer/performer sa propre naissance? En posant cette question nous ne pouvons pas écarter l'autre énoncé, constatif, et la nécessité de considérer s'il s'agit d'un énoncé vrai ou faux. S'il ne s'agissait pas d'un texte littéraire nous pourrions contester facilement sa "vérité" factuelle, car en identifiant ce "je" avec celui de l'autrice Clarice Lispector, nous pouvons prouver que cette personne morte depuis le 9 décembre 1977, ne peut prononcer présentement cette phrase. Toutefois, chacun peut lire la même phrase, en tout moment, et l'approuver comme véritable. Donc cette phrase est simultanément vraie et fausse. Personne, néanmoins peut contester sa force de vérité contextuelle. C'est d'ailleurs l'argument principal de Jacques Derrida lorsque il introduit l'idée que la même phrase peut demeurer intelligible dans d'autres contextes et situations. De cette sorte il réhabilite le texte littéraire comme lieu privilégié de la citation, et pas comme parasite de la langue de la communication ordinaire.³² En reprenant le titre de Austin, on peut affirmer que ce dire avec les mots *fait naître*, à savoir que cette capacité particulière à cette phrase parvient à réitérer un événement qu'en réalité ne se produit qu'une fois (du moins au niveau littéral).

Deux autres verbes apparaissent de façon répétée dans le texte à la première personne du présent de l'indicatif: *escrevo* et *quero*. Peut-on

³² Dans l'article "Signature événement contexte" in *Marges de la philosophie*, les Editions de Minuit, 1972. p. 305-393.

les considérer également comme renforçant la dimension performative de ce texte? Quelle sorte de force d'illocation/perlocution dégagent-ils dans le contexte de la lecture en tant qu'acte? Ces verbes/actes performent une sorte d'incantation injonction avec des modulations multiples: tout cela pour dire qu'il ne s'agit pas uniquement d'une méditation ou d'une réflexion *sur* l'écriture, mais d'une action qui fait appel, convoque en même temps autrui, nous, lectrices, lecteurs.

2 L'heure de Clarice, en vérité (Haia,³³ Clara, C.L., Persona, Eu ...GH ...)

Tout le monde est tenté de l'appeler tout simplement, familièrement, par son prénom: Clarice. Lispector est un.e des rares écrivain.e.s que l'on appelle par son prénom malgré les normes académiques qui imposent souvent de n'utiliser que le nom d'auteur. A partir de quel moment s'est établie cette proximité? Est-ce que cette relation intime serait un des effets du «mystère» du «mythe» Clarice? Qu'est-ce qu'il y a dans ses textes, dans son écriture qui autorise ce prénom d'auteur/d'autrice?

Pourtant à lire ses textes, il semble difficile d'entretenir une relation directe, proche, même si son écriture réussit à nous entraîner de façon parfois abrupte, violente et douce en même temps, vers des zones profondes, de l'intime non pas de la personne biographique mais plus largement de l'humain vivant, dans toute sa latitude et complexité. C'est ce qui donne le vertige de la pensée impensée. Mais est-ce la raison qui nous donnerait la permission de l'appeler par son prénom?

Hélène Cixous a certainement contribué en France et ailleurs à cette approche en privilégiant souvent le prénom de Clarice, mais aussi en proposant une lecture insolite et fascinante du nom de Lispector, ou mieux de sa signature. Comme dans ce paragraphe à parte, à la fin de *Vivre l'Orange*, en caractères italiques, qui commence ainsi:

³³ C'est ce nom qui figure sur les certificat de naissance en Ukraine: ce serait la même prononciation de Clara, d'où Clarice. Plusieurs cousins porteraient le même prénom. cf. Nádia Battella Gotlib, *Clarice Fotobiografia*. Edusp, 2007.

Lire femme? Ecoutez: Clarice Lispector [...] Clarispector. Clar. Ricelis.Celis. Lisp. Clasp. Clarisp.Clarilisp. – Clar – Spec – Tor – Lis – lelis – lsp – Larice – Ricepector – clarispector – claror – listor – rire – clarirre – respct – respect – clarispect – Ice – Clarici – O Clarice tu es toi-même les voix de la lumière, l'iris, le regard, l'éclair, l'éclaris orange autour de notre fenêtre.³⁴

Avant cet incroyable poème musical il y a un véritable texte symphonique dont Clarice est le leit motiv, tantôt nom tantôt adjetif: “Où nous conduit l'éclat Clarice? [...] La main clarice nous rend ces espaces habités par les seuls vivants.”³⁵ En faisant éclater les noms et prénoms de C.L. Cixous fait le portrait non pas de la personne biographique de l'autrice-en-réalité (si jamais la chose s'avérait possible³⁶), mais ce que pourrait devenir un texte engendré par les lettres et les sons de son nom. Dans *Vivre l'orange*, la découverte de C.L. est saluée comme le surgissement d'une écriture inespérée, un véritable événement. Il est fort compréhensible que Cixous ait insisté à plusieurs reprises sur l'identité féminine de l'écriture signée C.L.: “C'était une femme presque incroyable. Ou plutôt: une écriture.”³⁷ Mais s'agit-il vraiment d'identité? Comme si soudain, et de façon absolument inespérée, inattendue, il y avait eu incarnation, quelqu'une existait, dans le monde, ailleurs, avec laquelle elle (l'autrice H.C.) pouvait partager sa pensée, une certaine passion, cette chose incroyable, et même scandaleuse, qu'est l'écriture (et qui n'est pas ipso facto, immédiatement la littérature comme institution littéraire).

Cette Clarice/écriture n'est pas un simple “sujet de l'énoncé/de l'énonciation” mais agit, emporte et porte en plusieurs directions, êtres, univers. C'est en quelque sorte plusieurs espèces, hybride, multivers. Ainsi il ne faut pas se précipiter à donner un genre et une espèce à Eu, ce qui s'avère souvent inévitable lorsque on passe dans le métalangage

³⁴ Hélène, Cixous, *Vivre l'orange*, (1979) in *L'Heure de Clarice Lispector*, Des Femmes Antoinette Fouque, 1989, p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁶ Par contre sont nombreux les photographies de l'écrivaine, ainsi que des dessins, tableaux et quelques sculptures, comme l'ouvrage de Nádia Battella Gotlib montre amplement.

³⁷ Hélène Cixous, « A la lumière d'une pomme » dans *L'Heure de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 117.

de l’analyse à la troisième personne (elle/il). Comme le personnage de *L’Heure de l’étoile*, qui, au début, n’est pas encore nommé et se confond presque avec la signature Clarice Lispector, dont Cixous dit: “Non que la personne dont ce récit est épris soit un simple exemplaire dans une série uniforme. // Mais c’est qu’elle (ce sera une femme) n’existe qu’au-dessous du niveau de nomination, de l’enregistrement de la reconnaissance, à laquelle elle ne sait pas prétendre.”³⁸ Encore un fois la question de l’existence et de la reconnaissance, paraissent plus importants que l’indication du sexe de la personne, entre parenthèse.

Dans *L’heure de Clarice Lispector*, l’interrogation porte sur l’auteur “en vérité”, de *L’heure de l’étoile*. Mais, la vérité de *Qui*, au juste? La signature de l’autrice apparaît dans les premières pages parmi d’autres titres. Cixous commente cette figure inédite du nom d’auteur ainsi “C’est un livre qui pourrait s’appeler selon l’heure. [...] et qui pourrait s’appeler: Clarice Lispector. Ou plus exactement: Signé Clarice Lispector. La signature Clarice Lispector figure parmi les titres possibles de l’Heure de l’Etoile. Figure imitée. Fac-similé de la signature originale.”³⁹ “Clarice” est ainsi interchangeable avec l’écriture-clarice, plus qu’un prénom la trace d’une œuvre extra-littéraire.⁴⁰

3 Tracées d’une question: *porque eu?*

En tant que lectrices et lecteurs expérimenté.e.s nous savons que “eu” est en même temps sujet de l’énonciation et personnage de fiction, autant dire un masque. Persona. “Não sei como explicar que, sem alma, sem espírito, e um corpo morto – seria ainda eu, horrivelmente esperta.” (DM, “Futuro improvável” 418). Les malheurs de Macabéa pour exister, sont comparables aux apparitions disparitions de eu dans

³⁸ *Ibid.*, p. 127.

³⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰ Je renvoie aux nombreuses considérations de Evando Nascimento sur celle qu’il appelle dans la préface “A Outra que se anuncia logo no início é e não é Clarice” et ultérieurement “Um outro ou uma outra discursivos (genre): a literatura; e um outro ou uma outra mas além do biocultural (gender): Clarice Lispector, escritora judaico-brasileira de origem ucraniana”, *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, Rio de Jeniro: Civilização Brasileira, 2012. p. 8; 23-24.

plusieurs œuvres de C.L., mais en particulier *Água viva* et *Um sopro de Vida*. “Eu sempre fui e imediatamente não era mais.” (SV, 11) “Se uma pessoa se perguntar durante meia hora a palavra ‘eu’, essa pessoa se esquece que é. [...] O que é que eu sou?”⁴¹

Le pronom personnel de l'autobiographie est d'habitude la première personne “je”, le pronom le plus insidieux, celui qui nous amène à l'identification, n'importe qui peut utiliser le pronom “je”. L'utilisation de “eu” dans le textes clariciens mérite réflexion. Pas uniquement pour établir qu'il s'agit d'un texte fictionnel, autobiographique, au style directe ou indirecte, mais parce que, indubitablement, cette personne narratrice et énonciatrice joue un double jeu: elle apparaît et disparaît, se retire, confie ses pensées, ses craintes, ses actes et néanmoins aucune réalité factuelle ne semble suffisante pour la fixer dans un contexte historique et social déterminé (quoi que l'on peut trouver dans chacun de ses livres de indices précis de la réalité contemporaine, brésilienne).

Sa grande amie, Olga Borelli, qui l'a accompagnée pendant ses dernières années, intitule son ouvrage *Clarice Lispector. Ébauche pour un possible portrait*. Que nous dit ce titre? Que faire le portrait est un art difficile, nous le savons, surtout un seul et définitif, qui aurait la prétention de tout dire de cette personne. Il reste cependant un marge de doute, une zone floue. Celle qui écrit se tient plutôt de l'autre côté, celui de la réserve, où un autre vie se déroule, celle que parfois elle appelle “mort”. À en croire à ses derniers livres (*Água viva*, *Um sopro de vida*) écrire de fait auprès de ce bord extrême, où il est possible de basculer à tout moment de l'autre côté “derrière la pensée”. Là où ce qui compte n'est pas le nom, ou le prénom. De l'autre côté il n'y a pas/plus de noms, ni de dates. Rappelons les dernières lignes de *A Paixão segundo GH*: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -” (PSGH, 175). Cette série de traits marque de façon inédite et étonnante le commencement et la fin du livre, comme une ligne discontinue, (in)visible entre pas encore, presque “je” “outra” et la vie.

⁴¹ Olga Borelli, *Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 14.

Mais quel rapport entre “eu” et l'auteur Lispector, ou encore Clarice? Et que dire de C.L. (les initiales qui “signment” l'adresse “aux éventuels lecteurs” (A possíveis leitores)

Le chemin est celui de *La passion selon G.H.*, chemin de desubjectivation, jusqu'à se confondre avec la matérialité du corps vivant personnel et impersonnel à la fois. C'est écrire en tant qu'action qui “se” fait, indépendamment d'une personne identifiée et nommée, qui effectue le passage entre matériel et immatériel, différents états et corps, objet et non-objet.

Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente (SV, 13).

A la place, au lieu de nom, à la suite de “je” juste ça: “o resultado fatal de eu viver é o ato de escrever.” (SV, 15). Peu importe que ce sujet en écriture soit parfois au masculin: “Sou sério e honesto ...” (SV, 17) et souvent au féminin: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante.” (AV, 10).

4 Naissance: une pièce en plusieurs actes

Les phrases déjà citées constituent une sorte de climax performatif du naître, il faut toutefois parcourir le texte pour repérer d'autres séquences, ayant des constructions et des syntagmes différents pour mesurer la portée de cette scène ou acte d'écrire/vivre. “Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer.

Nascer: já assisti gata parindo. [...]” (AV, 32).

L'on pourrait croire qu'il s'agit de définir et de décrire ce que c'est “naître” (le verbe est utilisé à l'infinitif). Très rapidement, alors que “je” s'identifie à quelqu'un (quem) en train de naître (vai nascer) la voilà passer du côté de celle qui assiste à la parturition d'une chatte, et c'est en tant que chatte-mère que je effectue les mêmes gestes, transposés, ce qui nous donne également une autre définition de ce que

veut dire “naître” à savoir *faire naître* en assistant l’animal/être vivant en train d’accoucher. C’est pourquoi appeler cela “description” serait inexact car c’est en tant qu’action en cours que naître (événement) se/est fait: “Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria. E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia (AV, 32).

Quelques paragraphes plus loin le processus recommence. On peut le lire comme une véritable pièce dramaturgique en plusieurs scènes/actes:

1. [...] A impressão é que estou por nascer e não consigo.

Sou um coração batendo no mundo.

Você que me lê que me ajude a nascer.

2. Espere: está ficando escuro. Mais.

Mais escuro.

O instante é de um escuro total.

Continua.

3. 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.

4. O problema é [...]

5. Agora as trevas vão se dissipando.

Nasci.

Pausa.

6. Maravilhoso escândalo: nasço.

7. Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o it. Com os olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso. Ninguém me ensinou a querer. Mas eu já quero. Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é (AV, 34).⁴²

⁴² Celle-ci est loin d'être la seule séquence de naissance du texte voir aussi p. 39: “Nasci há alguns instantes e estou ofuscada. Nascer é assim: /Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come. Meu impulso se liga ao das raízes das árvores”.

De quoi s'agit-il? Comment est-ce possible de performer, de mettre en scène la naissance alors qu'il n'y a pas de "sujet"? et pourtant cet extraordinaire passage n'est pas de la simple "fiction" ce que Austin qualifie un peu trop rapidement de "parasite". Certes ce n'est pas une scène "ordinaire" "humdrum" banale, mais non plus une hallucination ou un rêve éveillé. En général la naissance est racontée par quelqu'un d'autre, dans un récit à la première ou à la troisième personne. Ici pas de narration, pas de récit.

Bien sûr toutes ces phrases/actes ne sont pas également performatives, mais elles ne sont pas comparables aux exemples donnés par Austin: par exemple le "I do" pour le mariage, ou "je baptise ce bateau". Pourquoi? Avons-nous déjà rencontré quelqu'un.e dire: je naïs (et ainsi naître)? de quel acte s'agit-il? Et pourquoi cela met en cause le sujet de l'énonciation ainsi que sa réalité, son existence et l'usage de la langue?

Dans le cas du verbe au passé "je suis née" on pourrait songer à une séquence narrative. Par contre le présent nous propose un acte de langue (de langage) dont nous sommes nécessairement les témoins et destinataires invités à partager l'émerveillement et à évaluer la portée du "scandale". En quoi naître serait-il un acte /événement scandaleux? Il y a scandale lorsque une loi morale est transgessée, faut-il en conclure que le fait de naître (qui n'est pas la spécificité de l'être humain, de la condition humaine e, mais de tout vivant) transgresse un interdit. Il faut avouer que cette phrase nous plonge dans un abîme de pensée, une pensée qui peut surprendre plus d'un philosophe.

Comme remarque Derrida dans son fameux article de 1971 "Signature événement contexte": "Un signe écrit s'avance en l'absence du destinataire. Comment qualifier cette absence? On pourra dire qu'au moment où j'écris, le destinataire peut être absent de mon champ de perception présente".⁴³ Pas uniquement le lecteur/la lectrice peuvent être présents à un autre moment, ailleurs, mais le texte peut être lu en absence de l'auteur. Contrairement aux supposées conditions de la

⁴³ Jacques Derrida, Signature événement contexte. In: *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, 1972. p. 374.

communication qui prévoient la présence simultanée de l'émetteur, du destinataire et du message (où l'on retrouve le performatif austiniens): “Un écriture qui ne serait pas structurellement lisible – itérable – par-delà la mort du destinataire ne serait pas une écriture.”⁴⁴

Il est évident que ce que fait Lispector dans ce livre, en particulier, n'est pas la répétition d'une communication orale ou écrite du type “déclaration de naissance par des témoins de l'événement”, ni la reconstitution: “[d']une présence lointaine, retardée ou, sous une forme ou sous une autre, idéalisée dans sa représentation [?]”⁴⁵

Qu'en est-il de cette différence spécifique, de l'idiome claricien, qui force les limites de la définition même de l'absence présence, de ce que constitue la marque écriture? On le sait le leit motiv de *Água viva* est “o instante-já”, temps fondamental du performatif, pas en tant que présence à soi-même, présence pure, mais processus imprévisible, sans téléologie. Le programme de ce logiciel textuel, scriptural, est l'appel à la présence qui se renouvelle à chaque fois que surgit un acte (verbe) au présent. Il s'agit dans le cas de la naissance, de l'appel à témoin, de l'adresse à “toi” qui que tu sois, lectrice/lecteur, toi qu'à cet instant me lis, maintenant, agora, à cet instant même et pas dans un futur indéterminé ou dans l'éternité. La différence ou espacement s'écrit dans l'énoncé même entre “eu” et ce qui naît. En termes derridien la “source de la signature”: “Par définition, une signature écrite implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire. Mais, dira-t-on, elle marque aussi et retient son avoir-été présent dans un maintenant passé, qui restera un maintenant futur, donc dans un maintenant en général, dans la forme transcendentale de la maintenance.”⁴⁶

Je considère que Clarice inscrit dans le mode performatif cette “forme transcendentale de la maintenance”, exposée à l'échec, au tremblement, mais aussi à la répétition avec variations infinies. Il n'est pas question d'une présence constante et consciente, plutôt d'un désir, d'une pression qui circule et pousse, insiste: on n'a qu'a relever la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 374.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 391.

fréquence de l'usage du verbe *querer* (encore à la première personne). En tant que verbe modal “querer” a au moins deux utilisations: vouloir quelque chose/faire (quelquechose): “– mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta.” (AV, 9) “Quero captar o meu é” (AV, 10); “Quero escrever-te como quem aprende.” (AV, 13); “Quero pôr em palavras [...]” (AV, 15).

A ce point, demandons-nous, qu'est-ce (une) “signature”? Est-ce le signe, manuscrit, autographe de l'autrice, ou les signifiants qui tissent et retissent l'écriture? Par exemple ces émergences du “quero” dans ces pages? Ce qui n'a pas de nom, la “chose” écriture, ou la “chose” eu. Comme démontre Evando Nascimento: “Em ambos os casos, de C.L. E de G.H., há um tornar-se coisa do nome, [...] Todo nome tem algo de coisa, e toda coisa pode ter ou tornar-se um nome”.⁴⁷

Sa performativité, ce qu'elle fait. Nous pouvons exclure la signification d'un “je-veux” tout puissant, de même “naître” ne fait pas référence à une nature, qui se manifestera par le désir de naissance ou de maternité en tant que condition sociale féminine.

Cette séquence est scandée par une pulsation de façon très évidente qui force la limite du silence. C'est cette force qui nous entraîne et nous bouleverse et pas ce qui serait une “oralité” de la parole contre l'écriture. Il se peut bien que cette distinction soit disloquée, puisque l'écriture se tourne constamment du côté de la vibration, de la tension, de la musique, du son, de la matière sonore des mots. Le corporel matériel ne cesse de faire pression/appel par l'écrit. Par là je souhaite souligner que le texte de Lispector vise sans cesse à brouiller la distinction / opposition entre la parole orale et l'écriture ou l'écrit (le livre). L'on pourrait évoquer la fréquence des verbes dire et parler qui peuvent conforter cette idée: dire “Eu te digo:” (9); “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha” (16) “Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já.” (17) falar: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa.” (14); “O que falo é puro presente [...]” (17)

⁴⁷ Evando Nascimento, *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 90.

La notion de pulsation, diversement de la pulsion (traduction du concept freudien de *Treib*) est un terme de la physique qu'il s'agisse des battements du cœur ou d'un mouvement vibratoire, ondulatoire, régulier et ayant une fréquence déterminable. Rien à voir avec le discours d'injonction, incitation, persuasion (cette solidarité entre oralité et morale que Derrida a âprement critiqué dans la théorie des speech acts) mais bien ce qui serait un (r)appel de la dimension matérielle, corporelle, affective refoulée (non-présente, intermittente). L'affectivité est partage, est échange, même si (infiniment, imprévisiblement) différée et soumise à la plus étendue altérité. C'est ainsi que ce qu'il y a peut-être de plus singulier parmi les événements du vivant (humain, animal, végétal) est: naître, et plus précisément (Clarice est exacte!): *nasço*. Or, par la force performatrice de présentation cet événement se produit en tant qu'événement partagé – affectivement, intellectuellement – autant de fois qu'il y a lecture: “Você que me lê que me ajude a nascer” (AV, 33).

Qu'il s'agisse d'un texte littéraire, d'un texte de fiction, n'enlève rien à la portée de ce moment et de *l'intertroca* qui se poursuit. Et ce qui est le plus interchangeable est justement “eu”. Ainsi contrairement à ce qui est visé par le performatif comme contexte conventionnel et fortement prévisible et conventionnel (dans un certain ordre du discours) ces séquences/phrase/processus clariciens *font* événement, ont une portée événementielle, performative: *font* appel. Voilà une performance qui s'adresse aux lecteurs/lectrices éventuels, exactement comme pendant une pièce théâtrale.

L'interrogation initiale de cet essai porte sur la possibilité de définir un nombre important d'énoncés de ce livre comme actes performatifs, or finalement c'est l'interprétation même de l'acte qu'il faudrait nuancer et redéfinir: les “actes” (atos) sont en même temps des événements (acontecimentos). Ce qui se passe est bien sûr sous le signe d'une action au présent de l'indicatif, généralement, dont “eu” est le sujet de l'énoncé, mais ce “eu” est loin d'être le sujet souverain, plutôt quelque chose (par exemple écrire, vivre, aimer, désirer) se fait à travers ces choses/mots. Cependant le sujet pronominal de la première personne n'est pas effacé ou éliminé, mais se module et se transforme, de sorte à s'étendre, par dislocations imperceptibles ou explicites entre humain féminin animal et d'autres “choses”. Donc la question rebondit et doit être reformulée

à la suite de cette rapide lecture: quelles sortes de choses fait-on (fais-je) avec les mots lorsque il y a écriture? Que fait avec les mots/chooses l'écriture signée C.L.? Quelle(s) date(s) de naissance fêtions nous pour l'autrice-signataire d'une écriture événement d'un livre dont la "vie" est performance à chaque phrase dans sa lutte et son questionnement continual avec la mort? En fait les mots selon C.L. sont des "choses". L'émerveillement, étourdissement (tonta) étonnement devant la naissance, sont aussi le fait du mot "nasço" de son émouvante venue à l'écriture. Car la force performative de cette écriture, de cet acte – escrever, escrevo – est dans la charge pulsionnelle, affective: cette scène, ce fait, ne peut être monologique, "tu" "te" est toujours dans l'espace vibrant de l'appellation, de l'appel dans la proximité ou le différé (éloignement temporel ou spatial). Comment, d'ailleurs, s'agissant de la naissance, pourrait-il en être autrement? "eu" performe les différents "rôles" de l'acte de naître: de la mère (humaine-animale) qui accouche, de la créature en train de naître. Ce qui attire l'écriture claricienne est l'acte/événement avant la déclaration de naissance, ce qui n'est pas dit ni raconté dans n'importe quel acte officiel de naissance. Ce que personne ne peut raconter sauf "eu" se déplace d'un côté à l'autre, entre les temps-*instants-jà*: avant, juste avant presque maintenant, maintenant et encore maintenant.

Cependant il ne faudrait pas en conclure que la dimension de "eu" soit uniquement linguistique, que naître ne soit qu'un événement au niveau de la fiction: l'événement de ce présent, de ce "faire" devient Clarice, se produit en tant que existence sinon spectrale fictionnelle, du moins autoriale. Il y a une performativité du prénom Clarice "l'auteur en vérité" répondue, entremêlée, tissé dans les actes de l'écriture, qui nous appelle profondément. C'est que Cixous d'ailleurs a entrevu: le "faire" de l'écriture-clarice (une femme): "Clarice fait présent. Donne, et donne. Donne sur. Donne sûr. Et il y a. Et donne lieu. [...] Clarice le fait arriver, nous le fait sentir, savoir. [...] L'attention de Clarice fait éclore.⁴⁸". Comme on peut l'entendre dans la première citation la

⁴⁸ Hélène Cixous, "L'approche de Clarice Lispector Se laisser lire (par) Clarice Lispector A paixão Segundo C.L. 1979" in *Entre l'écriture*, éditions des femmes Antoinette Fouque, p. 120; p. 129. 1986. Première publication dans *Poétique*, n°40, Seuil, 1979.

référence de Cixous n'est pas uniquement le "doing things with words" faire choses/avec les mots des *speech acts* de Austin, plutôt le faire/ donner (Geben) de la pensée heideggerienne sur la chose et l'être, d'où la transition de faire à donner. Cet essai est une relecture de Heidegger à la lumière (dans le noir) de Clarice et viceversa.⁴⁹

Une petite note de bas de page témoigne dans les coulisses du dialogue entre Cixous et Derrida, en y ajoutant la voix-écriture Clarice: Cixous crée une sorte de quatuor à distance très intéressant qui pourrait modifier l'idée de performance/performatif non pas en tant que communication au présent, mais d'hospitalité dans la réciprocité, écoutons:

Elle laisse-être: et il y a là, à chaque maintenant se donnant à cueil/lire depuis son souffle. Réponse au séminaire de J. Derrida qui interroge la possibilité du se "Donner le temps", Clarice donne le(s) temps. Est tout entière accueil, réponse, donnante réceptivité. Rend le donner-recevoir possible.⁵⁰

Il me semble que cette proposition cixousienne n'a pas reçu, du moins publiquement de réponse de la part de Derrida. Par contre on pourrait réfléchir sur la performativité de deux verbes "donner" et "laisser": il s'agit bien d'un agir au-delà de la dichotomie actif/passif et à l'encontre de toute idée d'action d'un sujet-maître, imposant sa gouvernance et son pouvoir directeur sur les êtres, les corps, les choses. Au lieu du concept de sujet (définitivement évacué) il y a dans l'essai de Cixous, comme on remarque aisément, le nom Clarice, le pronom "elle". Aucune théorie de la performativité n'a relevé cette inflexion du "faire" développer dans cet essai par Cixous car la critique féministe s'est surtout focalisée sur une interprétation essentialiste de "l'écriture-une-femme".⁵¹

⁴⁹ Il suffit de lire dans la même page la citation en allemand de Heidegger (Das Wort, in *Unterwegs zur Sprache*) et la paraphrase d'une possible phrase du philosophe «Clarice be-dingt das Ding zu Ding.». A noter que «il y a» en allemand se traduit *Es gibt*.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 120, note 7.

⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

Dans un autre chapitre⁵² Cixous a abordé les textes clariciens à partir d'une réflexion sur la peinture et le temps, en se référant entre autres à l'ambition du je poétique de *Água Viva* de passer de la peinture à l'écriture. Comme Monet, peintre des infinies nuances de la lumière, aussi différentes et illimitées que les instants, le désir de l'artiste-écrivaine de *Água Viva* est de "capter" les illimitées variations des instants-déjà. Or, pour cela aucune description ne pourrait satisfaire cet immense désir, à savoir aucun énoncé purement descriptif. Ce qui nous conduit à nouveau vers une préférence pour le performatif (illocutif plus que locutif).

Si l'on tient compte des toutes ces remarques, de tous ses éléments qui émergent à travers la lecture de ce livre, nous avons autant d'arguments de penser autrement et dans de nouvelles directions la question de la performativité en littérature. Une fois de plus l'idiome claricien ouvre des chemins inattendus, en torpillant les structures, et les théories de la pensée.

Bibliographie

- AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*. Oxford University Press, 1962.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.
- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes Antoinette Fouque, 1986.

⁵² Le dernier tableau ou le portrait de dieu» (1983) dans *Entre l'écriture*, op. cit., p. 171-201. Je dois à Lúcia Peixoto Cherem, d'avoir attiré mon attention sur cet essai de Cixous dans *As duas Clarices entre a Europa e a América*, en particulier chapitre "A escritura e a pintura em Água viva", p. 126-139, Curitiba, Editora, UFPR, 2013.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: Des Femmes Antoinette Fouque, 1989.

DERRIDA, Jacques. Signature contexte événement. In: *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972.

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

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida, (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

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

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

PEIXOTO CHEREM, Lúcia. *As duas Clarices entre a Europa e a América*. Curitiba: UFPR, 2013.

ALGUMAS NOTAS SOBRE A LITERATURA A PARTIR DE CLARICE LISPECTOR OU ALGUMAS NOTAS SOBRE CLARICE LISPECTOR A PARTIR DA LITERATURA

*Patrícia Lino*⁵³

I see her hand
Loose on the black stem of the magnifying glass,
She is dozing.
'I am so tired,' she has written to me, 'of appreciating
the gift of life.'

Denise Levertov

Percurso

É importante relembrar o que escreveu Antonio Candido sobre *Perto do Coração Selvagem* (1943) 49 anos atrás: “A autora (ao que me parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos

⁵³ É professora assistente do Departamento de Espanhol e Português na Universidade de Califórnia. Doutora em Luso-Brazilian and Hispanic Languages and Literatures pela mesma instituição. Autora do ensaio *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019). Organizou em Porto, Portugal, o Projeto Clarice (2008-2014).

quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas" (CANDIDO, 1970, p. 128). Embora não ignore o quanto Lispector se inspirou em autores e autoras estrangeiras – James Joyce, Virginia Woolf e, talvez mais que os dois primeiros, Katherine Mansfield⁵⁴ –, Cândido detém-se no facto de Lispector sugerir já técnicas peculiares e ao mesmo tempo universalizáveis da narrativa de caráter afetivo, desapegado,⁵⁵ introspetivo e crescentemente geográfico (Joana como centro da ação, *Perto do Coração Selvagem* < Daniel e Virgínia como centro da ação, *O Lustre* [1946] < Lucrécia em São Geraldo como centro da ação, *A Cidade Sitiada* [1949]).⁵⁶ As considerações de Cândido não adivinharam tampouco negaram a originalidade de personagens posteriores, como o inusitado Martim d'*A Maçã no Escuro* (1961), que, por ser tão autonomamente transgressor, afeta a até ali intocada e omnisciente figura do(a) narrador(a). Precisamos, além disso, da estrutura narrativa *deformada e deformante* d'*A Maçã*, que desestabiliza, através da linguagem e por esta ordem, personagem, narradora e leitor(a), para chegar até à *Paixão segundo G.H.* (1964), que assinala não apenas a perda da alma da protagonista desencadeada por um evento trivial⁵⁷ – e

⁵⁴ O comentário de Álvaro Lins a propósito deste primeiro romance de Lispector, que, segundo o primeiro, falha a estrutura e peca por excesso de verbalismo, é muito mais incisivo do que o de Cândido. Lins não deixa, contudo, de aproximar Lispector de Joyce e Woolf, algo que Cândido não especificaria, inaugurando um dos comentários mais constantes da crítica: comparar sistematicamente Lispector a um e a outro, bem como a Katherine Mansfield, Jean Paul Sartre e Albert Camus. Vide "A experiência incompleta: Clarice Lispector", *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193. De qualquer modo, Clarice Lispector inclui-se invariavelmente no grupo nacional dos que, através da experimentação da palavra, alteraram toda e qualquer concepção tradicional do romance brasileiro: Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e obviamente João Guimarães Rosa, que publica, em 1956, *Grande Sertão: Veredas*. Também por esta razão, Clarice Lispector se afasta da narrativa intimista de Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos ou Lúcio Cardoso.

⁵⁵ Como nota Benedito Nunes, a relação entre narrador e personagens é significantemente distante até à publicação d'*A Maçã no Escuro* em 1961. Cf. "A narração desarvorada", *Clarice Lispector. Cadernos de Literatura Brasileira*. SP: Instituto Moreira Salles. Edição Especial, nº 17 e 18 – dez. 2004.

⁵⁶ São Gerardo é efetivamente o primeiro espaço a ganhar protagonismo no contexto da narrativa clariciana.

⁵⁷ Uma leitura epifánica, espantosa e climática da experiência quotidiana posta em prática em vários contos seus, incluídos nos volumes de 1952 e 1960, antes d'*A Paixão*, e estendida aos volumes de contos publicados no mesmo ano ou depois d'*A Paixão* como,

para isto nos prepara aquela tão provocadora e intrigante nota de entrada –, mas também a metamorfose da narrativa, questionada e desconstruída desde dentro para dentro, quando, de modo absolutamente aporético, o texto existe e resiste num espaço de lógica e dúvida, muito além do uso estético da linguagem; antes religioso, místico, despersonalizado e alienado – acima de tudo, filosófico.

E o que é a literatura, pergunto, senão uma ideia, em primeiro lugar, da filosofia?

Se Martim marca o início de uma transgressão linguística irreversível, G.H. encarna a transgressão, a própria irreversibilidade de um saber que não se diz e não se encontra, e o início de um percurso narrativo atormentado pelo autoconhecimento e a *objetificação* que há em despersonalizar-se. *A Paixão* é *objetivamente* um livro despersonalizado. Ao mesmo tempo, se a afetividade de que Cândido falava a propósito de *Perto do Coração Selvagem* antecipava um estilo e uma expressão poéticos, quer dizer, caros à prosa e à poesia, *A Paixão segundo G.H.* vem diluir-se, por completo, nos dois. Nenhum dos géneros – prosa, poesia, prosa poética – parece bastar, porque efetivamente nenhum deles parece conseguir classificar a linguagem algo idiomática, muito particular e não institucional, que escapa inclusive à instituição da literatura, do *romance* (termo, de resto, insuficiente) de Lispector.

A impossibilidade de definir a língua do pensamento ou de tão-só dar nomes às coisas custou a Clarice, durante décadas, o louvor dos críticos e garantiu-lhe, ao mesmo tempo, um lugar junto das escritoras e escritores mais extraordinários do século XX. Isto porque, além de dominar o registo inclassificável de livros como *A Paixão*, soube, com o único propósito de questioná-lo, mover-se fora e dentro do inteligível e ininteligível do motor literário. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969) e *Água Viva* (1973) estendem, a partir respetivamente do diálogo e do monólogo, o fluxo e o questionamento verbais e intui-

por exemplo, *A Legião Estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971) ou *A Imitação da Rosa* (1973). “O amor”, de *Laços de Família*, e “O Jantar”, publicado originalmente em 1943 e incluído mais tarde em *Laços de Família*, são bastante exemplificativos do questionamento interior gerado a partir de um só episódio comum.

tivos de *A Paixão*. Pensá-los à luz das duas publicações seguintes, *A Hora da Estrela* (1977) e *Um Sopro de Vida* (1978) – este último, reescrita, paródia, reformulação da história de Macabéa? –, bem como da maioria dos seus contos (de que textos como “O ovo e a galinha” de 1971 não são representativos), permite pensar depois o embate de duas formas de expressão narrativas – a primeira autodilacerada, a segunda esquemática –, resumidas brevemente pelo que escreve Carlos Mendes de Sousa sobre as pinturas de Clarice, onde coexistem “a fuga e a concentração”⁵⁸ (SOUZA, 2013, s/p). Perceber, porém, a estrutura reconhecidamente esquemática de *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida* como sinônimo de *ordem* seria erróneo, porque os elementos do esquema (escritor(a), narrador(a), personagens), onde Clarice Lispector ortónima aparece, não desempenham as funções que deles se esperam. Na verdade, destroem, de modo absolutamente experimental, os pilares realistas da narrativa tradicional desde do interior da própria narrativa tradicional – masculino e falocêntrico?⁵⁹

O ensino do absoluto da dúvida

Existe, em relação ao romance, um pressuposto sequencial que não se coloca em relação ao poema. Tal pressuposto assenta na pergunta “o que acontecerá a seguir?”, repetida quantas vezes forem necessárias, até à última página. Estar perante o poema é estar, porém, perante o absoluto, chegar depois e perguntar “o que aconteceu?”.

Textos como *A Paixão segundo G.H.* são uma aventura vulnerável, porque não só carregam a pergunta que fazemos ao poema como a desdobram pelos limites da linguagem. Ler e ensinar, durante uma

⁵⁸ Vide Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector – Pinturas*, Rocco, 2013. Carlos Mendes de Sousa é o autor de *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*, editado em 2000 pela Universidade do Minho e um dos mais profundos estudos sobre a obra da escritora.

⁵⁹ Vide Lucia Helena, *Nem Musa nem Medusa. Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*, de 1997, e Maria José Somerlate, *Clarice Lispector: Des/fiando as Teias da Paixão*, de 2001. Por considerar a expressão de Clarice revolucionária a nível do género, Somerlate compara, além disso, e ainda dentro do espectro nacional, a narrativa de Lispector com a narrativa de outras autoras brasileiras das décadas de 30 e 40, como Raquel de Queiroz e a menos conhecida Helena Morley.

aula de literatura, *A Paixão segundo G.H.* é também chegar depois e precipitar-se na interpretação do que não pode ser talvez explicado verbalmente. Por isso, faço muitas vezes esta pergunta: como se aprende a desler, mas, sobretudo, como se ensina a desler? Não foi a estrutura da aula de literatura pensada a partir da estrutura narrativa onde Clarice Lispector e poucos(as) outros(as) autores(as) deixaram cair a sua bomba de indagação? Como se caminha então para trás nos séculos?

Como se ensinam as ruínas e, acima de tudo, a graça da explosão?

Recepção e internacionalização

Apesar de ter sido apenas lida, num primeiro momento, por críticos e intelectuais brasileiros e, pouco depois, pelo público universitário, mais alargado e diverso, que se dividiu entre as tão peculiares e algo distintas linguagens de *Laços de Família* (1960) e da inenarrável *A Paixão segundo G.H.* (1964), a vontade de um grupo maior de leitores em reler, ler ou compreender volumes como *A Hora da Estrela* (1977) e *Um Sopro de Vida* (1978) coincidiu, como nota Benedito Nunes (2004), com a morte da autora. Nunes aponta esta coincidência, de “efeito retroativo”, como a terceira fase da recepção da obra de Clarice na vida literária brasileira.

Seria, no entanto, possível falar de uma quarta fase de recepção? Que coincide com a difusão *online*, positiva ou negativa, dos seus textos por um conjunto vasto de leitores e leitoras dentro e fora do Brasil ou, a título de exemplo, com a edição prolífica de pelo menos 11 dos seus livros em Portugal a partir dos anos 2000?

Ou até mesmo de uma quinta fase de recepção? No âmbito da qual, depois das traduções de Gregory Rabassa (*The Apple in the Dark*, 1960), Elizabeth Bishop (três contos publicados no *The Kenyon Review*, 1964), Giovanni Pontiero (*Family Ties*, 1972; *The Foreign Legion* e *The Hour of the Star*, 1986; *Near to the Wild Heart*, 1990; *Discovering the World*, 1992; *The Besieged City*, 1997), Earl E. Fitz (*The Woman Who Killed the Fish*, 1982), Alberto Manguel (“The Imitation of the Rose”, 1985), Richard A. Mazzara e Lori A. Parris (*An Apprenticeship or The Book of Delights*, 1986), Ronald W. Sousa (*The Passion*

According to G.H., 1988), Elizabeth Lowe e Earl Fitz (*The Stream of Life*, 1989), Alexis Levitin (*Soulstorm: Stories*, 1989), Benjamin Moser (*The Hour of the Star*, 2012), Idra Novey (*The Passion According to G.H.*, 2012; *A Breath of Life*, 2012), Alison Entrekin (*Near to the Wild Heart*, 2012), Katrina Dodson (*The Complete Stories*, 2015), Magdalena Edwards (*The Chandelier*, 2018) e de ensaios no mínimo controversos como os de Hélène Cixous (1979/1990)⁶⁰ ou Robert Kloss (1999), Clarice Lispector é hoje abundantemente lida em inglês, reconhecida e estudada a nível internacional? E que, por consequência, o interesse internacional académico trouxe consigo novas linhas, mais ou menos convenientes, de análise e disseminação?

O perigo da análise

As primeiras leituras *femininas* e feministas de Clarice Lispector datam dos anos 70 e hoje, quase cinco décadas depois, além de se atuarem e adaptarem aos novos parâmetros sociais e políticos do mundo ocidental, parecem levar, por associação e interseção, ao estudo de outros temas mais recentes, como os animais não humanos, o vegetarianismo ou o veganismo. Assim como há razões para pensar a figura do não animal em vários dos romances ou contos claricianos – o cavalo, as cigarras, o sapo ou o pombo de *Perto do Coração Selvagem*, os cavalos de São Gerardo de *A Cidade Sitiada*, o rato de “Perdoando Deus”, o pintinho de “Um pintinho”, a barata de *A Paixão segundo G.H.* ou as baratas de “A quinta história”, as galinhas que aparecem em variadíssimos textos e géneros (romance, conto, crónica), o cão de “Tentação”, os tantos animais (onças, jabutis, macacos, jacarés, quatis ou antas) de *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987) ou o recurso constante à comparação zoomórfica entre animais humanos e animais não humanos –, e ler com atenção as ideias ou apontamentos de Maria Esther Maciel, Silviano Santiago, Benedito Nunes, Nádia Battella

⁶⁰ Cf. Anna Klobucka, “Hélène Cixous and the Hour of Clarice Lispector”. *Substance*, v. 23, n. 1, issue 73, University of Wisconsin Press, 1994. p. 41-62.

Gotlib, Berta Waldman⁶¹ ou André Leão Moreira sobre o assunto –, também há razões para, cada vez mais, repensar o perigo de reduzir os textos de Clarice Lispector a listas de animais e a simbologia e carga literária dos animais a elementos de uma lista supostamente clariciana.

Os estudos que se centram em práticas vegetarianas ou veganas e que são uma extensão do estudo da presença dos animais na obra de Lispector parecem esquecer, de resto, a fatalidade de fins tão trágicos como o de “Uma galinha” (1960) ou “Uma história de tanto amor” (1971) e a crueza de passagens como esta:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também (LISPECTOR, 1999, p. 252).⁶²

⁶¹ Waldman interpreta muito sugestivamente o interesse obsessivo de Clarice pelos animais como uma manifestação do judaísmo. Vide *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.

⁶² A crônica “Nossa truculência” foi publicada no dia 13 de dezembro de 1969 no *Jornal do Brasil* e incluída posteriormente n’*A Descoberta do Mundo*, que reúne todas as crônicas de Clarice escritas para o mesmo jornal entre 1967 e 1973. Como nota Yudit Rosenbaum em *Metamorfoses do Mal: uma Leitura de Clarice Lispector* (2006), “alguns trechos quase literais dessa crônica estão presentes em um dos diálogos entre as personagens Loreley e Ulisses, do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, escrito pela autora em 1969, mesmo ano da publicação da crônica. A seguir, uma passagem: ‘[...] Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses. [...] As pequenas violências nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também’” (ROSENBAUM, 2006, p. 33).

A literatura é um gesto empático

Parece-me que certas tentativas de ler os textos de Clarice a partir dos animais, do vegetarianismo ou veganismo partem sobretudo da necessidade em atribuir ao objeto literário uma função social e política.

Claro está que, ao mesmo tempo, o objeto literário existe independentemente das necessidades de cada um(a) e, no caso de Lispector, parece escapar às limitações de qualquer abordagem – da política à metafísica.

Entre os textos de Clarice Lispector, “O mineirinho” (1969), definido um tanto indiferentemente como crónica e conto pelos(as) críticos(as), e *A Hora da Estrela*, romance de 1977, são os que narram de modo mais óbvio a brutalidade da polícia e as diferenças de classe num país dividido a nível social. Mas não podem ser reduzidos, de modo exclusivo, ao retrato de um Brasil cruel com alguns dos seus, porque Mineirinho e Macabéa exigem, a par do olhar político, um olhar múltiplo, psicológico, existencial e englobante.

O assassinato brutal de Mineirinho, José Miranda Rosa ou a “versão carioca de Robin Hood”,⁶³ não só inspirou o texto de Clarice, destacado pela própria na conhecida entrevista de 1977 a Julio Lerner, como mobilizou parte considerável da opinião pública em 1962. Rosa foi “treze vezes varado por disparos de metralhadoras ‘Ina’, [...] jogado morto no Capinzal existente a 5 metros do meio-fio do quilômetro 4 da estrada Grajaú-Jacarepaguá”⁶⁴ e, como escreve Judith Rosenbaum, “o caso parece sintetizar de forma exemplar contradições complexas da sociedade brasileira, fruto das vicissitudes do processo de colonização do Brasil, das marcas violentas deixadas pela escravidão, dos desajustes do desenvolvimento capitalista periférico e das políticas elitistas” (ROSENBAUM, 2010, s/p).

⁶³ J. M. Weguelin. Mineirinho, *O Rio de Janeiro através dos Jornais*, 1962. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj45.htm>. Acesso em: 16 jul. 2019.

⁶⁴ *Ibidem*.

O que Clarice vê, “Uma bala bastava. O resto era vontade de matar”,⁶⁵ retoma em certa medida a crueza irreversível da passagem citada acima. Existe em ambas uma ideia de inevitabilidade e é precisamente desse espaço *truculento*, do sangue e da décima terceira bala, que a palavra arranca. Não existe em ambas, porém, uma ideia de conformação absoluta, porque não se aceita, como se aceita com alguma confusão a primeira (comer a galinha), a violência desmesurada do assassinato de Mineirinho.

Mineirinho traz consigo, além disso, a urgência de refletir de modo empático sobre o mundo onde Mineirinho, bem como o polícia que dispara sobre ele, existem. É, aliás, a ideia de uma coletividade lúcida que preenche os lugares mais angustiosos do texto:

Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo – uma coisa que entende. [...] Essa alguma coisa muito séria em mim fica ainda mais séria diante do homem metralhado. Essa alguma coisa é o assassino em mim? Não, é desespero em nós. Feito doidos, nós o conhecemos, a esse homem morto onde a grama de radium se incendiara. Mas só feito doidos, e não como sonhos, o conhecemos. É como doido que entro pela vida que tantas vezes não tem porta, e como doido comprehendo o que é perigoso compreender, e só como doido é que sinto o amor profundo, aquele que se confirma quando vejo que o radium se irradia de qualquer modo, se não for pela confiança, pela esperança e pelo amor, então miseravelmente pela doente coragem de destruição. Se eu não fosse doido, eu seria oitocentos policiais com oitocentas metralhadoras, e esta seria a minha honorabilidade (LISPECTOR, 1999, s/p).

Por outras palavras: não há diferença entre nenhum de nós e Mineirinho, apenas camadas de distração entre nós e a *doideira*. Mostra-se igualmente fundamental entender o seguinte: a diferença não existe porque sejamos todos(as) iguais – não somos. Mas podemos entender o desespero e a fragilidade do outro porque a possibilidade de sermos também desesperados e frágeis existe e existirá sempre. O estalo existencial a que corresponde a morte de Mineirinho personifica o

⁶⁵ Entrevista de Clarice Lispector a Julio Lerner, *Panorama*, TV Cultura, 1977. Disponível em: <https://bit.ly/2LV3aEU>. E transcrita aqui: <https://bit.ly/2yralzD>.

terreno – “eu quero o terreno” (LISPECTOR, 1999, s/p) – que, antes de ser social e político, relembra a importância do gesto empático. A escrita de “Mineirinho” nada mais é que um gesto empático, que é, ao mesmo tempo, tudo.

Silêncio

Tão periférica e ostracizada como Mineirinho, Macabéa, a protagonista resignada de *A Hora da Estrela*, amplia o silêncio do primeiro. Corporaliza, melhor dizendo, a ausência da linguagem, um silêncio que, mais do que um momento da linguagem, decorre no mesmo tempo da escrita do que se pensa.

E (Macabéa) não existe.

Com efeito, a menina que “lutava muda” (LISPECTOR, 2006, p. 101) parece carregar todos os níveis do não dito; não porque não saiba dizer o seu contrário, mas por não haver para ela nada a acrescentar – precisamente porque Macabéa não existe para si mesma nem para os outros. Ela antecede o início e o verbo. A função do verbo, que não é necessariamente político (e quando o é, resulta muitas vezes ineficaz: salvou o verbo Mineirinho ou Macabéa?), nem *algo que poderá vir a ser estético*, porque ele já assenta na convicção de o ser, consiste num imenso exercício de empatia: esquecer as fronteiras, voltar para trás, até ao “atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1978, p. 70) e olhar por fim para Macabéa. Ou olhar enfim para nós próprios(as).

Referências

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

HELENA, Lucia. *Nem musa nem medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

KLOBUCKA, Anna. Hélène Cixous and the hour of Clarice Lispector. *Substance*, v. 23, n. 1, issue 73, p. 41-62, 1994.

- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. *In: LINS, Álvaro. Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.
- LISPECTOR, Clarice. Nossa truculência. *In: LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 252.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. O mineirinho. *In: LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Sou o atrás do pensamento. *In: LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 70.
- NUNES, Benedito. A narração desarvorada. *In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*: Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.
- ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. s/p.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2006.
- SOMERLATE, Maria José. *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.
- WEGUELIN, J. M. Mineirinho. *O Rio de Janeiro através dos Jornais*, 1962. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/ronosjornais/rj45.htm>. Acesso em: 16 jul. 2019.

CLARICE LISPECTOR'S INTERSPECIES LITERATURE⁶⁶

Patrícia Vieira⁶⁷

"Não vou ser autobiográfica. Quero ser "bio."
(LISPECTOR, 2012, p. 30).

Clarice Lispector stated time and again that life, even in its humblest instantiations, trumps the most elaborate of texts. In "O Homem que Apareceu," part of the collection of short stories *A Via Crucis do Corpo* (1974), for instance, she stages the following dialogue: "Você jura que a literatura não importa? / – Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura" (*Contos* 165). Far from a belittlement of animals, this conversation should be read literally as an acknowledgment that texts are only a way to reach out to the world, a window through which we can contemplate reality. Or, as I argue in the present essay, that literature is one of the many forms of expression used by living beings, which writers incorporate into their aesthetic

⁶⁶ The research for this article was funded by a Grant from the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT), Project IF/00606/2015.

⁶⁷ Pesquisadora no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Também é part-time Associate Professor de Espanhol & Português na Universidade de Georgetown. Co-edita a coleção *Future Perfect: Images of the Time to Come in Philosophy, Politics and Cultural Studies* na Rowman & Littlefield Int'l.

praxis. Lispector attributes to non-humans pride of place in the exploration of reality's enigmas, the ultimate goal of her work. Cats and dogs are not only worth more than literature but she also finds in them, as well as in other animals and plants, the main source of her reflections on existence. It is through our manifold relations with our others that we come to understand our co-belonging in the continuum of life. Plants and animals are Lispector's guides toward this immersion into life, co-writers of her texts, where they inscribe their modes of being, therefore redefining what it means to be human.

I define the imbrication of plants and animals in literature as *zoophytopraphia*, or interspecies writing.⁶⁸ The idea that a literary text can be co-written by non-humans appears at first to be a fanciful notion, to say the least. After all, human cultural productions can hardly escape an anthropocentric framework determined by our particular way of experiencing the world and by our long history of coexistence, interaction with, and exploitation of vegetal and animal beings. We are able, at most, to ventriloquize the voices of flora and fauna to convey what we think they might say if their worldview was indeed ever translated into verbal language, an imaginary speech that projects our desires and aspirations upon others. At the same time, plants and animals have their own way of expressing themselves, a language that remains, for the most part, inaccessible to humankind.⁶⁹ Still, some texts attempt the perilous crossing of the chasm separating our standpoint from that of non-humans. They strive to approach plant and animal life and to integrate their specific being-in-the-world into literature. Such a literary face-to-face with the lives of others yields two different but complementary outcomes: on the one hand, it triggers a probe into the very meaning of humanity and of life itself; on the other hand, it pushes written language to the limits of the unutterable, as literature is contaminated by non-verbal forms of expression.

⁶⁸ For an in-depth, theoretical discussion of this notion, see Vieira.

⁶⁹ See Galiano, Ryan, and Vieira for recent scientific studies on the language of plants, as well as philosophical reflections on plant language and literary criticism on this subject.

Widening the boundaries of literature to encompass the existence and expression of animals and plants, zoophytographia enriches human experience, cracking open the edifice of anthropocentrism to let others in and to allow humanity to peek out. But interspecies writing is not without its pitfalls. The risk of exerting violence over flora and fauna, superimposing our preconceptions onto them and thus preventing them from speaking at the very moment when one lends them a voice, is very real. Zoophytographic writing springs from the belief that literature can propitiate an encounter with the lives of non-humans that does not necessarily entail subsuming them onto our own parameters. An encounter that does not involve conquest but operates through a give and take, transforming each party in the process and resulting in a novel literary language. Lispector's texts provide examples of such a transformative literary undertaking.

Plant and animal encounters

Lispector wants to avoid humanizing animals and to impose our constraints upon them. In one of her *crônicas*, she censures a man who has domesticated a coati, treating the wild animal as if it were a dog and walking it on a leash. She imagines herself asking the man: “por que é que você faz isso? que carência é essa que faz você inventar um cachorro? e por que não um cachorro mesmo, então? [...] Ou você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira? mas você esmaga uma rosa se apertá-la com força!” (*Para não Esquecer*). The animal is destroyed by its domestication, being reduced to a ridiculous shadow of its former, wild self: “aquele bicho já não sabia mais quem ele era” (*Para não Esquecer*). Lispector envisions the moment when the coati realizes that it has been denatured, corrupted by the whims of the man: “Mas se ao quati fosse de súbito revelado o mistério de sua verdadeira natureza? [...] Bem sei, ele teria direito, quando soubesse, de massacrar o homem com o ódio pelo que de pior um ser pode fazer a outro ser – adulterar-lhe a essência a fim de usá-lo” (*Para não Esquecer*). She finds the drive to tamper with and mold animal nature to human needs an abhorrent

cruelty. It debases the animal and, at the same time, demeans the humans responsible for such acts.

The episode with the coati exemplifies the opposite of what Lispector hopes to achieve in her writings on plants and animals. Instead of alienating flora and fauna, forced by humans to pose as something they are not, the author hopes to alienate human beings themselves, to defamiliarize our habits and social norms, viewed differently when considered from the prism of non-humans. Wild animals cannot be tamed and turned into pets and even companion animals such as cats and dogs retain an irreducible foreignness, their most captivating feature, which the author hopes will contaminate humanity. This inversion of perspective comes through clearly in “The Crime of the Mathematics Professor” when the protagonist acknowledges: “Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa” (*Laços*). The illusion of mastery over animals is shattered in the short-story, as the main character recognizes that the influence his pet exerted over him was far deeper than whatever impact he had on the behavior of the animal: the professor was the one to be “possessed” by his dog, and not vice-versa. The man committed the “crime” of abandoning the animal to free himself from the pet’s domination – “este crime substitui o crime maior que eu não teria coragem de cometer” (*Laços*), most likely the assassination of the animal – only to acknowledge his weakness in the end of the text.

For Lispector, this defamiliarization – *Verfremdung*, as Bertolt Brecht would have it – occurs when we are touched by the existence of plants and animals and compelled to contemplate our lives anew. The short-story “Amor,” in *Laços de Família* (1960), portrays one such transformative brush with flora. The narrative revolves around a woman who experiences an existential crisis triggered by plants. It is set in the afternoon, at a time when, according to the narrator, “as árvores que plantara riam dela.” Even though the trees in this quote are metaphorical – they refer to the routine, middle-class life of the woman: her growing children, the meals she prepares, her household – the scorn with which these everyday affairs laugh at her is sparked by real trees. The protagonist goes to a Botanical Garden where she contemplates the

profound “decomposição” of “árvore carregadas” in an environment “tão rico que apodrecia.” She reflects that “a moral do Jardim era outra” at odds with the petty bourgeois concerns that usually preoccupied her. Her encounter with the amoral proliferation of plants jolts her out of her drab existence, as she ponders the tranquil “cruzeira do mundo.”

In “A Imitação da Rosa,” another short-story from *Laços de Família*, Lispector turns once again to a face-to-face encounter with plants as a life-changing event. The female protagonist, who suffers from an undetermined psychological illness, cannot resist the “beleza extrema” of a bunch of roses. The perfection of the flowers acquires religious undertones, as they are implicitly compared to Christ through the trope of *imitatio*. The woman feels that “quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido,” and this dissolution of self is what befalls her when she sits facing the flowers and gives in to their allure. Delivering herself, almost against her will, to the inhuman undertaking of imitating the perfection of the roses, she eventually abandons her conventional, prosaic existence and goes mad.

“O Búfalo,” the final story of *Laços de Família*, goes back to another encounter with non-humans, this time with the titular animal. A woman goes to a zoo in search of a living being that might echo her anger: “Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio?” She finally finds her match in a buffalo. Within the scopic regime that governs the zoo, a place where humans go to observe animals, the buffalo is the one living being who “faces” (*encarou-a*) the woman and returns her gaze: “Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. [...] Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. [...] Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo.” The animal returns the woman’s look, his silent “tranquil” (*tranquilo*) hatred for the humans who have imprisoned him a response to her own state of mind. The deep connection established between the woman and the buffalo, their encounter in the depths of their hatred for others, is what allows her to go through with her plan. She stabs herself to death, drawing her resolve from the calm strength of the animal.

The face-to-face encounters with plants and animals narrated in Lispector’s short stories preclude a metamorphosis of the self into the other.

Rather, the protagonists dwell in flora and fauna's difference, all attempts to imitate non-human existence *a priori* condemned to failure. The latent tension in these narratives results precisely from the elusiveness of plant and animal life that we encounter but can never completely grasp. Such a relationship to non-humans evokes the encounter with the Other that is the cornerstone of Emmanuel Levinas's philosophy. According to Levinas, the subject is constituted in the moment when the I faces the Other, who hails the I from its unbridgeable difference (*Totality* 33). Unlike what happens in a transformation, where the identification of the I with the Other is such that a transmutation of the one into the Other – of a human being into a plant or an animal, in Lispector's terms – takes place, a face-to-face encounter is grounded upon detachment. For Levinas, the Other is unknowable and wholly separate from the I, who can therefore not empathize with the one facing it ("Transcendence" 151). Still, the subject is created by the call of the Other that, paradoxically, arrives from the most remote of distances but also originates within the self. Subjectivation takes place when the I recognizes the foreignness of the Other within, a formulation reminiscent of Lispector's ancestral call of animality mentioned above.

Even though the Levinasian Other is always a person, one could broaden this category to include non-humans (CALARCO, 2008, p. 55-77). In the work of Lispector, absolute transcendence – the Other, the highest, figurations of God – often comes full circle and incarnates in the most concrete, immanent and often abject being. The latter can be a plant or an animal, the encounter with which engenders a new human subject, all the while questioning the relation between divinity, humanity and non-humans.

A paixão segundo G.H.

One finds Lispector's best-known and most powerful example of a face-to-face encounter with a non-human Other in *A Paixão Segundo G.H.* (1964).⁷⁰ The novel's first-person narrator, known only as G.H. –

⁷⁰ For a Levinasian reading of *A Paixão Segundo G.H.*, see Ballan. He argues that Levinas's work opens the door to an undecidability between absolute materiality and concreteness,

an acronym that can stand for “gênero humano,” thus turning G.H. into an allegory for the whole of humankind (WILLIAMS, 2005, p. 253) –, finds a cockroach inside the closet of a room formerly occupied by her live-in maid, and the novel works through the repercussions of this ostensibly mundane event. The encounter is at first framed by the “nojo” the protagonist experiences when she sees cockroaches, an “arcaico horror” that makes her feel repugnance whenever she is close to them (37). And yet, the woman’s disgust will lead her to focus her attention on the cockroach and probe the source of her distaste for it. What ensues is a far-reaching reflection on the roots of life that go far beyond the trappings of humanity.

After the initial shock of coming across a cockroach in her home, G.H. realizes that the animal is slowly crawling out of the closet and, overcome by an irrational fear, she tries to kill it by slamming a door against it. But the cockroach, although crippled, does not die. As she prepares to administer a final *coup de grâce*, G.H. encounters it face-to-face: “Mas foi então que vi a cara da barata. Ela estava de frente, à altura de minha cabeça e de meus olhos. [...] Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. [...] Eu na verdade – eu nunca tinha mesmo visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência – mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento” (43-44).⁷¹ The remainder of the text reveals the consequences of seeing the cockroach beyond the disgust that it usually elicits in humans. G.H. faces the animal concretely, in its corporeality, and in thought, to the point that the two modes of relating to it become

on the one hand, and absolute distance and anonymity, on the other (540). For Ballan, this is exacerbated in the writings of Lispector; however, while Levinas never abandons an aspiration toward transcendence, Lispector tends to side with creatureliness and materiality, finding divinity in immanence (552-54).

⁷¹ Critics such as Benjamin Moser have argued that the pronoun “ela” is employed here because Lispector identifies the cockroach as female. G.H. points in this direction when she writes: “Eu só a [à barata] pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea,” 73). In general, *A Paixão Segundo G.H.* can be read as an attempt to condemn both anthropocentrism and phallocentrism, as Hilary Owen points out: “The displacement of the *phallogocentric* universe in *A Paixão* is at the same time the displacement of the *anthropocentric* universe” (176). A.M. Wheeler also establishes a link between animal imagery and gender roles in *Laços de família*.

one and the same, as the body and thinking are revealed to be both part of the ongoing becoming of life.⁷²

Like the buffalo in the short-story discussed above, the cockroach reciprocates G.H.'s gaze with her "olhos [...] radiosos e negros. Olhos de noiva" (44). Later in the novel, she confesses: "Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos" (60). What transpires in this exchange of gazes upends the protagonist's worldview, exposing a realm of actuality that she did not suspect existed. It is worth transcribing the moment when the concrete sight of the animal metaphorically opens G.H.'s eyes to a hitherto unexplored dimension of life:

Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. [...] A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. E eu – eu via. Não havia como não vê-la. Não havia como negar: minhas convicções e minhas asas se crestavam rapidamente e não tinham mais finalidade. [...] E nem podia mais me socorrer, como antes, de toda uma civilização que me ajudaria a negar o que eu via (60).

What G.H. contemplates in her face-to-face with the cockroach is the animal's mode of existence, which is wholly disparate from her own. Unable to explain away the foreignness of the insect by resorting to the clichés spawned by an "entire civilization," the woman is forced to consider that life goes far beyond humankind. She realizes that the way of relating to others in Western culture, through seeing and objectifying, does not necessarily apply in the case of the cockroach, which interacts with its environment using its entire body. Once again, Levinasian thought is pertinent here. As the I, in his philosophy, cannot know the Other in its difference but finds traces of the Other within, so does G.H. recognize that the insect, which relates to her through its

⁷² G.H. describes the appearance of the cockroach in detail: "Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. [...] A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte" (44).

body, is at the same time inside her. The animal becomes a paradigmatic example of the uncanny, i.e., it is simultaneously alien and strangely familiar, which explains the revulsion mixed with attraction experienced by the protagonist when she first sees it (Nascimento 25). The cockroach's "being with" G.H. does not amount to a transformation of the human into the animal or vice-versa but a recognition that, despite the abyss separating the woman from the insect, they are able to relate to one another by virtue of the shared life that traverses them both. This is how we can read Lispector's idiosyncratic formulations: the cockroach's "existence existed me," since "beings exist other beings as a way of seeing each other." The cockroach "exists" humans insofar as both are living organisms, the former a much older species than the relative newcomer *homo sapiens*, and therefore inscribed in the phylogenetic development of humankind.

What Lispector portrays in her fictional encounters between humans and non-humans is an immersion into the wellsprings of life. As G.H. deftly put it, what she saw in the eyes of the cockroach was "a vida me olhando" (45). Lispector refers to this primordial life by many different terms throughout her written work. G.H. calls it, among other things, "vida crua" (47), "mundo primário" (60), "o núcleo" (64), "o neutro" (67), "o nada" (73), and "matéria primordial" (81). In other works, she defines it as "vida primitiva" (*Contos* 83), "geleia viva" (*Para não Esquecer*), "neutro vivo das coisas" (*Aprendizagem* 100), "plasma" (*Água Viva* 9), "placenta" (*Água Viva* 9), and "the invisible nucleus of reality" (*Água Viva* 20). These expressions point to a reality that antecedes humanness: "Eu sentia [...] que 'eu ser' vinha de uma fonte muito anterior à humana e [...] muito maior que a humana" (*A Paixão* 45); "diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. [...] o inumano é o melhor nosso" (*A Paixão* 55).⁷³ Primordial life, of which the existence of the cockroach is just one of many instantiations, is about life's yearning for itself, a longing for being that is not yet differentiated into

⁷³ Later in the novel, G.H. adds: "Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano" (134).

a specific individual. What is at stake is a depersonalized *conatus essendi* of life striving for existence, as Spinoza, one of Lispector's favorite philosophers, postulated in his *Ethics* (75).⁷⁴ The face-to-face encounter with plants and animals reminds humans that they belong to this becoming of life that unites the living.

G.H. only draws the full consequences of her face-to-face encounter with the cockroach once she embraces “o inumano dentro da pessoa” (123). G.H. manages to “largar os sentimentos” (*A Paixão* 80) in the final pages of the text, when she eats a piece of the white paste oozing from the cockroach's crushed body. The Christian undertones are clear: much like the Eucharist, which bespeaks a communion with Christ, G.H.'s action signifies a togetherness with life itself, represented by the body of the insect. Once again, and like the Catholic ritual, eating part of the animal does not imply a metamorphosis. The woman and the cockroach remain thoroughly distinct, and tasting the latter's body as a Host is a token of this unbridgeable difference; literally, G.H. becomes a host to the body of the Other, a stranger in her home.

G.H. reflects that, by touching and eating a part of the cockroach, she has violated the Biblical injunction to avoid unclean beings. She speculates that unclean animals are those who have remained the same, without ornaments ever since Creation (57). Here “o imundo é a raíz” (*A Paixão* 57), the true fruit of good and evil. The law forbids humans to experience this reality and keeps them in the sphere of things that live “disfarçadamente” (*A Paixão* 57), a protected realm that allows them to “construir uma alma possível” (*A Paixão* 57). By eating the unclean body of the cockroach, G.H. finds herself expelled from a “paraíso de adornos” (*A Paixão* 57) and thrown into pure life, a genuine, amoral paradise. *A Paixão* thus presents a challenge: to endure the suffering that comes with tearing the veils that mask actuality and embrace life beyond good and evil.

⁷⁴ According to Moser (2009, p. 122-23), Lispector's affinity for Spinoza is most clear in her first novel, *Perto ao Coração Selvagem* but his philosophy shapes all her work.

Lispector's interspecies literature

G.H.'s encounter with the cockroach teaches her that what she had hitherto called "humanness" was a shallow, false form of existence, a "grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos" (*A Paixão* 105). She writes that humanity is soaked in a fake humanization that precludes true humankind and its humanity (*A Paixão* 124). In any case, she reflects, "a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais" (*A Paixão* 123). Beyond this easy humanness, G.H. considers, "tinha que existir uma bondade tão outra que não se pareceria com bondade" (*A Paixão* 70).

G.H.'s critique of humanity does not spell out its complete rejection, however. She realizes near the end of the novel that what she is striving for is not a de-humanization but a more acute awareness of what being human actually means: "'não humano' é uma grande realidade, e [...] isso não significa 'desumano'" (*A Paixão* 134). The trivial humanness of G.H.'s former life makes a mockery of genuine humanity, which is achieved only when we accept the inhuman within: "Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. [...] O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim [...] . Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior [...] e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse [...] ao que já não era eu, ao que já é inumano" (*A Paixão* 40). One finds in this passage echoes of Spinoza, according to whom the difference between the I and its surroundings, as well as between body and soul, matter and mind, *res extensa* and *res cogitans*, is one of degree. True, all living beings are different, but they partake of the same life principle and there is therefore no absolute divide separating the body of a cockroach from human thought. What is more, in the same way as the kernel of humankind can already be found in an insect, humanity also finds traces of all life forms in itself.

To be human is to become aware of the Other(s) within and to consciously accept it (or them). It is a return to primordial existence that does not completely dissolve in its originary amalgamation. It entails peeling back the layers of constructs we have created to

obfuscate our proximity to plants and animals: “Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano” (*A Paixão* 105). This amounts simultaneously to a leap forward, to a humanness that knows of its kinship with the rest of the world: “Meu reino é deste mundo [...] e meu reino não era apenas humano. Eu sabia” (*A Paixão* 99). Genuine humanity is therefore a process of learning to be less and more than human: “Temos a liberdade de cumprir ou não o nosso destino fatal [...] 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” (*A Paixão* 99). The specifically human mode of existence is to freely embrace the non-human others that inhabit our selves.

For Lispector, human language always falls short of her desire to commune with life. G.H. maintains that there is an “abismo entre a palavra e o que ela tentava [atingir]” (53) and, later in the novel, she reflects: “O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (110). The process through which humans get in touch with primordial life transpires in the “silêncio com que a vida se faz” (*A Paixão* 73) and in the “inexpressivo” (*A Paixão* 123), since “falar com as coisas é mudo” (*A Paixão* 126).

What then is the role of writing and literature in Lispector’s existential thought? As the protagonist of *Água Viva* puts it, “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” (19). Literature is thus an attempt to capture the ineffable, knowing full well that one will never be completely successful in this endeavor. A certain word or expression may manage to “bait” the real and articulate it in language but it is unable to replace what is in its immediacy. Words can hope, at most, to be contaminated by life, which engulfs, incorporates and ultimately renders meaningless the language that strives to encompass it.

Before we write Lispector off as the ultimate anti-Derridean, striving for a mystic merging with a world above and beyond the triviality of language, we should pay closer attention to the fine grain of her prose. To be sure, she often expresses the belief that language is doomed to failure: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (*A Paixão* 137). It is worth reflecting upon the nuances of this statement. On the one hand, entering the state of grace and communing with the world around us demands a breakdown of the voice, understood not simply as vocalized speech but as the whole of human language. But, on the other hand, this collapse of vocalization refers merely to human expression and not to language as such. As G.H. puts it a little further in the novel: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de *minha linguagem*” (138; emphasis my own). It is the language of humanity, imbued with our preconceptions, that prevents us from understanding others as well as other things. We regard them as mute, passive beings at our disposal, because they do not share verbal communication with us. The challenge, for G.H., is to interpret the muteness of others and to recognize it as form of language.

In her reflections on language, Lispector addresses a distinction already outlined by Walter Benjamin.⁷⁵ He argues that all beings and even things partake of language (72). Like Lispector, he sees verbal communication as only one possible mode of expression among many other mute languages of the world. However, he believes in the superiority of human language to name things, establish relations between them, and therefore release them from their enforced muteness, a capacity that has conferred upon humans the power to rule over Creation (65).⁷⁶ Lispector is less sanguine about human language. Contrary to Benjamin, she considers that verbalization is often a

⁷⁵ For a more in-depth discussion of Benjamin on language, see Vieira.

⁷⁶ As Benjamin puts it: “All nature, insofar as it communicates itself, communicates itself in language, and so finally in man. Hence, he is the lord of nature and can give names to things” (65).

hindrance rather than an asset, preventing humanity from listening to the mute modes of expression of non-humans.

The final sentences of *A Paixão* can help us shed light upon Lispector's understanding of literature. The novel ends in an abrupt fashion, with G.H. considering the limitations of human language: “Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —” (141). The protagonist struggles with words that can lie and contrast with life's immanence and immediacy. The primordial life with which she comes into contact when she encounters the cockroach simply happens in/to and through her without words, at the breaking point of *logos*. The last words of the narrative, “E então adoro,” denote a surrender to life, of which G.H. is in awe, and an abandonment of rational thought and verbal expression, signaled by the dashes.⁷⁷

We shuld be clear, however, that Lispector, who wrote a number of novels, short-stories, and journalistic texts, is not exactly advocating for an end to verbal language and to literature. “O que sou então?” she asks in one of her *crônicas* published in *Jornal do Brasil*. “Sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal” (*Aprendendo*). Literature is a way to articulate the muteness of the world and to say the unsayable: “Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, [...] manifestar o inexpressivo é criar” (*Aprendendo* 112). Bordering on the ineffable, *A Paixão*, as well as many other of Lispector's texts, testify to literature's ability to push the boundaries of the unspeakable.

Literature is a paradoxical institution. It is made by and for humans using a verbal language only they can understand. But, at the same time, it aspires to overcome the constraints of its human origins and to express what is beyond humanity. It is not by chance that plants

⁷⁷ The novel also begins with the same set of dashes, suggesting that the narrative transpires in the middle of a process.

and animals figure so prominently in Lispector's fiction. Faced with the double bind of literary language, she turns to non-humans as her companions in the process of writing. To convey the muteness of the world, to go beyond human language and to articulate language as such, literature needs to include non-humans and their modes of expression. In other words, it needs to become a zoophytographia. Plants and animals are embedded in Lispector's literary language, transforming it from within. Her tendency towards impersonal grammatical constructions ("a vida se me é"), her simple yet often utterly unexpected turns of phrase, her pervasive use of plant and animal metaphors, all reveal her efforts to incorporate the lives of non-humans into her literature. The first-person narrator of "O Ovo e a Galinha" states: "O meu mistério que é eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito" (*A Legião Estrangeira* 52). Inverting the famous Kantian dictum, Lispector finds that in interspecies literature, the artist is a medium, akin to the figure of the genius so dear to Romantic thought. However, she does not believe that her task as a writer is to mediate between god and humans, as the geniuses of old, and not even to be the medium through which different human voices are expressed. The heteroglossy she aims at is much more radical than the one Bakhtin identified as a key attribute of the novel (271-73). For her, the writer is a means – or a shaman – through which primordial life, flora and fauna articulate themselves in human language. She takes advantage of the freedom that artistic creation affords to enunciate a utopian communion with plants and animals, both in life and in writing: to craft a zoophytographia.

The non-human languages that come through in Lispector's texts echo the primordial life inside us and teach humanity that the state of grace, whereby we commune with the world around us, is always within reach. Even though we tend to regard humanity as permanently hovering between the hither side of being and the beyond, between beast and god, between fallenness and grace (a wavering that is the source of the artistic impulse in its multiple instantiations), zoophytographic literature reveals that this dichotomy is an obfuscation. Redemption is immanent, it has happened from the beginning of time or, to put it differently, there

has never been a fall, since we have always participated in life's becoming. In this sense, Lispector merely highlights a quality of all literary texts: literature is always an interspecies undertaking, in that writing necessarily reveals the others within the human. This is how we should understand the epigraph from *Água Viva* with which I begin the present essay: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (30). “Autobiography” is a tautological word in that writing, even fiction, always has the I as a point of departure. The challenge of Lispector's literary praxis is to move beyond the self as her sole reference and to become *bio* or, better still, *zoe*, thus creating a zoophytopraphia.

References

- BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the novel. In: BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination: four essays*. Texas: University of Texas Press, 2002. p. 259-422.
- BALLAN, Joseph. Divine anonymities: on transascendence and transdescendence in the works of Levinas, Celan, and Lispector. *Religion and the Arts*, v. 12, p. 540-58, 2008.
- BENJAMIN, Walter. On language as such and on the language of man. *Selected Writings*, v. 1, 1913-1926. [s.l.]: Harvard UP, 1997. p. 62-74.
- CALARCO, Matthew. *The question of the animal from Heidegger to Derrida*. Columbia UP, 2008.
- GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patrícia. *The language of plants: science, philosophy, literature*. [s.l.]: University of Minnesota Press, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Contos*. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2012.

- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1943.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totality and infinity: an essay on exteriority*. Translated by Alphonso Linguis. Martinus Nijhoff, 1979.
- LEVINAS, Emmanuel. Transcendence and intelligibility. In: PEPERZAK, Adriaan; CRITCHLEY, Simon; BERNASCONI, Rober (ed.). *Basic Philosophical Writings*. [s.l.]: Indiana UP, 1996. p. 149-59.
- MOSER, Benjamin. *Why this world: a biography of Clarice Lispector*. Oxford UP, 2009.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- OWEN, Hilary. Clarice Lispector beyond Cixous. Ecofeminism and Zen in A paixão segundo G.H. In: *Gender, ethnicity and class in modern portuguese-speaking Culture*. Edited by Hilary Owen. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996. p. 161-84.
- SPINOZA, Benedict de. *Ethics*. Translated by Edwin Curley. [s.l.]: Penguin, 1996.
- VIEIRA, Patrícia. *Phytographia: literature as plant writing*. *Environmental Philosophy*, v. 12, n. 2, p. 205-20, Fall 2015.
- WHEELER, A. M. Animal imagery as reflection of gender roles in Clarice Lispector's family ties. *Critique*, v. 28, n. 3, p. 125-34, Spring 1987.
- WILLIAMS, Claire. The passion according to G.H. by Clarice Lispector. In: KRISTAL, Efraín (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 245-57.

A LITERATURA INTERESPÉCIE DE CLARICE LISPECTOR⁷⁸

Patrícia Vieira

“Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio.”
(Lispector, *Água Viva* 30).

Clarice Lispector afirmou repetidas vezes que a vida, mesmo em suas mais humildes instâncias, supera os textos mais elaborados. Em “O Homem que Apareceu”, parte da coleção de contos *A Via Crucis do Corpo* (1974), por exemplo, ela encena o seguinte diálogo: “Você jura que a literatura não importa? / – Juro, respondi com uma segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura” (Contos 165). Longe de menosprezar os animais, essa conversa deve ser lida literalmente como um reconhecimento de que os textos são apenas uma maneira de alcançar o mundo, uma janela através da qual podemos contemplar a realidade. Ou, como discuto no presente ensaio, a literatura é uma das muitas formas de expressão usadas pelos seres vivos que os escritores incorporam em sua *praxis* estética. Lispector atribui aos não humanos um lugar de destaque na exploração dos enigmas da realidade, sendo este o

⁷⁸ Tradução de Laenia Costa, graduanda em Letras Inglês na Universidade Federal do Ceará.

objetivo final de seu trabalho. Gatos e cães não valem mais do que a literatura, como Clarice também encontra neles – similarmente em outros animais e plantas – a principal fonte de suas reflexões sobre a existência. É através de nossas múltiplas relações com nossos outros que chegamos a entender nossa co-pertença no *continuum* da vida. Plantas e animais são os guias de Lispector para essa imersão na vida, são os co-autores de seus textos, onde inscrevem seus modos de ser, redefinindo, portanto, o que significa ser humano.

Eu defino a imbricação de plantas e animais na literatura como *zoofitografia*, ou escrita interespécies.⁷⁹ A ideia de que um texto literário pode ser co-escrito por não humanos parece, a princípio, ser uma noção fantasiosa, para dizer o mínimo. Afinal, as produções culturais humanas dificilmente escapam de um quadro antropocêntrico determinado por nossa maneira particular de experimentar o mundo e por nossa longa história de coexistência, interação e exploração de seres vegetais e animais. Somos capazes, no máximo, de ventilar a voz da flora e da fauna para transmitir o que achamos que eles poderiam dizer se sua cosmovisão fosse de fato traduzida em linguagem verbal, um discurso imaginário que projeta nossos desejos e aspirações sobre os outros. Ao mesmo tempo, plantas e animais têm sua própria maneira de se expressar, uma língua que permanece, na maior parte, inacessível à humanaidade.⁸⁰ Ainda assim, alguns textos tentam a perigosa travessia do abismo, separando nosso ponto de vista daquele dos não humanos. Eles se esforçam para abordar a vida vegetal e animal e integrar seu ser-não-mundo específico à literatura. Tal face-a-face literário com a vida de outros produz dois resultados diferentes, mas complementares: por um lado, desencadeia uma investigação sobre o próprio significado da humanaidade e da vida; por outro, empurra a linguagem escrita para os limites do indizível, pois a literatura é contaminada por formas de expressão não verbais.

⁷⁹ Para uma pesquisa aprofundada neste conceito teórico, ver Vieira.

⁸⁰ Veja Galiano, Ryan e Vieira para estudos científicos recentes sobre a linguagem das plantas, bem como reflexões filosóficas sobre a linguagem vegetal e crítica literária sobre este assunto.

Ampliando os limites da literatura para abranger a existência e expressão de animais e plantas, a zoofitografia enriquece a experiência humana, abrindo o edifício do antropocentrismo para permitir que outros entrem e que a humanidade os espreite. Mas a escrita interespécie não é isenta de armadilhas. O risco de exercer a violência sobre a flora e a fauna, sobrepondo-se a eles e impedindo-os de falar no momento em que lhes empresta uma voz, é muito real. A escrita zoofitográfica deriva da crença de que a literatura pode propiciar um encontro com a vida de não humanos, o que não implica necessariamente incluí-los em nossos próprios parâmetros. Um encontro que não envolve conquista, mas opera através de um dar e receber, transformando cada parte no processo e resultando em uma nova linguagem literária. Os textos de Lispector fornecem exemplos desse empreendimento literário transformador.

Encontros de plantas e animais

Lispector quer evitar a humanização de animais e impor nossas restrições a eles. Em uma de suas crônicas, a escritora censura um homem que domesticou um quati, tratando o animal selvagem como se fosse um cão, usando nele uma coleira. Ela se imagina perguntando ao homem: “Por que é que você faz isso? que carência é essa que faz você inventar um cachorro? e por que não um cachorro mesmo, então? [...] Ou você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira? mas você esmaga uma rosa se apertá-la com força!” (LISPECTOR, 2015, s/p). O animal é destruído por sua domesticação, sendo reduzido a uma sombra ridícula de seu antigo eu selvagem: “aquele bicho já não sabia mais quem ele era” (LISPECTOR, 2015, s/p). Lispector visualiza o momento em que o quati percebe que foi desnaturalizado, corrompido pelos caprichos do homem: “Mas se ao quati fosse de súbito revelado o mistério de sua verdadeira natureza? [...] Bem sei, ele teria direito, quando soubesse, de massacrar o homem com o ódio pelo que de pior um ser pode fazer a outro ser – adulterar-lhe a essência a fim de usá-lo” (LISPECTOR, 2015, s/p). A escritora acha que a motivação para adulterar e moldar a natureza animal às necessi-

dades humanas é uma crueldade abominável. Destroi o animal e, ao mesmo tempo, rebaixa os humanos responsáveis por tais atos.

O episódio com o quati exemplifica o oposto do que Lispector espera alcançar em seus escritos sobre plantas e animais. Em vez de alienar a flora e a fauna, forçadas pelos humanos a posar como algo que não são, o autor espera alienar os próprios seres humanos, desfamiliarizar nossos hábitos e normas sociais, vistos de maneira diferente quando considerados pelo prisma dos não humanos. Os animais selvagens não podem ser domados e transformados em animais de estimação, e mesmo animais de estimação como cães e gatos mantêm uma natureza irredutível – a característica mais significativa que apresentam –, que a autora espera que contamine a humanidade. Essa inversão de perspectiva aparece claramente em “O Crime do Professor de Matemática” quando o protagonista reconhece: “Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa” (LISPECTOR, 2013c, s/p). A ilusão de domínio sobre os animais é quebrada no conto, pois o personagem principal reconhece que a influência que seu animal de estimação exerceu sobre ele era muito mais profunda do que qualquer impacto que ele tivesse sobre o comportamento do animal: o professor era o único a ser “possuído” por seu cão, e não vice-versa. O homem cometeu o “crime” de abandonar o animal para libertar-se da dominação do animal de estimação – “este crime substitui o crime maior que eu não teria coragem de cometer” (LISPECTOR, 2013c, s/p), provavelmente o assassinato do animal – apenas para reconhecer sua fraqueza no final do texto.

Para Lispector, essa desfamiliarização – *Verfremdung*, como dizia Bertolt Brecht – ocorre quando somos tocados pela existência de plantas e animais e somos obrigados a contemplar nossas vidas novamente. O conto “Amor”, em *Laços de Família* (1960), retrata uma dessas pinceladas transformadoras com a flora. A narrativa gira em torno de uma mulher que experimenta uma crise existencial desencadeada por plantas. É ambientado à tarde, numa época em que, segundo o narrador, “as árvores que plantara riam dela”. Mesmo que as árvores dessa citação sejam metafóricas – elas se referem à vida cotidiana de classe média da mulher: seus filhos em crescimento, as refeições que ela prepara, sua família –, o desprezo com que esses assuntos cotidianos

riem dela é desencadeado por árvores reais. A protagonista vai a um Jardim Botânico onde contempla a profunda “decomposição” de “jardins carregados” em um ambiente “tão rico que apodrecia”. Ela reflete que “a moral do jardim era outra” em desacordo com as atribuições pequeno-burguesas que geralmente a preocupavam. Seu encontro com a proliferação amoral de plantas a sacode de sua existência monótona, enquanto ela pondera sobre a tranquila “crueza do mundo”.

Em “A Imitação da Rosa”, outro conto de *Laços de Família*, Lispector volta mais uma vez ao encontro cara-a-cara com as plantas como evento transformador de vida. A protagonista feminina, que sofre de uma doença psicológica indeterminada, não consegue resistir a “beleza extrema” de um buquê de rosas. A perfeição das flores adquire ressonâncias religiosas, pois são implicitamente comparadas a Cristo através do tropo da *imitatio*. A mulher sente que “quem imitasse Cristo estaria perdido – perdido na luz, mas perigosamente perdido”, e esta dissolução do eu é o que acontece quando ela se senta de frente para as flores e cede ao seu fascínio. Entregando-se, quase contra sua vontade, ao desumano empreendimento de imitar a perfeição das rosas, ela finalmente abandona sua existência convencional e prosaica e enlouquece.

“O Búfalo”, a história final de *Laços de Família*, remonta a outro encontro com não humanos, desta vez com o animal do título. Uma mulher vai a um zoológico em busca de um ser vivo em que possa ecoar sua raiva: “Mas onde encontrar o animal que ensina a ter seu próprio ódio?” Ela finalmente encontra seu fósforo em um búfalo. Dentro do regime escópico que governa o zoológico, local onde os humanos vão observar os animais, o búfalo é o único ser vivo que “encarna” (encarou-a) a mulher e devolve o olhar: “Lá estava o búfalo e a mulher, frente uma frente. [...] Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos para os seus olhos. [...] Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo” (LISPECTOR, 2013c, s/p). O animal retrata o olhar da mulher, seu silencioso ódio “tranquilo” pelos humanos que o aprisionaram como uma resposta ao seu próprio estado de espírito. A profunda conexão estabelecida entre a mulher e o búfalo, seu encontro nas profundezas de seu ódio pelos outros, é o que lhe permite seguir com seu plano. Ela se esfaqueia até a morte, tirando sua determinação da força calma do animal.

Os encontros cara a cara com plantas e animais narrados nos contos de Lispector impedem uma metamorfose do eu no outro. Em vez disso, os protagonistas vivem, na diferença da flora e da fauna, todas as tentativas de imitar a existência não humana, *a priori*, condenadas ao fracasso. A tensão latente nessas narrativas resulta precisamente da indefinição da vida vegetal e animal que encontramos, mas que nunca conseguimos entender completamente. Tal relação com não humanos evoca o encontro com o Outro que é a pedra angular da filosofia de Emmanuel Levinas. Segundo Levinas, o sujeito é constituído no momento em que o eu enfrenta o outro, que saúda o eu de sua diferença intransponível (LEVINAS, 1979, p. 33). Ao contrário do que acontece em uma transformação, em que a identificação do eu com o Outro é tal que ocorre uma transmutação de um para o Outro – de um ser humano para uma planta ou um animal, nos termos de Lispector –, o encontro cara a cara baseia-se no desapego. Para Levinas, o Outro é incognoscível e totalmente separado do Eu, que não pode, portanto, ter empatia com o que está diante dele (LEVINAS, 1996, p. 151). Ainda assim, o sujeito é criado pelo chamado do Outro que, paradoxalmente, chega das distâncias mais remotas, mas também se origina dentro do eu. A subjetivação ocorre quando eu reconheço a estranheza do Outro dentro de mim, uma formulação que lembra o chamado ancestral de animalidade de Lispector mencionado acima.

Embora o Outro levinasiano seja sempre uma pessoa, pode-se ampliar essa categoria para incluir não humanos (CALARCO, 2008, p. 55-77). No trabalho de Lispector, a transcendência absoluta – o Outro e o superior, exemplos de figurações de Deus – muitas vezes completa o ciclo e encarna no ser mais concreto, imanente e muitas vezes abjeto. O último pode ser uma planta ou um animal, o encontro com o qual engendra um novo sujeito humano, ao mesmo tempo em que questiona a relação entre a divindade, a humanidade e os não humanos.

A paixão segundo G. H.

O mais conhecido e mais poderoso exemplo de Lispector de um encontro cara a cara com um Outro não humano encontra-se em *A*

Paixão Segundo G.H. (1964).⁸¹ A narradora em primeira pessoa do romance, conhecida apenas como G.H. – um acrônimo que pode significar “gênero humano”, transformando assim G.H. em uma alegoria para toda a humanidade (WILLIAMS, 2005, p. 253) –, encontra uma barata dentro do armário de uma sala anteriormente ocupada por sua empregada doméstica, e o romance funciona através das repercuções desse evento ostensivamente mundano. O encontro é em primeiro lugar emoldurado pelo “nojo” que a protagonista experimenta quando vê baratas, um “arcaico horror” que a faz sentir repugnância sempre que se aproxima delas (LISPECTOR, 2013b, p. 37). No entanto, o desgosto da mulher vai levá-la a concentrar sua atenção na barata e sondar a fonte de sua aversão por ela. O que se segue é uma reflexão de longo alcance sobre as raízes da vida que vão muito além das armadilhas da humanidade.

Depois do choque inicial de encontrar uma barata em sua casa, G.H. percebe que o animal está lentamente saindo do armário e, vencida por um medo irracional, ela tenta matá-lo batendo uma porta contra ele. Mas a barata, embora aleijada, não morre. Enquanto se prepara para administrar um *coup de grâce*, G.H. tem um encontro (encara o animal) cara a cara: “Mas foi então que vi a cara da barata. Ela estava de frente, à altura de minha cabeça e de meus olhos. [...] Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. [...] Eu na verdade – eu nunca tinha mesmo visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência – mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento” (LISPECTOR, 2013b, p. 43-44).⁸² O restante

⁸¹ Para uma leitura levinasiana de *A Paixão segundo G.H.*, ler Ballan. Ele argumenta que a obra de Levinas abre a porta a uma indecidibilidade entre a materialidade absoluta e a concretude, por um lado, e a distância absoluta e o anonimato, por outro (BALLAN, 2008, p. 540). Para Ballan, isso é exacerbado nos escritos de Lispector; no entanto, enquanto Levinas nunca abandona uma aspiração para a transcendência, Lispector tende a se aliar à criatividade e à materialidade, encontrando a divindade em imanência (BALLAN, 2008, p. 552-54).

⁸² Críticos como Benjamin Moser argumentaram que o pronome “ela” é empregado aqui porque Lispector identifica a barata como fêmea. G.H. aponta nessa direção quando escreve: “Eu só a [a barata] pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (LISPECTOR, 2013b, p. 73). Em geral, *A Paixão segundo G.H.* pode ser lida como uma tentativa de condenar o antropocentrismo e o falocentrismo, como ressalta Hilary Owen: “o deslocamento do universo ‘falogocêntrico’ em *A Paixão* é, ao mesmo tempo, o deslocamento da Universo” (1996, p. 176). A A.M. Wheeler também estabelece uma ligação entre imagens de animais e papéis de gênero em *Laços de família*.

do texto revela as consequências de ver a barata além do desgosto que o animal normalmente provoca nos seres humanos. G.H. encara o animal concretamente, em sua corporeidade e em pensamento, ao ponto em que os dois modos de se relacionar com ele se tornam um e o mesmo, como o corpo e o pensamento são revelados como parte do contínuo desenvolvimento da vida.⁸³

Como o búfalo no conto discutido acima, a barata retribui o olhar de G.H. com seus “olhos [...] radiosos e negros. Olhos de noiva” (LISPECTOR, 2013b, p. 44). Mais tarde, no romance, ela confessa: “Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos” (LISPECTOR, 2013b, p. 60). O que transparece nessa troca de olhares subverte a visão de mundo da protagonista, expondo um reino de realidade que ela não suspeitava que existisse. Vale a pena transcrever o momento em que a visão concreta do animal, metaforicamente, abre os olhos de G.H. para uma dimensão da vida até então inexplorada:

Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. [...] A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. E eu – eu via. Não havia como não vê-la. Não havia como negar: minhas convicções e minhas asas se crestavam rapidamente e não tinham mais finalidade. [...] E nem podia mais me socorrer, como antes, de toda uma civilização que me ajudaria a negar o que eu via (LISPECTOR, 2013b, p. 60).

O que G.H. contempla face a face com a barata é o modo de existência do animal, que é totalmente diferente do dela. Incapaz de explicar a estranheza do inseto recorrendo aos clichês gerados por uma “civilização inteira”, a mulher é forçada a considerar que a vida vai muito além da humanidade. Ela percebe que o modo de se relacionar com os outros na cultura ocidental, através da visão e da objetificação, não se aplica necessariamente no caso da barata, que interage com seu

⁸³ G.H. descreve a aparição da barata em detalhes: “Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. [...] A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte” (LISPECTOR, 2013b, p. 44).

meio usando todo o seu corpo. Mais uma vez, o pensamento levinaiano é pertinente aqui. O Eu, em sua filosofia, não pode conhecer o Outro em sua diferença, mas apenas encontrar traços do Outro em si. O mesmo acontece com G.H., de modo que a personagem reconhece que o inseto, que se relaciona com ela através de seu corpo, também está dentro dela. O animal se torna um exemplo paradigmático do estranho, ou seja, é, ao mesmo tempo, estranho e estranhamente familiar, o que explica a repulsa misturada com a atração experimentada pelo protagonista quando o vê pela primeira vez (NASCIMENTO, 2012, p. 25). A barata “estar com” G.H. não equivale a uma transformação do humano em animal ou vice-versa, mas um reconhecimento de que, apesar do abismo que separa a mulher do inseto, eles são capazes de se relacionar entre si em virtude da vida compartilhada que atravessa os dois. É assim que podemos ler as formulações idiossincráticas de Lispector: a existência da barata “me existia”, já que “os seres existem em outros seres como um modo de verem uns aos outros”. A barata “existe” nos seres humanos na medida em que ambos são organismos vivos. É uma espécie mais velha do que o recém-chegado *Homo sapiens* e, portanto, inscrita no desenvolvimento filogenético da humanidade.

O que Lispector retrata em seus encontros fictícios entre humanos e não humanos é uma imersão nas fontes da vida. Como G.H. habilmente colocou, o que ela viu nos olhos da barata foi “a vida me olhando” (LISPECTOR, 2013b, p. 45). Lispector refere-se a esta vida primordial por muitos termos diferentes ao longo de seu trabalho. G.H. chama-lhe, entre outras coisas, “vida crua”, “mundo primário”, “o núcleo”, “o neutro”, “o nada” e “matéria primordial” (LISPECTOR, 2013b, *passim*). Em outras obras, define como “vida primitiva” (LISPECTOR, 2006, p. 83), “geleia viva” (LISPECTOR, 2015, s/p), “neutro vivo das coisas” (LISPECTOR, 2013d, p. 100), “plasma” (LISPECTOR, 2012, p. 9), “placenta” (LISPECTOR, 2012, p. 9) e “o núcleo invisível da realidade” (LISPECTOR, 2012, p. 20). Essas expressões apontam para uma realidade que antecede a humanidade: “Eu sentia [...] que eu sou de uma fonte muito anterior à humana e [...] muito maior que a humana” (LISPECTOR, 2013b, p. 45); “Da frente viva, o pior conserto do mundo não é humano, e não pode ser humano. [...] o

inumano é o melhor nosso" (LISPECTOR, 2013b, p. 55).⁸⁴ A vida primordial, da qual a existência da barata é apenas uma das muitas instâncias, é o anseio da vida por si mesma, um anseio por ser que ainda não é diferenciado em um indivíduo específico. O que está em jogo é um *conatus essendi* despersonalizado de vida lutando pela existência, como Spinoza, um dos filósofos favoritos de Lispector, postulado em sua *Ética* (SPINOZA, 1996, p. 75).⁸⁵ O encontro face a face com plantas e animais lembra aos humanos que eles pertencem a este devir da vida que une os vivos.

G.H. só tira todas as consequências do seu encontro cara a cara com a barata, uma vez que abraça "o inumano dentro da pessoa" (LISPECTOR, 2013b, p. 123). G.H. consegue "largar os sentimentos" (LISPECTOR, 2013b, p. 80) nas páginas finais do texto, quando ela come um pedaço da pasta branca escorrendo do corpo esmagado da barata. Os contornos cristãos são claros: assim como a Eucaristia, que indica uma comunhão com Cristo, a ação de G.H. significa união com a própria vida, representada pelo corpo do inseto. Mais uma vez, e como o ritual católico, comer parte do animal não implica uma metamorfose. A mulher e a barata permanecem completamente distintas, e saborear o corpo do último como um anfitrião é um sinal dessa diferença intransponível; literalmente, G.H. torna-se um anfitrião para o corpo do Outro, um estranho em sua casa.

G.H. reflete que, ao tocar e comer uma parte da barata, ela violou a ordem bíblica de evitar os seres impuros. Ela especula que os animais impuros são aqueles que permaneceram os mesmos, sem ornamentos desde a Criação (LISPECTOR, 2013b, p. 57). Aqui "o imundo é a raiz" (LISPECTOR, 2013b, p. 57), o verdadeiro fruto do bem e do mal. A lei proíbe os seres humanos de vivenciar essa realidade e os mantém na esfera das coisas que vivem "disfarçadamente" (LISPECTOR, 2013b, p. 57), um reino protegido que lhes permite "construir uma alma pos-

⁸⁴ Mais tarde no romance, GH acrescenta: "seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano" (LISPECTOR, 2013b, p. 134).

⁸⁵ De acordo com Moser (2009, p. 122-123), a afinidade de Lispector por Spinoza é mais clara em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, mas sua filosofia molda todo o seu trabalho.

sível" (LISPECTOR, 2013b, p. 57). Ao comer o corpo imundo da barata, G.H. encontra-se expulsa de um paraíso de adornos e é lançada em pura vida, um verdadeiro paraíso amoral. *A Paixão* apresenta, assim, um desafio: suportar o sofrimento que vem com rasgar os véus que mascaram a realidade e abraçam a vida além do bem e do mal.

Literatura interespécie de Lispector

O encontro de G.H com a barata ensina que o que ela até então chamava de "humanidade" era uma forma superficial e falsa de existência, uma "grossa humana que sempre fora feita de modos grossos" (LISPECTOR, 2013b, p. 105). Ela escreve que a humanidade está imersa em uma humanização falsa que impede a verdadeira humanidade e sua humanidade (LISPECTOR, 2013b, p. 124). De qualquer forma, ela reflete: "A paixão é um homem demais" (LISPECTOR, 2013b, p. 123). Além desta humanidade fácil, G.H. considera, "tinha que chegar a uma outra base que não fosse com comparação" (LISPECTOR, 2013b, p. 70).

A crítica de G.H. à humanidade, no entanto, não esclarece sua completa rejeição. Ela percebe, perto do final do romance, que ela está lutando não com uma desumanização, mas com uma consciência mais aguda do que realmente significa ser humano: ““não humano” é uma grande realidade, e [...] isso não significa ‘desumano’” (LISPECTOR, 2013b, p. 134). A natureza humana trivial da antiga vida de G.H faz um escárnio da humanidade genuína, que só é alcançada quando aceitamos o desumano dentro de nós: “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. [...] O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim [...]. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior [...] e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse [...] ao que já não era eu, ao que já é inumano” (LISPECTOR, 2013b, p. 40). Encontram-se nesta passagem ecos de Spinoza, segundo os quais a diferença entre o eu e seu entorno, bem como entre corpo e alma, matéria e mente, *res extensa* e *res cogitans*, é de grau. É verdade que todos os seres vivos são diferentes, mas participam do mesmo princípio de vida e, portanto, não há divisão absoluta que separa o corpo de

uma barata do pensamento humano. Além disso, da mesma forma que o núcleo da humanidade já pode ser encontrado em um inseto, a humanidade também encontra traços de todas as formas de vida em si.

Ser humano é tornar-se consciente do(s) Outro(s) interior(es) e aceitá-lo(s) conscientemente. É um retorno à existência primordial que não se dissolve completamente em sua amalgamação originária. Ela envolve descascar as camadas de construções que criamos para ofuscar nossa proximidade com plantas e animais: “Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano” (LISPECTOR, 2013b, p. 105). Isso equivale simultaneamente a um salto, a uma humanidade que sabe de seu parentesco com o resto do mundo: “Meu reino é deste mundo [...] e meu reino não era apenas humano. Eu sabia” (LISPECTOR, 2013b, p. 99). A humanidade genuína é, portanto, um processo de aprender a ser menos e mais do que humano:

Temos a liberdade de cumprir ou não o nosso destino fatal [...] 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, 2013b, p. 99).

O modo de existência especificamente humano é abraçar livremente os outros não humanos que habitam em nós mesmos.

Para Lispector, a linguagem humana sempre fica aquém do desejo de comungar com a vida. G.H. sustenta que há um “abismo entre a palavra e o que ela tentava [atingir]” (LISPECTOR, 2013b, p. 53) e, mais tarde, no romance, ela reflete: “O nome é um acréscimo, e impede o contato com uma coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (LISPECTOR, 2013b, p. 110). O processo pelo qual os humanos entram em contato com a vida primordial transparece no “silêncio como a vida se faz” (LISPECTOR, 2013b, p. 73) e no “inexpressivo” (LISPECTOR, 2013b, p. 123), e ainda em “falar com as coisas é mudo” (LISPECTOR, 2013b, p. 126).

Qual é, então, o papel da escrita e da literatura no pensamento existencial de Lispector? Como diz a protagonista de *Água Viva*, “escrever é o modo de palavra que é a palavra”. Quando essa palavra não é uma entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que

você se envolveu, poder-se-ia com a confiança de jogar uma palavra fora. Mas aí cessa uma analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a” (LISPECTOR, 2012, p. 19). A literatura é, portanto, uma tentativa de capturar o inefável, sabendo muito bem que nunca se será completamente bem-sucedido nesse empreendimento. Uma certa palavra ou expressão pode conseguir “atrair” o real e articulá-lo na linguagem, mas é incapaz de substituir o que está em seu imediatismo. As palavras podem esperar, no máximo, serem contaminadas pela vida, que engolfa, incorpora e, em última análise, torna sem sentido a linguagem que se esforça para abrangê-la.

Antes de classificarmos Lispector como a última “anti-derridiana”, lutando por uma fusão mística com um mundo acima e além da trivialidade da linguagem, devemos prestar mais atenção ao refinamento de sua prosa. Com certeza, ela muitas vezes expressa a crença de que a linguagem está fadada ao fracasso: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (LISPECTOR, 2013b, p. 137). Vale a pena refletir sobre as nuances desta declaração. Por um lado, entrar no estado de graça e comungar com o mundo que nos rodeia exige um colapso da voz, entendido não apenas como discurso vocalizado, mas como toda a linguagem humana. Mas, por outro lado, esse colapso da vocalização se refere apenas à expressão humana e não à linguagem como tal. Como G.H. coloca-o um pouco mais longe no romance: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de *minha* linguagem” (LISPECTOR, 2013b, p. 138, grifo meu). É a linguagem da humanidade, imbuída de nossos preconceitos, que nos impede de compreender os outros, assim como outras coisas. Nós os consideramos como seres passivos e mudos à nossa disposição, porque eles não compartilham comunicação verbal conosco. O desafio, para G.H., é interpretar a mudez dos outros e reconhecê-la como forma de linguagem.

Em suas reflexões sobre a linguagem, Lispector aborda uma distinção já esboçada por Walter Benjamin.⁸⁶ Ele argumenta que todos os

⁸⁶ Para uma discussão mais aprofundada de Benjamin sobre linguagem, ver Vieira.

seres e até mesmo as coisas participam da linguagem (BENJAMIN, 1997, p. 72). Como Lispector, ele vê a comunicação verbal como apenas um modo possível de expressão entre muitas outras línguas mudas do mundo. No entanto, ele acredita na superioridade da linguagem humana para nomear as coisas, estabelecer relações entre elas e, portanto, libera-las de seu mutismo forçado, uma capacidade que confere aos humanos o poder de governar a Criação (BENJAMIN, 1997, p. 65).⁸⁷ Lispector é menos otimista em relação à linguagem humana. Ao contrário de Benjamin, ela considera que a verbalização é frequentemente um obstáculo em vez de um recurso, impedindo a humanidade de ouvir os modos mudos de expressão de não humanos.

As frases finais de *A Paixão* podem nos ajudar a esclarecer a compreensão de Lispector sobre literatura. O romance termina de forma abrupta, com G.H. considerando as limitações da linguagem humana: “Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —” (LISPECTOR, 2013b, p. 141). A protagonista luta com palavras que podem mentir e contrastar com a imanência e imediação da vida. A vida primordial com a qual ela entra em contato quando encontra a barata simplesmente acontece nela, para ela e através dela sem palavras, no ponto de ruptura do *logos*. As últimas palavras da narrativa, “E então adoro”, denotam uma rendição à vida, da qual G.H. está em reverência, e um abandono do pensamento racional e da expressão verbal, sinalizado pelos traços.⁸⁸

Devemos ser claros, no entanto, que Lispector, que escreveu vários romances, contos e textos jornalísticos, não está propondo exatamente o fim da linguagem verbal e da literatura. “O que sou então?”, pergunta ela em uma de suas crônicas publicada no *Jornal do Brasil*. “Sou uma pessoa que é alvo de palavras em um mundo ininteligível e

⁸⁷ Como Benjamin diz: “toda a natureza, na medida em que se comunica, comunica-se em linguagem, e por fim no homem. Portanto, ele é o senhor da natureza e pode dar nomes às coisas” (BENJAMIN, 1997, p. 65).

⁸⁸ O romance também começa com o mesmo conjunto de traços, sugerindo que a narrativa transparece no meio de um processo.

um mundo impalpável. Sobretudo em uma pessoa cujo coração bate de alegria quando consegue se manifestar em alguma coisa sobre alguma coisa humana ou animal" (LISPECTOR, 2013a, s/p). A literatura é uma maneira de articular a mudez do mundo e dizer o indizível: "Às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, [...] manifestar o inexpressivo é criar" (LISPECTOR, 2013a, p. 112). Fazendo fronteira com o inefável, *A Paixão*, assim como muitos outros textos de Lispector, testemunha a capacidade da literatura de ultrapassar os limites do indizível.

A literatura é uma instituição paradoxal. É feita por e para humanos usando uma linguagem verbal que somente eles podem entender. Mas, ao mesmo tempo, aspira superar as restrições de suas origens humanas e expressar o que está além da humanidade. Não é por acaso que plantas e animais figuram tão proeminentemente na ficção de Lispector. Diante do duplo vínculo da linguagem literária, ela se volta para os não humanos como seus companheiros no processo de escrever. Para transmitir a mudez do mundo, ir além da linguagem humana e articular a linguagem como tal, a literatura precisa incluir não humanos e seus modos de expressão. Em outras palavras, precisa se tornar uma zoofotografia. Plantas e animais estão embutidos na linguagem literária de Lispector, transformando-os de dentro. Sua tendência para construções gramaticais impessoais ("a vida se me é"), suas simples mas muitas vezes inesperadas expressões, seu uso difundido de metáforas de plantas e animais, tudo revela seus esforços para incorporar a vida de não humanos em sua literatura.

O narrador em primeira pessoa de "O Ovo e a Galinha" diz: "O meu mistério que é eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito" (LISPECTOR, 2006, p. 52). Invertendo o famoso ditado kantiano, Lispector descobre que, na literatura interespécie, o artista é um médium, assemelhado à figura do gênio tão caro ao pensamento romântico. No entanto, ela não acredita que sua tarefa como escritora seja a mediação entre Deus e os humanos, como os gênios do passado, e nem mesmo ser o meio através do qual diferentes vozes humanas são expressas. A heteroglossia que ela visa é muito mais radical do que aquela que Bakhtin identificou

como um atributo-chave do romance (BAKHTIN, 2002, p. 271-73). Para ela, o escritor é um meio – ou um xamã – através do qual a vida primordial, a flora e a fauna se articulam na linguagem humana. Ela aproveita a liberdade que a criação artística oferece para enunciar uma comunhão utópica com plantas e animais, tanto na vida quanto na escrita: elaborar uma zoofitografia.

As linguagens não humanas que aparecem nos textos de Lispector ecoam a vida primordial dentro de nós e ensinam à humanidade que o estado de graça, através do qual comungamos com o mundo ao nosso redor, está sempre ao nosso alcance. Embora tendamos a considerar a humanidade permanentemente pairando entre o lado de cá do ser e o além, entre a besta e o deus, entre a queda e a graça (uma oscilação que é a fonte do impulso artístico em suas múltiplas instanciações), a literatura zoofitográfica revela que essa dicotomia é um ofuscamento. A redenção é imanente, aconteceu desde o começo dos tempos ou, em outras palavras, nunca houve uma queda, já que sempre participamos do devir da vida. Nesse sentido, Lispector apenas destaca a qualidade de todos os textos literários: a literatura é sempre um empreendimento interespécie, na medida em que a escrita necessariamente revela os outros dentro do humano. É assim que devemos entender a epígrafe de *Água Viva* com a qual inicio o presente ensaio: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (LISPECTOR, 2012, p. 30). “Autobiografia” é uma palavra tautológica em que a escrita, mesmo a ficção, sempre tem o eu como ponto de partida. O desafio da práxis literária de Lispector é ir além do *self* como sua única referência e se tornar *bio* ou, melhor ainda, *zoe*, criando assim uma zoofitografia.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Discourse in the Novel. In: BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogical Imagination: four essays*. Texas: University of Texas Press, 2002. p. 259-422.
- BALLAN, Joseph. Divine anonymities: on transascendence and transascendence in the works of Levinas, Celan, and Lispector. *Religion and the Arts*, v. 12, p. 540-58, 2008.

- BENJAMIN, Walter. *On language as such and on the language of man. Selected Writings*, v. 1, 1913-1926. [s.l.]: Harvard UP, 1997. p. 62-74.
- CALARCO, Matthew. *The question of the animal from Heidegger to Derrida*. [s.l.]: Columbia UP, 2008.
- GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patrícia. *The Language of Plants: science, philosophy, literature*. [s.l.]: Univeristy of Minnesota Press, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013a.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio D'Água, 2013b.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013c.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013d.
- LISPECTOR, Clarice. *Contos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1943.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totality and infinity: an essay on exteriority*. Trad. Alphonso Linguis, [s.l.]: Martinus Nijhoff, 1979.
- LEVINAS, Emmanuel. Transcendence and intelligibility. In: PEPERZAK, Adriaan; CRITCHLEY, Simon; BERNASCONI, Robert (ed.). *Basic philosophical writings*. [s.l.]: Indiana UP, 1996. p. 149-59.
- MOSER, Benjamin. *Why this world: a biography of Clarice Lispector*. [s.l.]: Oxford UP, 2009.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

OWEN, Hilary. Clarice Lispector beyond Cixous. Ecofeminism and Zen in A Paixão segundo G.H. In: *Gender, ethnicity and class in modern portuguese-speaking Culture*. Edited by Hilary Owen. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996. p.161-184.

SPINOZA, Benedict de. *Ethics*. Translated by Edwin Curley. [s.l.]: Penguin, 1996.

VIEIRA, Patrícia. Phytopgraphia: literature as plant writing. *Environmental Philosophy*, v. 12, n. 2, 2015. p. 205-20.

WHEELER, A. M. Animal imagery as reflection of gender Roles in Clarice Lispector's Family Ties. *Critique*, v. 28, n. 3, 1987. p. 125-34.

WILLIAMS, Claire. The passion according to G.H. by Clarice Lispector. In: KRISTAL, Efraín (ed.). *The Cambridge companion to the latin american novel*. [s.l.]: Cambridge UP, 2005. p. 245-57.

HERMÉTICA, EU? QUE VOS DIRÁ A CRONISTA? CLARICE, RACHEL E A ESCRITA DIALÓGICA

*Regina Ribeiro*⁸⁹

No texto “A vida ao rés-do-chão”, que se tornou um dos principais aportes críticos sobre a crônica, Antonio Candido, num primeiro momento, parece reduzir o gênero ao menor patamar de uma possível escala da arte literária quando afirma: “A crônica não é um ‘gênero maior’. [...] Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, [...] Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, a crônica é um gênero menor” (CANDIDO, 1992, p. 15). O autor do texto, publicado há quase 30 anos, não imaginou que o Prêmio Nobel pudesse ser conferido a uma contista (Alice Munro, Dinamarca), a um músico e compositor (Bob Dylan, EUA) e a uma jornalista, Svetlana Aleksiévitch (Rússia). Em comum, os três ganhadores do maior prêmio de literatura não ostentam uma obra robusta fincada sobre romances. No entanto, este é apenas um dos aspectos que norteiam o pensamento de Candido sobre a crônica.

⁸⁹ Mestre em Literatura Comparada pela UFC. Jornalista, escreve artigos semanais no jornal *O Povo*. É editora-executiva da Editora Demócrito Dummar, professora do curso de Pós-Graduação em Escrita Criativa da UniFB e comanda o podcast Folha de Rosto, que aborda livros, literatura e ideias.

Candido aborda o caráter provisório, também dotado de imprevisibilidade da crônica que, embora se materialize, segundo ele, a partir de uma despretensão temática e de uma leveza na forma, torna possível perceber “certa profundidade de significado” aliada a “certo acabamento” de linguagem que podem fazer dela “uma inesperada candidata à perfeição”. O que o crítico distingue no gênero é que a crônica pode muito bem ser “amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas” (CANDIDO, 1992, p. 16). Para ele, a crônica é o resultado da efemeridade própria que compõe sua essência por ser “filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa”.

Despretensiosa, leve, profunda, com linguagem bem-acabada, efêmera e perene. Com base neste eixo horizontal, lugar onde o crítico em questão enumera os atributos não homogêneos da crônica, pretendo analisar a prática lítero-jornalística das escritoras Rachel de Queiroz e Clarice Lispector. Se a primeira começou sua carreira literária rascunhando textos em jornais cearenses, primeiro em *O Ceará*, depois em *O Povo*, a partir dos 16 anos até que, aos 19, lançou o romance *O Quinze* e construiu uma das mais bem-sucedidas carreiras da literatura brasileira; a segunda, embora também fosse jornalista e tivesse assinado colunas femininas sob pseudônimo no *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, chegou ao *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, no final da década de 1960, como cronista, quando já era uma autora consagrada por haver publicado *Perto do coração selvagem* (1943), *A cidade sitiada* (1949), *Alguns Contos* (1952), *Laços de família* (1960), *Água Viva* (1969) e despertado o interesse da crítica e do público.

A proposta deste artigo, portanto, é refletir sobre a atividade de cronista para as duas autoras. O que é ser cronista para elas? Qual o lugar da crônica para essas escritoras que trafegam por outros gêneros e encarnam a cronista como um trabalho de expediente econômico? Embora reconhecidamente as duas autoras tenham inaugurado novas vertentes literárias, mesmo que por oposição, uma vez que Rachel preferia a correnteza de águas cristalinas, enquanto Clarice se enveredava pelos mistérios do mar adentro, como se dá para ambas o exercício da crônica como laboratório de linguagem? Quais as preocupações das autoras ao escolherem seus temas? Para quem escrevem?

As respostas – ainda que breves – a estas questões estão inscritas nos textos periódicos de jornal. Pelas crônicas publicadas, é possível perceber como esse encontro marcado entre as autoras e os leitores dos respectivos veículos para os quais escreviam, de alguma forma, também compõe o processo de criação dos textos. As duas escritoras, enquanto cronistas, estavam submetidas a alguns aspectos técnicos específicos do jornal: a temporalidade fixa, o espaço definido, o contato direto com os leitores, as circunstâncias e acontecimentos que moviam e ainda movem o processo industrial da produção de notícias. Por vezes, o enfrentamento de expectativas entre os leitores e as leitoras é que dão o tom do texto cronístico.

A voz de “Tabaroa”

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, em 10 de novembro de 1910, e foi criada numa fazenda no Interior do Ceará. Era filha de um Juiz de Direito, Daniel Queiroz, que se tornou fazendeiro e de uma dona de casa, Clotilde Franklin, que lia e falava francês e que tivera grande influência sobre a futura escritora. Crescera rodeada de livros, revistas e jornais nacionais e estrangeiros. Aos 15 anos tinha em mãos o diploma de professora primária, profissão exercida, em regime de interinidade, por pouco tempo, na Escola Normal, onde estudara.

O primeiro texto de Rachel de Queiroz foi publicado no jornal *O Ceará* com o título: “Uma interessante carta recebida pela Rainha dos Estudantes” e trazia a assinatura de Rita de Queluz, pseudônimo usado pela escritora até meados de 1928. Na carta, destronava a rainha da classe estudantil recém-eleita, afirmando não saber “exatamente” se a nova integrante da família real fictícia merecia, de fato, “parabéns” e justificava: em primeiro lugar, porque ter “sangue azul”, na atualidade da jovem Rachel, se apresentava com um alto nível de desvalorização; em segundo, devido às “trapalhadas” que o ritual monárquico e seus inconvenientes poderiam causar, e aponta como exemplo desse desconforto a sua própria decepção, caso a encontrasse no bonde popular, cujo embarque era feito na Praça da Ferreira, parte central de Fortaleza.

O texto da carta de Rachel de Queiroz, em sua estreia no jornal, cuja autora se identifica como uma “tabaroa”, traz componentes, embora elementares, de uma escrita que já começa com traços que distinguirão sua crônica: uma linguagem coloquial, o gênero epistolar, com escrita em primeira pessoa, possibilitando diálogo direto com o leitor; a contextualização política que Rachel aprofundará mais tarde; a ironia, o humor. É importante, porém, notar que a carta não tem como propósito a escrita íntima, pessoal, mas a intenção pública, enviada que fora ao jornal para publicação. A própria Suzana do Amaral comenta sobre a carta de Rachel de Queiroz, três anos mais tarde, quando recebe a jovem escritora a fim de homenageá-la pelo sucesso de *O Quinze*, no salão da casa de Juvenal Galeno, em agosto de 1930 (*O Povo*, 30/08/1930). Suzana do Amaral faz o discurso de apresentação da jovem escritora e revela quais as impressões da carta recebida em 1927: “A caligrafia era firme e máscula”, a autora certamente seria “culta e inteligente”. Tal aparato formal fora o suficiente para que Suzana desconfiasse de que uma carta “assim, bem feita, espirituosa, irônica, original”, não passasse “de uma *blague*” e que, ao final, “Rita de Queluz não era senão um marmanjo”.

A carta, no entanto, lhe abriu as portas e comportas do jornalismo cearense. Neste mesmo ano de 1927, Rachel de Queiroz assume a edição da página “Jazz Band”, publicada no jornal *O Ceará*, ora às quartas ora aos domingos, com textos literários e informações sobre o cinema e outras artes. Pelo trabalho, à jovem jornalista, era pago um salário de 100 mil réis. Na página “Jazz-Band” começou também a escrever crônicas sobre variados temas. A escritora editou a página até 1928, ano em que passou a colaborar em *O Povo*.

Rachel conhecera Demócrito Rocha na redação de *O Ceará*, onde ele exercia a função de redator-chefe e se tornaram amigos. Quando Demócrito Rocha fundou o jornal, em janeiro de 1928, convidou a cronista para ocupar posto permanente em lugar de destaque, no alto da página literária que era intitulada: “Modernos e Passadistas”.⁹⁰

⁹⁰ Nos textos de memórias de Rachel de Queiroz, ela conta que todos os jornalistas que trabalhavam na área de literatura do jornal *O Ceará* foram com Demócrito Rocha para *O Povo*, incluindo Suzana do Amaral, que também havia colaborado com a revista *Ceará Ilustrado*, criada por Demócrito Rocha e publicada no período de 1924-25.

Assim, publica as primeiras crônicas no jornal *O Povo*, abordando temas diversos, entre eles os políticos. Desde esta época, portanto, a escritora estava completamente integrada ao exercício do trabalho em jornal. Nesse período, assinou um folhetim, *A história de um nome*, publicado no *O Ceará*.

Além da vertente jornalística da escritora que perdurou por toda a sua vida, houve ainda a poeta Rachel de Queiroz numa fase curta e intensa. Além de escrever em jornal, colaborou com a revista de literatura *A Jandaia*,⁹¹ que tinha como redator-chefe o poeta Pereira Júnior, pseudônimo de Mozart Firmeza, com quem Rachel dividiu também a direção do suplemento. Participou também do veículo de maior expressão no cenário modernista cearense, o suplemento *Maracajá*, encartado no jornal *O Povo*.

Em 1939, Rachel de Queiroz muda-se em definitivo para o Rio de Janeiro e começa a colaborar com jornais fluminenses *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*. Em 1945 assume a última página da revista *O Cruzeiro*, lugar que ocupou até 1975. Após o fim das suas atividades na revista, ocupa o espaço da crônica do jornal *Estado de São Paulo*. Durante todo esse tempo permaneceu colaborando com *O Povo*, até sua morte em 2003. Pela sua trajetória, é possível dizer que a escritora Rachel de Queiroz foi a cronista de uma era e com o gênero fluido entre a literatura e o jornalismo construiu retratos de um tempo.

Travessia de mundos

Clarice Lispector nasceu exatos 10 anos e um mês após Rachel de Queiroz. Em 10 de dezembro de 1920, a menina com o nome Haia,

⁹¹ Revista literária *A Jandaia* estreou com a edição de 18 de março de 1923, dirigida pelo poeta e jornalista Mozart Firmeza de Brito – assinando com o pseudônimo de Pereira Júnior. Firmeza atuou também no suplemento literário de *O Povo*, *Maracajá*. Junto com Jáder de Carvalho, Sidney Neto e Franklin Nascimento publicou o livro *O Canto Novo da Raça*, que segundo Tristão de Ataíde é a primeira obra modernista do Ceará. Publicou ainda *Meteoro*, de poesias, e o livro *Cartas do Rio*, de crônicas, e *A vida é um Cozo*. Morou no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, onde trabalhou em vários jornais entre eles *Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã*, *A Tribuna* (Santos-SP) e *Correio do Povo* (Campinas-SP) (AZEVEDO, 1995, p. 19).

nascera na aldeia de Tchetchélnik, na Ucrânia, em plena travessia de mundos empreendida pelos pais Mánia e Pinkouss Lispector. Na época, guerras internas na região expulsavam levas de europeus para a América. Os pais de Clarice deixaram a Ucrânia e tentavam chegar aos Estados Unidos ou ao Brasil. Em março de 1922, chega ao Brasil com os pais a bordo do navio Cuyabá. Além da mudança de país, houve também a mudança dos nomes: os pais passaram a se chamar Marieta e Pedro. Haia se tornou Clarice. A casa de sua primeira infância foi em Maceió, a segunda, em Recife. Só após a morte da mãe, a família vai para o Rio de Janeiro. Nessa época, Clarice era adolescente. Estudou Direito, ocupou a função de jornalista no Ministério das Relações Exteriores. Apenas em 1942, solicita ao governo brasileiro sua naturalização. Com o documento poderia se casar com o diplomata Maury Gurgel Valente. O casamento leva Clarice a morar em vários outros lugares do país e, principalmente, no Exterior – França, Suíça, Alemanha, Inglaterra. Separa-se, volta a morar no Rio de Janeiro e, para ganhar dinheiro, aceita o convite do jornalista Alberto Dines para escrever no *Jornal do Brasil*. Nasce a cronista.

A nova experiência não parece deixar a autora completamente confortável, no entanto, a cada crônica⁹² nota-se como Clarice, ao mesmo tempo em que reflete sobre a escrita, amplia o leque de formas como se dá a conhecer aos leitores. Talvez este seja um marco dessa escrita que se pretende leve, algo passageiro como se para entreter leitores apressados. E alguns desses leitores a descobriram justamente ali, quando Clarice passa a ocupar o espaço fugaz do jornal. Aliás, a figura do leitor de jornal é algo que parece incompreensível para a escritora, habituada que está ao silêncio que povoa a irmandade de leitores dos romances. Na crônica “Outra carta”, Clarice escreve: “[...] leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo em que é inteiramente individual e

⁹² Todas as crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil* no período de 1967 a 1973 foram reunidas numa coletânea organizada pelo filho Paulo Gurgel Valente no livro *A descoberta do mundo*, 1984. Este ano uma nova coletânea de crônicas organizada por Pedro Karp Vasquez, com fotos inéditas de Clarice, feitas pela fotógrafa Claudia Andujar foi publicada também pela Rocco, *Todas as crônicas*.

com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor" (LISPECTOR, 1999, p. 78).

Mesmo que o trabalho jornalístico não lhe seja uma atividade estranha, Clarice reconhece que o espaço da crônica tem algo de mivediço e labiríntico, como se ela tivesse encontrado o acesso, mas não está claro como definir o caminho de chegada. Porém, é importante dizer que, para Clarice, o chegar é o que menos importa. A beleza do seu texto mora no permanente estado do "em trânsito", como ela afirma em "Escrever": "Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar" (LISPECTOR, 1999, p. 286). Em outro momento, porém, Clarice ocupa seu lugar de cronista para compor o que poderíamos chamar um aforismo sobre a arte da escrita: "Mas já que há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas". O quase aforismo tem como título: "Mas já que se há de escrever..." (LISPECTOR, 1999, p. 201).

O lugar da crônica é também o espaço da dúvida, de uma construção incerta que se dá num outro ritmo: o de uma máquina veloz, como observa o crítico português Carlos Mendes de Sousa, no livro *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*: "A dúvida instala-se antes de tudo relativamente à clarificação da matéria apresentada que surge aos olhos dos leitores sob o nome de crônica" (SOUSA, 2011, p. 408). Em "Ser Cronista", a autora assevera: "Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente sobre o assunto. [...] Crônica é um relato? É uma conversa? é um resumo de um estado de espírito? Não sei" (LISPECTOR, 1999, p. 113). Ao longo do texto que é um ato meditativo sobre a escrita, o leitor de Clarice percebe as ondulações por onde ela trafega diante da forma que lhe impõe o veículo: "Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, [...] para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme" (LISPECTOR, 1999, p. 113).

Mesmo quando a experiência de labutar a crônica já se tornara corriqueira, a aflição da escrita – sua forma e conteúdo – parecia acompanhar a escritora. Em 1972, num texto publicado com o título "Escrever para jornal e escrever livro", Clarice observa as práticas jornalísticas de Hemingway e Camus que, para ela, haviam sido "bons jornalistas sem

prejuízo de sua literatura”. Gostaria de imitá-los: “era isso que eu ambi-cionaria para mim, se tivesse fôlego”, mas não é fôlego que lhe falta. Ela confessa:

Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a pa-lavra. [...] Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. [...] E isto simplesmente porque “jornal é para ser entendido” (LISPECTOR, 1999, p. 421).

Apesar da compreensão de Clarice sobre as exigências que pairam sobre a escrita de jornal, há uma nítida percepção enquanto se lê *A des-coberta do mundo* de que a escritora não se impõe limites e, aos poucos, voa rumo ao infinito plano das sensações, percepções, intuições e misté-rios que rondam o ato de escrever: “Às vezes tenho a sensação de que escrevo por simples curiosidade interna. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas”. Assume também o risco da teoria: “Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de es-crever. [...] Mas a luta entre a forma e conteúdo está no próprio pensa-mento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade não se pode pensar num conteúdo sem sua forma” (LISPECTOR, 1999, p. 254).

E na crônica “Adeus, vou-me embora”, ao demonstrar uma char-mosa irritação diante do excesso de cartas recebidas, a autora constata o que considera um “mistério”: o amor dos leitores pelos cronistas. O ano era 1968 e Clarice enumera as únicas três mulheres que lhe fazem com-pañhia no ofício da crônica: Rachel de Queiroz, Elsie Lessa, Dinah Silveira. As duas escritoras foram contemporâneas na imprensa flumi-nense. Enquanto Clarice lapida palavras no *Jornal do Brasil*; Rachel planta-as e colhe-as na última página na revista *O Cruzeiro*. Para Rachel, além de trabalho que lhe garante renda, a crônica é o espaço onde atua com liberdade a fim de transformá-lo em laboratório constante de lin-guagem. Ao longo de quase oito décadas de escrita cronística, Rachel de Queiroz transformou suas crônicas em retratos de um tempo.

Sua escrita revela praticamente todas as principais mudanças ocorridas no País, ao longo do século XX. Sob seu olhar, é possível acompanhar mudanças políticas, urbanas, no comportamento, no jornal-i smo, nas artes. Rachel de Queiroz transformava, em muitos momentos,

sua crônica em vitrine, onde revelava novos autores e demais artistas; em outros, em trincheira, no campo de batalha das ideias contra presidentes, governadores, chefes de repartições públicas. Também era possível surpreender o leitor e acenar com contos que se tornaram clássicos da literatura brasileira como “Tangerine Girl”, “A Donzela e a Moura Torta”, “Isabel”. De acordo com a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, “as crônicas de Rachel são fruto da diversidade de suas vivências, como sua experiência no sertão, em círculos literários, na política” (HOLLANDA, 2010, p. 27).

O estilo de Rachel, com uma simplicidade que se avizinha à oralidade e imprime no texto uma espécie de “naturalidade narrativa”, segundo o crítico e tradutor Paulo Rónai, sempre foi uma das marcas da sua escrita, característica que fez Mário de Andrade compará-la a uma “língua nacional”. Para Heloísa, tal efeito de linguagem literária era “um resultado que – Rachel – perseguia e ao qual se dedicava com afinco e rígida disciplina”. “A simplicidade”, continua a crítica, era “duramente conquistada”. Tais elementos estilísticos se aliavam à quase intimidade que Rachel demonstrava com a composição da sua crônica, moldando-a livremente.

Mesmo diante da liberdade que o exercício jornalístico lhe proporciona tanto na forma, quanto no conteúdo, Rachel se vê às voltas com a função da crônica e seus escritores. Em plena Segunda Guerra Mundial, na crônica “Nós, os palradores”, a autora responde a um amigo que a teria acusado de silenciar diante dos horrores do conflito bélico. Afirmando que não pretende defender-se, a cronista desenha com palavras o lugar do “escritor”, diante da monumental tormenta que era a guerra então em curso: “imensa, fascinante, pavorosa”. Diante de tal realidade, a escritora confessa que está vivendo “a agonia de Tântalo”. A crueza da guerra batendo à porta com sua imensidão de informações, no entanto, Rachel não consegue alcançá-la, captar nenhum detalhe e lhe dar um tratamento literário.

Afinal, os grandes escritores deste tempo de luta são os correspondentes de guerra. E talvez a única literatura que importa seja a literatura dos telegramas. [...] E enquanto eles fazem o seu glorioso trabalho, nós aqui na retaguarda, somos simples jograis de circo,

distraindo o público entre dois números de sensação. Quem se de- terá a ler a nossa crônica mais brilhante, em vez de um despacho contando a tomada dos povos (QUEIROZ, 2010, p. 44-45).

Alguns anos mais tarde, Rachel reflete com seus leitores sobre a aflição diante das indecisões na escolha do tema para compor uma crônica, embora estivesse diante de um abundante manancial de cuja provisão a realidade se encarregara. Em “Que vos dirá a cronista?” a escritora encara os dilemas da tessitura da crônica: Afinal de contas, o que deve interessar ao público? O que a escritora é capaz de perceber e transformar num texto cronístico, de sorte que leve ao leitor alguns instantes de esperança? Leitor e cronista estão dispostos a enfrentarem os assuntos que restam no mundo? Rachel os enumera com um visível dissabor. Não há nada que a agrade: “Nem no país nem no estrangeiro, nem na cidade nem no campo, nem na política nem na ciência, nem no cinema ou na literatura – nada há para dizer que anime ou dê felicidade” (QUEIROZ, 2010, p. 108). A solução, segundo Rachel de Queiroz está clara: “[...] precisais de poeta e não de cronistas. Cale-se portanto a nossa boca inútil, que a palavra agora dever ser dada à poesia, a poesia que foge do mundo ou que o transforma” (QUEIROZ, 2010, p. 110).

Rachel de Queiroz, cronista, prima por esse diálogo com o leitor e dele se alimenta num embate em campo aberto. Em “Monotonia”, um leitor reclama que a cronista vem se repetindo e a aconselha a mudar de ares. A escritora reconhece o problema sem deixar nenhuma dúvida de querer fugir do debate: “[...] eu já estou ficando pau como diabo com estas eternas histórias de ilha e do Ceará, com esta lenga lenga em redor do meu quintal” (QUEIROZ, 1950). Ao longo da crônica, causa surpresa a sinceridade literária da escritora, abordando a suspeita de reprimenda do leitor: “*Helás, ninguém se apercebe disso melhor do que eu própria; eu bem quisera libertar-me desse círculo de perú onde fico a rondar sem fuga brincando com o mesmo grão de milho*” (QUEIROZ, 1950).

Quando ao leitor parece que a cronista deu-lhe inteira razão, eis que surge a escritora que tem plena consciência do seu ofício. Assegura que não adianta mudar de ares nem de casa, tampouco de vizinhança. Para a autora, cada escritor sabe exatamente a temática que compõe sua

obra e é em torno dela que ele gravita: “Dizem que cada escritor, durante toda a vida, dispõe de dois ou três assuntos. Vive a moê-los no seu moinho, e apresentá-los com roupagens que imagina diferentes, – mas o conteúdo é o mesmo. Eu talvez não tenha dois nem três, só tenho um (QUEIROZ, 1950).

Podemos dizer que tanto Clarice Lispector, quanto Rachel de Queiroz resguardadas as diferenças de linguagem – o gosto pelo mistério que circunda a primeira e a limpidez de oralidade que cerca a segunda – ao tratarem a crônica como ofício, recriam o gênero que, por si, nasceu fluido e cada escritor o amalgama de acordo com o seu estilo. Aliás, na crônica “Estilo”, Clarice vaticina: “Como uma forma de depuração, eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo o meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser ultrapassado. Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer” (LISPECTOR, 1999, p. 142). Rachel de Queiroz, numa de suas últimas entrevistas, ao responder uma pergunta sobre as marcas de uma possível escrita feminina afirma: “Quando eu comecei a escrever, a literatura se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina. Hoje o estilo de muitas escritoras brasileiras se impõe. Clarice, por exemplo. Ela foi a maior de todas nós [...]”.

Referências

- AZEVEDO, Sânzio de. *O modernismo na poesia cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/SP: Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992.
- GOTLIB, Nádia. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2015.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. As crônicas de Rachel de Queiroz. In: COUTINHO, Fernanda (org.). *Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo*. Fortaleza: Edições Demócrita Rocha, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio Janeiro: Rocco, 1999.

QUEIROZ, Rachel de. *A lua de Londres*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2010.

QUEIROZ, Rachel de. Monotonia. *Portal da Crônica Brasileira*. 1950. Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/autores/8262/rachel-de-queiroz>. Acesso em: 5 jul. 2019.

SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: IMS, 2012.

O MUNDO E OUTRAS DESCOBERTAS EM CLARICE LISPECTOR

Taciana Oliveira⁹³

“O que eu quero contar é tão delicado quanto a própria vida. E eu quereria poder usar a delicadeza que também tenho em mim, ao lado da grossura de camponesa que é o que me salva.”

A descoberta do mundo, Clarice Lispector

Foi o jornalista e escritor Otto Lara Resende que procurou o amigo Alberto Dines e pediu que ele conseguisse “qualquer coisa” para Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*. Os dois jamais poderiam supor que o resultado dessa proposta iria originar uma das obras mais importantes da escritora. *A Descoberta do Mundo* reúne 468 crônicas publicadas aos sábados na coluna semanal do *Jornal do Brasil*, no período que vai de 1967 a 1973. Alguns desses textos podem ser localizados em outras obras de Clarice, como: *Felicidade Clandestina* e *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. No entanto, a professora Célia Regina Ranzoli, em sua dissertação de mestrado intitulada *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*, expõe a ausência de um número expressivo de crônicas excluídas na produção do livro, uma vez

⁹³ Cineasta e diretora do documentário *A Descoberta do Mundo*.

que a coluna era formada por módulos, e um total de 120 foram excluídos na publicação final da obra. Durante o processo de criação do roteiro para o documentário *A Descoberta do Mundo*, em 2015, a professora Teresa Montero, em pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa, que detém parte do acervo da escritora, selecionou um dos textos que integra um desses módulos para compor a narrativa do filme. Na ocasião, o texto foi interpretado pela atriz Cristina Pereira:

Por falar em banho

Numa dessas manhãs fui muito cedo à praia. Era um dia de calor insuportável, mês de março, mas a praia ainda estava deserta, pelo menos essa foi a impressão que tive. Logo desfeita pela visão de quatro freiras, duas de preto e duas de branco, todas apanhando alguma coisa na areia. Pareciam, as de branco, duas pombas. Estavam as quatro descalças. Não aguentei a curiosidade, fui para uma delas e perguntei: “Posso ajudar em alguma coisa? O que é que as senhoras estão procurando? Nada só conchas, estamos só brincando, enquanto esperamos que nos venham buscar.” Uma era do Rio mesmo e mora na Rua Oriente, as três outras são de Belo Horizonte e vieram aqui para se tratar: devem ir à praia todos os dias, embora lhes seja proibido entrar no mar.

Foi muito bonito ver e ouvir as quatro religiosas chilreando e brincando (LISPECTOR, 1971, p. 2).

Em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS RJ no ano de 1976, Clarice afirmava que “detestava escrever crônicas”, e que por isso, em vários momentos na sua coluna, incluiu textos de obras que ainda estavam em desenvolvimento. Para Clarice, existia uma certa dificuldade em experimentar um gênero literário que até então não fazia parte de suas atividades de jornalista, além do receio maior de expor sua intimidade:

Um de meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto. É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha. Já falei com um cronista

célebre a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, quando em 11 livros publicados não entrei como personagem. Ele disse que na crônica não havia escapatória. Meu filho, então, disse: “Por que você não escreve sobre vietcong?” Senti-me pequena e humilde, pensei: que é que uma mulher fraca como eu pode falar sobre tantas mortes sem sequer glória, guerras que cortam da vida pessoas em plena juventude, sem falar nos massacres, em nome de quê, afinal?” (LISPECTOR, 1999, p. 284).

Ao entrevistar o escritor Affonso Romano de Sant’Anna para a produção do documentário “A Descoberta do Mundo”, ele foi categórico em afirmar que o que Clarice escrevia na coluna do JB não se tratava de crônicas: “O Nascimento Brito (proprietário do *Jornal do Brasil*) nunca gostou dos textos dela... Que na verdade não eram crônicas. Eram fragmentos que ela publicava com a intensidade que ela tinha” (Trecho da entrevista para o documentário *A Descoberta do Mundo*, 2015, direção Taciana Oliveira).

No artigo “A Crônica de Clarice em diálogo com sua obra literária”, Nogueira (2007, p. 94) enfatiza:

A escritora afirma que a crônica constitui-se num texto leve, destinado a vários leitores. Em “Escrever para jornal e escrever livro” (29 jul. 1972), Clarice cita Hemingway e Camus, que, não obstante fossem bons jornalistas, não permitiram interferência desse fato em suas literaturas, ou seja, ela tinha um medo: “escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intacta. Pena que não sei fazer sapatos”.

É notável que o espaço no *Jornal do Brasil* aos sábados possibilitou à escritora um diálogo maior com seus leitores, e o encontro com a tão temida popularidade. Ela criou uma legião de fãs e alguns tiveram a sorte de encontrá-la caminhando pelas ruas do Leme ou até mesmo na sua última visita a Recife, em 1976, quando fez uma conferência em um ambiente lotado de admiradores. Na sua coluna semanal ela deixava uma janela aberta, construía uma ponte que se estendia para além das paredes do seu apartamento no bairro do Leme:

Adorava seguir o Carlos Drummond de Andrade em seus passeios por Copacabana. Me sentia importante acompanhando os passos

daquele Poeta Maior pelas ruas à tarde. Mas meu livro de cabeceira sempre foi *A Descoberta do Mundo*, de Clarice Lispector. Adoro acordar e abri-lo em qualquer página. Para mim sempre funcionou mais que o I Ching (CAZUZA, 1990, v. 2).

Em 1986, o grupo de rock Barão Vermelho lançava o álbum “Declare Guerra”. Em seu último trabalho para a gravadora Som Livre, o grupo apresenta uma canção creditada a Roberto Frejat, Cazuza e Clarice Lispector. O compositor carioca Cazuza, juntamente com seu parceiro musical Roberto Frejat, compôs o *blues* “Que o Deus Venha”, uma adaptação livre do texto *Deus*, de Clarice Lispector, lançado anteriormente no *Jornal do Brasil*, no ano de 1968 e posteriormente incluído na seleção de textos e crônicas que formavam *A Descoberta do Mundo*.

[...] Sou forte mas também sou destrutiva. Autodestrutiva. E quem é autodestrutivo também destrói os outros. Estou ferindo muita gente. E Deus tem que vir a mim, já que eu não tenho ido a Ele. Venha, Deus, venha. Mesmo que eu não mereça, venha. Ou talvez os que menos merecem precisem mais. Só uma coisa a favor de mim eu posso dizer: nunca feri de propósito. E também me dói quando percebo que feri. Mas tantos defeitos tenho. Sou inquieta, ciumenta, áspera, desesperançosa. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor: às vezes parecem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e continuo inquieta e infeliz, é porque preciso que Deus venha. Venha antes que seja tarde demais (LISPECTOR, 1999, p. 75).

Assim como em Cazuza, a obra de Clarice Lispector provocou em mim uma transformação permanente, algo como uma epifania. Os textos de Clarice são atemporais, perpetuam sensações, ultrapassam o limite do idioma. Há uma comunicação com o leitor que o conduz à ação, ao sentimento na raiz. Há uma verdade feminina que choca, que sensibiliza e atua como resistência e existência. Para quem nunca leu uma obra de Clarice, o estranhamento pode ser um amigo que te guie para uma essência adormecida do inconsciente.

Em 2017, a Embaixada do Brasil em Cabo Verde promoveu na cidade de Praia uma oficina para 20 estudantes universitários intitulada “Realizando Clarices – Descobrindo o mundo do audiovisual a partir de Clarice Lispector – vivências e experiências em Audiovisual”, ministrada

pela cineasta e radialista Cynthia Falcão. Uma das bases da formação foi assistir a filmes sobre Clarice Lispector, tendo como carro-chefe o filme *A Descoberta do Mundo*. Fui convidada a participar de um *chat*, um debate *online*, com os alunos do curso. Conversamos sobre o processo de criação cinematográfica, a inspiração na obra de Clarice e a transposição da literatura para o cinema. Durante o curso, os alunos produziram curtas-metragens com roteiros baseados nas crônicas da autora. No retorno ao Brasil, conversei com Cynthia Falcão e perguntei o resultado da experiência, qual a reação dos alunos após a leitura dos textos e a confecção dos roteiros: “Foram tão específicos... Tão localizados/transferidos para a realidade, tempo e cultura deles. Eu acredito que eles se apropriaram da essência de Clarice, não da obra” (entrevista em 17/04/2018).

Após a leitura de uma obra de Clarice, desconfio que ninguém saia ileso. *A Descoberta do Mundo*, obra e documentário, redefiniram muitos conceitos em mim. Vislumbro em muitos dos seus textos o que Freud chama de *sentimento oceânico*. Uma **sensação de eternidade** de algo ilimitado e sem fronteiras, um sentimento que não é a experiência de contato com Deus, mas o desenvolvimento do ego (eu). Como o sentido de infinitude, algo subjetivo e não um objeto de fé. Esse sentimento, na sua origem bruta é tão carregado de sensibilidade. É existencial e libertador. Uma busca mais que necessária para entender o Eu e o mundo:

Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho de minha natureza? Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe (LISPECTOR, 1999, p. 207-209).

Quando pensei na ideia de realizar um documentário sobre a vida e obra de Clarice Lispector, optei por traçar um perfil biográfico com

trechos do livro *A Descoberta do Mundo*. A proposta narrativa do roteiro defendia a própria Clarice como narradora. Era ela quem deveria “contar” a sua história através das crônicas publicadas no JB. Teresa Montero, que assina *Eu sou uma pergunta – uma biografia de Clarice Lispector*, atua como correteirista e consultora de todo o projeto. Alguns dos textos selecionados trazem consigo o que eu chamo de geografia afetiva. São textos intimistas, biográficos e confessionais. Crônicas que retratam uma época, uma dedicatória aos amigos e às cidades do Rio de Janeiro e Recife. Elas falam por Clarice, e Clarice fala por elas:

Eu não sei da infância alheia. Mas essa viagem diária me tornava uma criança completa de alegria. E me serviu como promessa de felicidade para o futuro. Minha capacidade de ser feliz se revelava. Eu me agarrava, dentro de uma infância muito infeliz, a essa ilha encantada que era a viagem diária (LISPECTOR, 1999, p. 106).

Nos anos em que permaneceu à frente da coluna do JB, há uma relação de afetos, encontros e despedidas. Clarice dá adeus a seus amigos San Tiago Dantas (“San Tiago”, p. 32) e Lúcio Cardoso (“Lúcio Cardoso”, p. 103). É solidária com a luta dos estudantes (“Carta ao ministro da educação”, p. 40), defende um Brasil sem fome (“Daqui a vinte e cinco anos”, p. 11), declara amor aos filhos e à língua portuguesa (“As três experiências”, p. 58). Na crônica “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas” (p. 231), fala de sua origem estrangeira e expressa sua “nacionalidade” brasileira, seu amor a Pernambuco e ao Rio de Janeiro.

Apesar de não utilizar a grande maioria dos textos citados no livro *A Descoberta do Mundo*, procurei traduzir em imagens o universo clariciano. Mergulhei em uma viagem sem volta na tentativa de traçar um perfil da escritora através de fotografias, registros de áudio e depoimentos de familiares e amigos. Busquei na sua escrita o condutor para uma linguagem visual próxima ao experimentalismo da videoarte. Mas tenho consciência de que o documentário transita entre dois polos da narrativa: o observativo e o performático. A coleta de depoimentos traz o caráter observativo, enquanto o experimentalismo permeia a ressignificação de imagens de arquivo que dialogam com a performance de atores em leituras aos textos de Clarice:

O documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta, marcado por várias etapas de seleção, comandadas pelas escolhas do realizador que podem ser expostas integralmente – ou não – no produto final, após a montagem. Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público (NICHOLS, 2005, p. 92).

Gosto muito de recordar a reação do público em algumas sessões que pude acompanhar. Em especial o depoimento da produtora cultural e professora Ana Paula Sá, que sempre foi avessa à produção literária de Clarice, mas foi à exibição para prestigiar o trabalho da equipe técnica e a atuação do elenco. Abaixo, trechos desse depoimento:

Me emocionei bastante, me sensibilizei, me humanizei um pouquinho mais, pude até respeitar e admirar quem não sou capaz de amar, e pude sentir me acertar em cheio o amor de outras pessoas, que conheço bem, que conheço pouco, que nunca conheci, que sequer sabia que existiam, que jamais conhecerei, através dos olhares, das vozes, das palavras e escritos de outros, que dizem também de mim, mesmo que eu não saiba, queira ou entenda. [...] Não dá para sentar diante da sua obra – a de Taciana, mas possivelmente a de Clarice também, por ‘mergulho no abismo’ – ouvir, ver, sonhar e dizer que você levantou da cadeira a mesma pessoa. Mesmo que você ainda saia sabendo que não ama e talvez nunca venha a amar a tal Clarice, ou a tal Taciana – já nem dá para delimitar. É o amor de Taciana – ou seria o das duas? – que extrapola aquilo tudo, que encharca, que preenche e inunda – e talvez por isso tenha tanta água naquele filme, ou talvez por ter tanta água você saia também inundado, ou talvez ainda nem seja tanta água assim que você esteja vendo. Mas o fato é que eu e mais um monte de gente saiu daquele cinema São Luiz inundado, com lágrimas ou sem elas, com aquela necessidade de andar silenciosamente pelas ruas, sozinho, mastigando aquilo que nos foi presenteado quase que com um no caute, buscando o chão embaixo dos pés, sem vontade de dizer nada, porque não há palavras que definam, porque tudo é força e leveza, é intenso e sublime (Ana Paula Sá em 14 de dezembro

*de 2015, após assistir a exibição do documentário *A Descoberta do Mundo*, no cinema São Luiz, Recife, Pernambuco).*

Encerro o presente artigo com uma licença poética, e envio do ano 2019 uma carta para Clarice.

Clarice,

O mundo anda muito chato. Escrevo do Recife, sua terra. A nossa cidade carece de cuidados. O rio Capibaribe agoniza. O Recife de Cabral e Bandeira não é mais o mesmo. A Praça Maciel Pinheiro segue resistindo ao descaso. E o casarão da Travessa dos Veras se sustenta apenas na memória dos teus leitores. As ruas da sua infância estão vazias. O Recife está vazio.

No Brasil, os homens continuam narcisos e governam para o próprio bolso. Não há empatia para os desvalidos. Clarice, o nosso país afunda no passado. Andamos para trás há mais de vinte cinco anos. Vivemos um golpe. Somos governados por dinossauros, homens públicos misóginos, envolvidos em negociações, investigados por corrupção. Professores que protestavam contra os cortes no orçamento na educação pública são agredidos nas redes sociais. Não estamos em 1968! Mas é tudo tão igual e imoral. No Congresso, há partidos que defendem torturadores, humilham imigrantes, negros, índios e feministas. Um homem que glorifica a ditadura militar agora é Presidente da República. O fascismo não é um carro alegórico que pede passagem. Ele é real em uma nação onde a diversidade sempre existiu e, mesmo assim, alguns teimam em não aceitar. No Brasil de 2019 artistas são criminalizados. A cultura e a política são demonizadas. São tempos estranhos quando não se respeita o Estado Laico, a Constituição e a Democracia. Jovens negros, mulheres, índios, transexuais e gays são mortos. Há cortes na saúde e na educação. O seu Rio de Janeiro sofreu intervenção federal. O tráfico e a milícia dominam comunidades. Crianças aprendem a ler ouvindo tiros. Uma mulher negra, lésbica, vere-

adora no Rio de Janeiro foi morta a tiros. O povo foi às ruas! Chico estava na manifestação. Caetano também.

Sinto muito, Clarice, falhamos! Deixamos uma corja tomar conta de nossas vidas e decidir o que é verdade ou mentira. Estamos no fundo do poço. Uma sociedade em frangalhos. Mas é preciso sair das catacumbas, como bem lembrou sua amiga Fernanda Montenegro.

É preciso resistir e estar presente para o futuro. Como você mesma um dia escreveu: “E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta”.

*Saudades,
Taciana Oliveira.*

Imagen 1 – Still de uma sequência do documentário A Descoberta do Mundo, com a participação de Priscilla Mello



Fonte: *Still frame* por Lucas Hero do documentário “A descoberta do mundo”.

Imagen 2 – Screenshot de uma sequência com Cecília Bueno no Bairro de Botafogo



Fonte: *Still frame* do documentário “A Descoberta do Mundo”.

Imagen 3 – No Jardim Botânico, Espaço Clarice Lispector



Fonte: *Still frame* do documentário “A Descoberta do Mundo”.

Referências

CAZUZA. *Songbook Cazuza*. Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. 2. ed. Lumiar Editora, 1990. v. 2.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na Civilização e outros Textos*. Tradução e organização de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010. v. 18.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. Acervo/Arquivo Clarice Lispector.

LISPECTOR, Clarice. O passeio da família. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1971. Caderno B, p. 2. Acervo/arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (org.). *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MUSEU da Imagem e do Som. *Entrevista em áudio a João Salgueiro*. Rio de Janeiro, 1976.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas/SP: Papirus, 2005. 272 p. (Coleção Campo Imagético).

NOGUEIRA, Nícea. A crônica de Clarice em diálogo com sua obra literária. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 6, n. 11-12, p. 87-99, 2007.

RANZOLIN, Célia Regina. *No Jornal do Brasil (1967-1973)*. 1985. 372 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Língua e Literatura Vernácula, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.

VERMELHO, Barão. *Declare Guerra*. Som Livre, 1986. CD.

ENTREVISTAS

A ESCRITORA E O “SÍMILE IMPOSSÍVEL”

Entrevista com Elena Losada⁹⁴

Fernanda Coutinho⁹⁵

Fernanda Coutinho – *Sua relação com Clarice Lispector envolve uma vivência familiar, uma vez que seu pai, o professor Basílio Losada, traduziu Perto do coração selvagem, em 1977. Pergunto, então: sendo ele um entusiasta da literatura brasileira e figura importante para que alguns de nossos livros fossem lidos em língua espanhola, a senhora chegou a presenciar mostras dessa afeição e admiração no ambiente doméstico? Será que ele, presa da sedução do texto de Clarice, partilhava com a família esse alimento literário? Uma outra hipótese: será que as paredes do gabinete de trabalho do professor Losada chegaram, por vezes, a ecoar manifestações de encantamento durante a atividade tradutória?*

Elena Losada – Não me lembro especialmente da altura em que meu pai traduzia *Perto do coração selvagem*. Eu tinha então 19 anos e

⁹⁴ Professora de Estudos Galegos e Portugueses da Universidade de Barcelona. Investigadora do Centro de Pesquisa Teoria, Gênero, Sexualidade (ADHUC). No momento, traduz o 14º livro de Clarice Lispector para o Espanhol, além de ter em seu currículo vasta fortuna crítica sobre a escritora. O profuso e significativo rol de trabalhos da pesquisadora e tradutora segue-se à sua entrevista.

⁹⁵ Professora do curso de graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Organizadora, em colaboração com Vera Moraes, de *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)* (2012).

aquela prepotência adolescente de não escutar muito. Lembro-me antes e depois de momentos em que meu pai comentava as traduções de Jorge Amado, Rubem Fonseca e muito especialmente de *Mad Maria* de Márcio Souza. Obviamente o gabinete dele era um lugar muito especial, com a velha Olivetti a presidir o santuário e as paredes cheias de livros até o teto. Ele abriu a sua biblioteca para mim sem censura nem filtro nenhum. Ali encontrei, entre outros brasileiros, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, uma velhíssima e preciosa edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e um exemplar de *Laços de Família*, que eu comecei a ler, lembro-me bem, uma sexta-feira à tarde e que me deixou uma noite sem dormir e completamente fascinada. Foi o meu primeiro encontro com Clarice, um deslumbramento e uma paixão que me acompanharam até agora.

FC – E quanto à senhora, como se deu sua iniciação no universo criativo de Clarice Lispector? O primeiro encontro teria se dado por meio das narrativas de Felicidade clandestina e Silencio⁹⁶, publicação do Círculo de Lectores, de 1995, e cujo prólogo “Clarice Lispector: la mirada y el silencio” é de sua autoria? Ou foi outro o princípio do percurso que a levou à “apasionada fascinación” pela escritora? A senhora poderia falar um pouco sobre isso?

EL – O meu primeiro contato com a obra claricana foi, em 1980, através desse exemplar de meu pai de *Laços de Família*. Depois comecei a “devorar” todos os contos que me chegavam às mãos. Num mundo sem internet, não era fácil encontrar livros brasileiros em Barcelona. A biblioteca do Centro de Estudos Brasileiros ajudou muito, e a minha impertinente insistência em passar listas de livros a todos os amigos que iam para o Brasil também. Depois descobri a Clarice romancista, foi com *A Hora da Estrela*, um texto que ainda hoje recomendo para começar a ler Clarice Lispector. A edição e o prefácio dos volumes referidos foi uma grande oportunidade para mim. Hoje, quando o releio, acho que era uma jovem um pouco pretenciosa. Naquela al-

⁹⁶ Título escolhido, na edição espanhola, para *Onde estivestes de noite*.

tura, tentei simplesmente expor nessas páginas esse deslumbramento que era quase uma assombração.

FC – A primeira tradução de Perto do coração selvagem, para o Francês, instalou como que um frisson na historiografia da tradução de Clarice Lispector, pois a escritora não se reconheceu no texto traduzido. Apesar de ela ter-se penitenciado pelas palavras contundentes dirigidas, na época, à editora, o episódio parece ter-se fixado em sua sensibilidade, a ponto de ter-lhe rendido o comentário: “Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjoo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu”. Será que essas palavras ressoam no processo tradutório, revelando, de certa forma, a dramaticidade da questão autoral entre os eus que se entrelaçam?

EL – Este é um tema muito complexo. Há um texto belíssimo de Clarice Lispector em *A Descoberta do Mundo* sobre a mudança de significado das palavras em cada língua, sobre a intraduzibilidade, em definitivo:

Na Itália il miracolo é de pesca noturna. Mortalmente ferido pelo arpão larga no mar sua tinta roxa. Quem o pesca, desembarca antes de o sol nascer – sabendo com o rosto lívido e responsável que arrasta pelas areias o enorme peso da pesca milagrosa: il miracolo amore.

Milagre é lágrima caindo na folha, treme, desliza, tomba: eis milhares de milágrimas brilhando na relva.

The miracle tem duras pontas de estrela e muita prata farpada.

Le miracle é um octógono de cristal que se pode girar lentamente na palma da mão. Ele está na mão, mas é de se olhar. Pode-se vê-lo de todos os lados, bem devagar, e de cada lado é o octógono de cristal. Até que de repente – arriscando o corpo e já toda pálida de sentido – a pessoa entende: na própria mão aberta não está um octógono mas le miracle. A partir desse instante não se vê mais nada: tem-se [...] (LISPECTOR, 1999, p. 218).

Se cada palavra é única em cada língua traduzir é tratar com uma matéria muito delicada e frágil. Da mesma maneira que não há sinônimos perfeitos, as palavras mudam subtilmente de significado entre as línguas, “o milagre” não é “el milagro”, é uma alquimia muito mais sutil e potente que a simples existência de culturemas. Quando eu co-

mecei a traduzir Clarice, ela já não vivia. Isto deixava-me em parte órfã, mas também mais livre desse olhar crítico dos autores, que dificilmente se reconhecem num texto traduzido.

FC – Para a senhora, o que significa traduzir Clarice Lispector? Agora, já no 14º exercício de tradução, a senhora poderia revelar peculiaridades tradutórias face aos romances, contos e crônicas?

EL – Traduzir Clarice Lispector, para mim, é a luta contra a palavra “estranha”, e é a mesma em todos os gêneros literários. Entre a palavra como busca e o silêncio como tentação, articula-se uma boa parte de processo literário clariciano e nessa dicotomia sua linguagem entra em tensão até o último limite e pressupõe uma meta constante a ser atingida pelo tradutor. Traduzir os textos de Clarice é um exercício duro, às vezes desalentador. Quantas vezes, diante do resultado obtido, recordamos a famosa frase de Cervantes:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua a otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se veen con la lisura y tez del haz (CERVANTES, 1997, p. 1027).

Traduzir é reescrever, mas essa reescrita é construída sobre algo que não nos pertence, sobre o texto de outro. Essa escrita alheia deve ser sempre respeitada, mas deve sê-lo de uma maneira especial quando é tão complexa, e destila uma vontade tão decidida de individualidade como a de Clarice Lispector. Vou pôr um exemplo, tirado do segundo capítulo de *A maçã no escuro*:

Mas com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstracto. Como a unha que realmente nunca se consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Fora-se tornando um homem enorme. Como uma unha abstracta. [...] (LISPECTOR, 2000, p. 47).

Como relacionar logicamente a abstração com algo tão físico e tão concreto como uma unha? Clarice Lispector lança, já de entrada, o símilde impossível e, pouco a pouco, o desenvolve até que o leitor consiga estabelecer a analogia. A unha é distinta do resto do corpo porque

não está viva, segue suas próprias regras do não vivo – quer dizer, a falta de sofrimento: só o não vivo não sente dor – como Martim nesse segundo capítulo, quando destruiu o homem que foi e todavia não construiu o novo homem que será. Nesse momento, Martim é como uma unha, rodeada pela dor e pela sujeira, mas sem que nem uma nem outra o afetem; ele é uma enorme unha abstrata em sua atitude de distanciamento do mundo. Nesse caso, em que não havia nenhum problema gramatical em espanhol para manter as estruturas do português, minha opção foi conservar integralmente a audácia do símile. A vantagem de traduzir Clarice Lispector para o espanhol é a possibilidade de manter essa “estranheza” quase sempre. Em outras línguas mais afastadas, o problema é maior.

FC – Por que em Todos los cuentos traduzir as primeiras experiências da contística de Clarice? Teria sido uma decisão pessoal – apreço especial da leitora pelas narrativas – ou um encaminhamento editorial?

EL – Foi apenas uma decisão editorial. A editora já tinha comprado traduções latino-americanas dos outros contos. Faltavam os primeiros. Foi pena. Eu adoraria traduzir *Laços de Família!* O mesmo aconteceu com os outros textos claricianos que já tinham sido publicados com anterioridade à minha incorporação ao projeto.

FC – E quanto à obra infantil de Clarice, pautada basicamente na zooliteratura, como levar ao pequeno leitor a magicidade da ficção e, ao mesmo tempo, ir colocando as crianças em estado de sutil descoberta do mundo?

EL – Foi um grande prazer para mim traduzir esses contos, que, aliás, foram editados com umas belíssimas ilustrações. No que diz respeito ao trabalho de tradução, não houve grandes diferenças com os textos para adultos. A própria linguagem de Clarice marcava a pauta do registo, do tom. O único caso especial foi *Como nasceram as estrelas*, que, pela sua ligação ao folclore brasileiro, requereu uma documentação prévia maior.

FC – Do ponto de vista da tradução, existem singularidades quando se trata de literatura infantil? Para o adulto tradutor, o que representa buscar a criança, esse “outro”, de difícil equidistância?

EL – Vide supra.

FC – Que outras obras de Clarice estariam em seu horizonte de tradução?

EL – Gostaria, como é óbvio, de ter a oportunidade de me confrontar com os dois “grandes”, *A paixão segundo G.H.* e *A Hora da Estrela* e, como já disse, com os contos de *Laços de Família*. Mas isso é uma decisão da editora. Neste momento, a obra de Clarice tem sido completamente publicada em Espanha, exceção feita de algum volume de correspondência e das entrevistas com personalidades brasileiras.

FC – O professor Basilio Losada apreciava a literatura de Jorge Amado e chegou a traduzir o romance Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso. E, quanto à senhora, já dedicou seu tempo à tradução de algum outro(a) escritor(a) do Brasil? Mesmo hipoteticamente, quem de nossa literatura gostaria de transpor para a língua de Cervantes?

EL – Traduzi há muitos anos *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, uma escritora que aprecio muito. Também tive a extraordinária oportunidade de traduzir as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para uma edição ilustrada belíssima publicada pela Editora Sexto-Piso. Estou agora a traduzir *Menina a Caminho*, de Raduan Nassar. Hipoteticamente gostaria de traduzir muita coisa. Penso agora, por exemplo, em *A Guerra dos Bastardos*, de Ana Paula Maia, um romance que achei muito moderno e interessante.

FC – Como avaliar hoje a presença dos estudos claricianos no espaço espanhol, particularmente, e no continente europeu, mais amplamente? Seriam esses espaços potencialmente desdobráveis quanto a novas pesquisas em torno da escritora?

EL – Clarice Lispector entrou em Europa e em Espanha da mão da crítica feminista, especialmente de Hélène Cixous. Os estudos estão a crescer e ainda, julgo eu, há muito caminho a percorrer, especialmente nesse âmbito.

1 Estudios críticos

“Clarice Lispector: la palabra rigurosa”. *Mujeres y Literatura*, PPU, Barcelona, 1994, p.123-136; ISBN: 84-477-0312-6; D.L.: L-183-1994

[Reproduzido en: *Espéculo, Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, nº 4, noviembre de 1996, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/index.htm>]

Prefácio para *Felicidad Clandestina - Silencio*, de Clarice Lispector, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 5-18; ISBN: 84-226-5364-8; D.L.: B. 24792-1995

“Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Glória y Macabéa”. *Anthropos*, [Extraordinarios 2], Barcelona, noviembre 1997, p. 55-59; ISSN: 1138-0357; D.L.: B. 32.049-1997

“La palabra visionaria”. *Revista de Libros*, nº 50, Madrid, febrero 2001, p. 43; ISSN: 1137-2249, D.L. M. 43283-1996

De palavras e espelhos, traduzir o mistério”, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte (Brasil), Abril 2009, p. 17-21

“Esperando un destino. Dos personajes de Clarice Lispector: Virgínia y Macabéa”. In *Del instante a la eternidad. Exégesis sobre “La Espera” en la escritura de mujeres* (José Luís Arráez LLobregat e Amelia Pérez Crespo, coord.). Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012, p.283-296; ISBN:978-84-9717-221-9; D.L.: A-430-2012

“Clarice Lispector. El texto-ovillo”. Prefácio a *Clarice Lispector. La náusea literaria*. p. 7-15. Madrid: Fórcola Ediciones, 2013, ISBN: 978-84-15174-74-5; D.L.: M-6326-2013

“Traducir a Clarice Lispector. El texto ovillo y sus espejos” *Espéculo, Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, nº 51, julio-diciembre 2013, p. 11-19 ISSN 1139-3637

https://webs.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf

“Mes chéries: ellipse et éclipse dans les lettres familiales”, in *Clarice lispector: une pensée en écriture pour notre temps*. [Nadia Setti et Maria Gracieta Besse Eds.], Paris: L’Harmattan, 2014, p. 43-58. ISBN 978-2-343-03346-4, D.L.: avril 2014

“A palavra como isca. Traduzir Clarice Lispector” e “Três imagens (com espelhos) na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa”, *Revista Olho d’Água*, Revista do PPG- Letras, UNESP/ São José do Rio Preto, v.7, n. 2, 2015, ISSN: 2177-3807

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/issue/current/showToc>

2 Traduções

Un soplo de vida: Pulsaciones [Um sopro de vida: Pulsações], de Clarice LISPECTOR. *El Paseante* nº 11, Ediciones Siruela, Madrid, 1985, p. 47-50; D.L.: M-431116-1985

La manzana en la oscuridad [A maçã no escuro] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2003; ISBN 84-7844-685-0; D.L.: M-19.061-2003

Agua viva [Água viva] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2004; ISBN: 84-7844-783-0; D.L.: M-20.681-2004

La ciudad sitiada [A cidade sitiada] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2006; ISBN-13: 978-84-7844-991-4, ISBN-10: 84-7844-991-4, D.L.: M-10.021-2006

La lámpara [O Lustre] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2006; ISBN: 84-7844-243-X, D.L.: M-36.258-2006

Para no olvidar [Para não esquecer] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2007; ISBN: 978-84-9841-078-5, D.L.: M-2.340-2007

Aprendiendo a vivir [Aprendendo a viver] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2007; ISBN: 978-84-9841-133-1, D.L.: M-30.153-2007

Correo femenino [Correio Feminino] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2008; ISBN: 978-84-9841-177-5, D.L.: M-6.558-2008

El misterio del conejo que sabía pensar [*O mistério do coelho pensante*] de Clarice Lispector. Sabina Editorial, Madrid, 2008; ISBN: 978-84-936378-3-5, D.L.: M23710-2008

La mujer que mató a los peces [*A mulher que matou os peixes*] de Clarice Lispector. Sabina Editorial, Madrid, 2008; ISBN: 978-84-936378-0-4, D.L.: M23711-2008

Casi de verdad [*Quase de verdade*] de Clarice Lispector. Sabina Editorial, Madrid, 2008; ISBN: 978-84-9363-787-3, D.L.: M-47238--2008

La vida íntima de Laura [*A vida íntima de Laura*] de Clarice Lispector. Sabina Editorial, Madrid, 2008; ISBN: 978-84-9363-786-6, D.L.: M-47239-2008

Cómo nacieron las estrellas. Doce leyendas brasileñas [*Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras*] de Clarice Lispector. Sabina Editorial, Madrid, 2009; ISBN: 978-84-9363-788-0, D.L.: M-7675-2009

Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos [*Outros Escritos*] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2009; ISBN: 978-84-984

Queridas mías [*Minhas queridas*] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2010; ISBN: 978-84-9841-362-5, D.L.: M-12.052-2010-Prémio Giovanni Pontiero XII à melhor tradução de português para espanhol (Instituto Camões- Universitat autònoma de Barcelona)

Sólo para mujeres [*Só para mulheres*] de Clarice Lispector. Siruela, Madrid, 2011; ISBN: 978-84-9841-531-5, D.L.: M-26.545-2011

Primeros cuentos, de Clarice Lispector. *Todos los cuentos*, p. 27-102, Madrid: Ediciones Siruela, 2018 ISBN 978-84-17454-67-8, M-20.592-2018

O MISTÉRIO DO COELHO PENSANTE E OUTROS CONTOS EM ALEMÃO

Entrevista com Marlen Eckl⁹⁷

Fernanda Coutinho⁹⁸

Fernanda Coutinho – *Como se deu a descoberta do universo clariciano para você? Qual a vereda que a levou a essa experiência de encantamento, sentimento comum a tantos leitores da romancista? Qual a sua relação com a literatura brasileira anteriormente à tradução dos livros infantis? E com a obra de Clarice Lispector em particular?*

Marlen Eckl – Prefiro responder as quatro perguntas juntas, porque em meu caso elas são ligadas de forma indissociável. Vivi parte da minha infância no Brasil. Por isso eu cresci conhecendo os clássicos da literatura infantil brasileira como Ana Maria Machado, Monteiro Lobato e Ziraldo. Durante os meus estudos, a história e a literatura brasileira, especialmente a história e a literatura judaica bra-

⁹⁷ Pesquisadora sénior do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação/ Universidade de São Paulo (LEER/USP), doutora em História pela Universidade de Viena/ Áustria e mestre em Letras, Estudos Judaicos e Direito pela Universidade Johannes Gutenberg de Mainz/Alemanha.

⁹⁸ Professora do curso de graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Organizadora, em colaboração com Vera Moraes, de *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*, 2012.

sileira, fizeram parte de minhas pesquisas de mestrado e de doutoramento. Por isso, foi quase naturalmente que li obras de autores brasileiros como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e muito mais. Desde o começo li também obras de escritores judeus como Clarice Lispector, Cíntia Moscovich, Alberto Dines, Moacyr Scliar e Samuel Rawet com grande interesse. Para mim, a leitura de obras das escritoras e escritores brasileiros sempre foi e ainda é um grande enriquecimento e uma profunda evolução. Pois, através da literatura brasileira, não somente chego a conhecer a beleza e variedade da língua brasileira. Além disso, obtenho um conhecimento mais rico e completo do desenvolvimento econômico, social e cultural no Brasil ao longo dos séculos. Isso valeu também para as obras de Clarice Lispector.

FC – Ainda a respeito de seu perfil como tradutora, essa seria sua primeira experiência no domínio da literatura infantil, ou você já era frequentadora da ficção para leitores iniciantes?

ME – Essa foi minha primeira experiência no domínio da literatura infantil. Já tinha traduzido obras de literatura para adultos anteriormente. Mas o livro de contos de Clarice Lispector foi o primeiro livro infantil que traduzi e por enquanto também o único.

FC – Você poderia sintetizar as palavras de Paulo Gurgel Valente no prefácio a „Das Geheimnis des denkenden Hasen und andere Geschichten“, ele que foi um dos destinatários preferenciais dessas narrativas e particularmente o da história de Joãzinho?

ME – No prefácio, Paulo Gurgel Valente se dirige aos leitores de *O Mistério do Coelho Pensante*, dizendo que, quando esta história foi escrita por sua mãe, ele era um menino de 7 anos, possivelmente com uma idade próxima da dos leitores. Embora hoje já adulto por fora, porém com alma de criança por dentro, lembra perfeitamente da casa e dos Coelhos Pensantes. De fato, estes Coelhos Pensantes existiram e o Mistério continua. Isto é, o mistério da fuga, apesar de uma gaiola fechada. No prefácio Paulo Gurgel Valente se lembra como os seus amigos, os demais vizinhos da rua gritavam: “Os coelhos fugiram outra vez!” E ele pergunta aos leitores se tiveram alguma ideia. Quem sabe, ajudam a resolver este Mistério?

FC – O mesmo Paulo Gurgel Valente, quando criança, se intrigava com o fato de que a mãe – máquina de escrever ao colo – só criava histórias para adultos. Evocando essa, vamos dizer, cisma da criança que Paulo foi, fica a indagação: Do ponto de vista da tradução, que singularidades existem quando se trata de literatura infantil?

ME – Sim, acho que há singularidades quando se trata de traduzir literatura infantil em comparação com a literatura para adultos. Porque, quando você elabora uma tradução de um texto para adultos, não precisa dar atenção à questão se uma palavra ou o sentido de uma palavra é familiar aos leitores, porque o vocabulário dos adultos é completo e abrangente. No caso das crianças, isso é outra coisa. Não se pode presupor e tomar por garantido o conhecimento de todas as palavras e seus sentidos. Pois o vocabulário infantil ainda é limitado. Assim, era necessário achar a palavra em alemão que correspondesse à palavra em português e ao mesmo tempo encaixá-la no nível e desenvolvimento da linguagem das crianças, para quem o livro seria destinado. Isso foi um dos maiores desafios com que eu fui confrontada enquanto traduzi os contos infantis de Clarice Lispector.

FC – A sequência da sua tradução dos livros infantis seguiu algum protocolo específico? Qual deles suscitou escolhas linguísticas mais sutis, encaminhamentos semânticos e ou sintáticos mais elaborados?

ME – Não segui nenhum protocolo específico, enquanto traduzi os contos infantis de Clarice Lispector. Porém, diante das diferenças entre a tradução da literatura infantil e da literatura para adultos, que expliquei acima, elaborei uma tradução em que eu prestei especial atenção ao escolher palavras, expressões e frases que as crianças entendessem. Em caso de dúvida, consultei professoras de escolas primárias e educadoras de jardim de infância e por fim apresentei o texto também a um grupo de crianças para que as meninas e os meninos pudessem dar sugestões e fazer críticas se fosse necessário. Também tentei fazer esforços para preservar e traduzir os diferentes níveis do texto, isto é, uma palavra, uma expressão ou uma frase, trazendo para a criança um sentido claro, inequívoco. Mas para crianças mais velhas e adultos, que conhecem o sentido da palavra, da expressão e da frase em todos os aspectos, a mesma palavra, a mesma expressão ou a mesma frase têm

interpretações ambíguas e assim fornecem sentidos mais sutis e refinados. Ao oferecer aos leitores o mesmo texto em dois níveis diferentes, foi possível fazer um livro infantil para leitores de todas as idades (provavelmente essa foi a intenção no texto original de Clarice Lispector). As crianças e os pais compartilham a leitura. É um livro que “cresce” com seus leitores e, portanto, pode acompanhá-los ao longo da vida inteira. Pode-se descobrir os contos sempre de uma maneira nova ao longo do tempo, enquanto criança, adolescente ou adulto.

FC – A que você atribui o fato de o outro livro infantil de Clarice, Doze lendas brasileiras: como nasceram as estrelas não ter sido ainda traduzido pela editora Henrich & Henrich? Será que uma proximidade maior com o folclore brasileiro, afetaria a questão da recepção infantil, por não se tratar do ambiente mais universal da fábula?

ME – A editora Henrich & Henrich é uma editora exclusivamente especializada em assuntos e temáticas judaicos. Henrich & Henrich se apresenta com as seguintes palavras: “a editora para a cultura e história contemporânea judaica”. Considerando isso, as *Doze lendas brasileiras* não se integram bem no programa editorial geral da editora Henrich & Henrich.

FC – As Doze lendas brasileiras estariam em seu horizonte de tradução? Uma Clarice o seu quê ecológica, através da recuperação de lendas populares, não teria um apelo na Alemanha “verde” de agora? Ainda sobre o seu horizonte de tradução: Algum livro de Clarice para adultos? E quanto a outros escritores nossos, o que dizer em termos de afinidades?

ME – Eu não fui envolvida na escolha da publicação de Clarice Lispector. Certamente *Doze lendas brasileiras* também teria sido uma ótima escolha e uma publicação interessante para o público alemão. Mas a editora quis lançar uma versão alemã da coletânea *O Mistério do coelho pensante e outros contos*. Vale lembrar que na versão alemã da coletânea o conto “A Mulher que Matou os Peixes” foi omitido e um prefácio exclusivo do senhor Paulo Valente, o filho de Clarice Lispector, foi incluído. Embora fosse uma grande honra para mim poder traduzir um livro de Clarice para adultos, eu provavelmente nunca teria a chance. Pois os direitos autorais para a tradução alemã dos livros para adultos

foram vendidos para a editora que trabalha com diversos outros tradutores. Além dos contos infantis de Clarice Lispector, já traduzi livros de Alberto Dines, Moacyr Scliar e Luís S. Krausz. E continuo a ter interesse pela literatura brasileira. Se eu tiver a oportunidade de traduzir uma obra de autor(a) brasileiro(a), sempre farei isso com o maior prazer. Pois, para mim, sempre seria uma grande honra poder dar uma contribuição para divulgar e promover a literatura brasileira – seja a literatura para adultos, seja a literatura infanto-juvenil – nos países de língua alemã e/ou na Europa.

FC – Qual a circulação do nome de Clarice Lispector junto ao público infantil alemão? Suas narrativas compõem, de fato, uma cartela de leituras nutritivas da primeira infância ou a iniciativa da editora circunscreveu-se à homenagem ao Brasil na Feira de Frankfurt de 2013? Projeto de reedições de „Das Geheimnis des denkenden Hasen und andere Geschichten“?

ME – Infelizmente não posso dizer nada sobre a circulação do nome de Clarice Lispector, junto ao público infantil alemão, porque não conheço os números de vendas do livro. No momento, não há planos para uma reedição de *Das Geheimnis des denkenden Hasen und andere Geschichten*. O lançamento em 2013 aconteceu no âmbito da homenagem ao Brasil na Feira do Livro daquele ano. Foi um dos poucos livros infantis e juvenis que foram traduzidos nessa ocasião. Até hoje é o único livro infantil de Clarice Lispector em alemão.

FC – Curiosamente, a editora alemã reproduziu as ilustrações de Flor Opazo, o que não deixa de ser uma forma de distinguir o trabalho da brasileira. Você atribui essa opção ao fato de a ilustradora caminhar na trilha da escritora, sem efetuar muitas interpretações via desenho do texto verbal? E no seu processo de tradução, as ilustrações tiveram algum tipo de interferência, já que no espaço da literatura para crianças elas representam uma linguagem em co-autoria com a do(a) ficcionista?

ME – Foi a editora Hentrich & Hentrich que optou por reproduzir as ilustrações de Flor Opazo. Isso foi porque ela quis reproduzir a edição brasileira assim como ela foi publicada no Brasil, inclusive com as ilustrações que acompanham o texto em Português. Só o *layout* das

páginas é um pouco diferente na edição alemã, porque na tradução alemã o número das páginas aumenta devido ao fato de que em alemão o texto é mais longo.

CLARICE NO IMS

Entrevista com Elvia Bezerra⁹⁹

*Fernanda Coutinho*¹⁰⁰

*Sávio Alencar*¹⁰¹

Fernanda Coutinho/Sávio Alencar – *Em uma curiosa metáfora, Manuel Bandeira assinalou, em carta, que Clarice Lispector tinha “peixinhos nos olhos”, sintagma que traduz a aproximação afeituosa entre ambos, mesmo com os “quarent’anos” de idade que os separavam. Para aquele que hoje só lhe é contemporâneo no momento da leitura de seus livros, poder encontrá-la materialmente no acervo que o IMS abriga é motivo de êxtase e encantamento, o que explica, em certa medida, a sedução própria dos arquivos. Há episódios de*

⁹⁹ Autora de *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*, editado pela Topbooks, em 1995, e *Meu diário de Lya*, pela mesma editora, em 2002, dentre outros. Desde 2009 é Coordenadora de Literatura do Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, onde organizou a edição de poemas inéditos de Rachel de Queiroz em *Mandacaru*, de 2010, e onde dirige dois sites: o Portal da Crônica Brasileira (cronicabrasileira.org.br) e o Correio IMS (correioims.com.br), além de coordenar as ações de tratamento e difusão do arquivo literário da Instituição, que tem em torno de 140 mil itens.

¹⁰⁰ Professora do curso de graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Organizadora, em colaboração com Vera Moraes, de *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)* (2012).

¹⁰¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará, onde defendeu a dissertação *Jáder de Carvalho: roteiro incerto para uma biografia* (2018). É integrante do grupo de pesquisa AMI – Autobiografia, Memória e Identidade, da Universidade Estadual do Ceará.

visitas do público ao Instituto que tenham flagrado essa atmosfera de emoção sem par?

Elvia Bezerra – Na carta que o poeta de Pasárgada escreveu a Clarice em 23 de novembro de 1945, fica-se sabendo que ela lhe mostrara poemas, mas, conclui-se, ele não os valorizou. Arrependido, nessa carta Bandeira insiste: “Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim.” Apesar de evocar o que havia de misteriosamente marítimo e belo na expressão dela, os apelos do poeta foram em vão: não consta que Clarice tenha feito nova tentativa. Quanto aos “peixinhos nos olhos”, esses continuam a seduzir pesquisadores que analisam as fotos da escritora, digitalizadas e disponíveis na nossa base de dados do Instituto Moreira Salles (IMS): www.literatura.ims.com.br. O encantamento com relação ao arquivo em papel é de outra natureza, e explico por quê. Clarice não era dada a guardar sistematicamente sua produção. Os únicos manuscritos de sua obra de que se tem notícia – os originais dos romances *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* – estão no IMS, o que torna o conjunto particularmente precioso. Ver folhas e muitos pedacinhos de papel, onde ela escrevia com a urgência de quem não queria perder uma ideia ou deixar escapar uma expressão, uma frase, diz muito sobre sua personalidade e seu modo de criação. E emociona, é evidente. É também natural que o contato com esse material aproxime pesquisador e criadora por meio de um *tête-à-tête* que resulta em experiência única – imagino eu. Por isso a Jane Leite, que trabalha na Sala de Pesquisa, se mantém vigilante, mas reservada, deixando que o visitante descubra autora e obra na intimidade possível em uma Sala de Pesquisa.

FC/SA – E, estendendo a pergunta anterior, qual sentimento emoldura o trabalho na Coleção Clarice Lispector?

EB – As arquivistas que trabalham comigo têm o dever de descrever os 332 documentos do arquivo de Clarice, de modo a tornar a descrição acessível ao pesquisador na base de dados, *online*, o que significa que o visitante pode estar no Rio, em Fortaleza ou na Ucrânia, terra de origem de Clarice, e conhecerá o conteúdo do acervo. Isso é

maravilhoso, claro, e é com esse entusiasmo que trabalhamos. Ao entrar em literatura.ims.com.br, você verá os dados relativos a cada um dos itens do arquivo, passo inicial para que selecione o que deseja consultar e possa vir ao IMS já certo de que encontrará o material solicitado.

FC/SA – Pela envergadura de sua obra, Clarice Lispector conta com uma extensa legião, estrangeira e nacional, de leitores apaixonados e estudosos incansáveis. Alguns deles – Nádia Battella Gotlib, Vilma Aréas, Carlos Mendes de Sousa, Benjamin Moser –, inclusive, passaram pela bela casa da Gávea ou a ela se associaram em função das diversas ações que o Instituto promove em torno da escritora. Neste sentido, como o IMS coloca em circulação o nome e a obra de Clarice Lispector?

EB – Bem, ainda em 2004, o IMS fez uma edição do *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada a Clarice, assim como faria, depois, de Drummond, Lygia Fagundes Telles, Mario Quintana e outros. O de Clarice está esgotadíssimo e não sei se será reeditado, mas está disponível no formato digital no site do IMS. Ainda com objetivo de divulgar sua obra, o IMS criou, com curadoria do poeta e professor Eucanaã Ferraz, o Hora de Clarice, evento consagrado a homenageá-la todo 10 de dezembro, dia de seu aniversário. A ideia foi incluir a data no calendário cultural do Brasil e de outros países, e tem funcionado. Hoje em dia, além de algumas cidades brasileiras, há “Hora de Clarice” em Buenos Aires, Nova York, Paris, entre outras. O evento pode constar de mesa para discussão de temas da obra clariciana, de *show*, de leitura ou qualquer outro tipo de atividade. Temos ainda o site claricelispector.ims.com.br, em que disponibilizamos fartas análises, notícias, estudos etc.

FC/SA – E o que ainda há por fazer em termos de inéditos, por exemplo? Eles existem?

EB – Essa questão de inéditos é extremamente delicada. Arriscada, quero dizer. É preciso uma pesquisa abrangente, não só em livros como em revistas, jornais, antes de se fazer uma afirmação a respeito de ineditismo. Um arquivo, como eu disse, tem a obrigação de descrever e disponibilizar seu conteúdo. Cabe ao pesquisador analisar os documentos e ver se pode afirmar que há algo inédito. Pode haver, no entanto, um documento que claramente não tenha sido descoberto,

isso pode. Eu mesma, há pouco tempo, achei uma oraçãozinha escrita por Clarice, em meio aos originais de *Um sopro de vida*, assim: “Santo Antônio, pelo amor de Deus, ache o PMC para mim, para sempre, mesmo que só como amigo. Amém”. PMC é o cronista e poeta Paulo Mendes Campos, com quem ela viveu uma paixão ardorosa no início da década de 1960. A paixão não é desconhecida, biógrafos já a mencionaram, mas a prece a Santo Antônio, até onde eu saiba, não tinha sido transcrita e decifrada. Escrevi sobre o achado para o site do IMS com o título “Santo Antônio não ouviu Clarice”. Um arquivo sempre surpreende, é o que constatamos. Posso afirmar ainda que o professor português Carlos Mendes de Sousa, da Universidade do Minho, prepara, para 2020, uma edição de *Um sopro de vida* baseada nos originais existentes no arquivo do IMS. É que o livro foi escrito, às vezes, em pedacinhos de papel, sem ordem rigorosa, e por isso deixa aberta a possibilidade de uma nova ordenação, que resulta em versão diferente da que tem agora. A que se conhece contou com a interpretação, digamos assim, de Olga Borelli, grande amiga e colaboradora de Clarice. Em 2020, para registrar o centenário de nascimento da autora de *A paixão segundo G.H.*, o IMS publicará a edição preparada por Carlos Mendes de Sousa. Esta será uma das homenagens. Faremos também uma grande exposição e promoveremos um Colóquio Internacional.

FC/SA – No Correio IMS, notório trabalho de difusão de nosso patrimônio epistolar, encontramos Clarice Lispector em meio a outros escritores de pena e correspondência fartas. Em linhas gerais, o que se pode dizer de seu conjunto epistolar e dos múltiplos retratos da missivista – a escritora, a irmã de Elisa e Tânia, a mulher de Maury – que nele se delineiam?

EB – Temos os originais datiloscritos das cartas de Clarice às suas irmãs, publicadas no livro *Minhas queridas*, com seleção de Teresa Montero. Algumas dessas cartas não foram incluídas no livro, estão disponíveis para pesquisa aqui. Ainda com relação à correspondência, o Arquivo-Museu de Literatura da Casa de Rui Barbosa (AMLB), onde se concentra a maior parte do arquivo da autora de *A hora da estrela*, conserva grande parte das cartas que ela recebeu. Uma seleção delas, também por Teresa Montero, pode ser lida no livro *Correspondências*:

Clarice Lispector. Sobre o caráter de multiplicidade da escritora eu diria, sem ser novidade, que ela transita de um gênero a outro muito à vontade. No epistolar, inclusive. Ela pôs abaixo, de forma concreta, a distinção entre crônica e conto. “Mineirinho” é um exemplo disso, publicado como um e outro gênero, em diferentes edições. As observações que faz às irmãs, em carta, a respeito do mundo diplomático enfadonho em que viveu para acompanhar o marido podem ser tristes ou divertidas. Os grandes acontecimentos pessoais, como o nascimento do primeiro filho, Pedro, têm aquele espanto que marca algumas de suas personagens de romance ou conto. E a Clarice amorosa, que manda tanto carinho às irmãs, pode estar disfarçada, ou explícita, numa crônica. “Um exemplo brutal da singularidade humana”, disse dela o jornalista e escritor Otto Lara Resende. E da singularidade literária, acrescentaria eu, certa de chover no molhado.

FC/SA – Na década de 1940, Clarice Lispector e Fernando Sabino compartilham a condição de conterrâneos exilados, ela vivendo em Berna, ele trabalhando intensamente em Nova York. Nas cartas que trocam durante o período, dividem impressões sobre suas criações literárias, anseiam por notícias do Brasil, projetam o futuro, entre outros assuntos. Os amigos-correspondentes também se irmanam em uma ‘quadrilha’ fraterna, de que participam, em função das tramas postais que ali se desenrolam, outros ilustres personagens da vida literária brasileira, como Erico Veríssimo e Paulo Mendes Campos, cujos acervos se encontram sob a guarda do IMS. É possível, então, encontrar Clarice nas coleções desses ou de outros escritores? Ou, do contrário, que outras vidas cruzam a coleção de Clarice?

EB – Ela era muito ligada aos Veríssimo, e há em torno de uma dezena de cartas que o gaúcho lhe escreveu e de que guardou cópias. Encontram-se alguns itens também no arquivo de Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos, lembrando que, logo que ela se separou do marido, Maury Gurgel Valente, instalou-se no lendário apartamento do Leme, no Rio, e integrou-se facilmente ao grupo de escritores e boêmios do qual faziam parte Fernando Sabino, Rubem Braga e Vinicius de Moraes, na época em que o uísque caía no gosto de todos e as boîtes em Copacabana fervilhavam. Nem por isso a amizade que os uniu foi

superficial. Bem ao contrário, a admiração era recíproca, e desconfio de que ninguém saiu impune do encontro com essa mulher absurda. Os arquivos do IMS dão testemunho desses laços de afeto: há, no arquivo de Paulo Mendes Campos, uma meia dúzia de cartas ou cartões, assim como nos de Otto Lara Resende e Lêdo Ivo. Poucos itens, mas reveladores da presença da escritora. A família Veríssimo foi muito ligada a ela, muito mesmo, adoravam-se, e Erico Veríssimo guardou cópias de algumas cartas que lhe escreveu. Estão no arquivo dele.

FC/SA – Em sua pena polígrafa, “estrela de mil pontas”, Clarice Lispector deu vida a um vocabulário personalíssimo, do qual se podem extrair algumas palavras que conformam sua ars poetica: intuição, mistério, procura. Para você, qual palavra sugerida pela experiência de contato com a obra de Clarice Lispector poderia compor uma espécie de dicionário íntimo e afetivo? E por quê?

EB – Dor, certamente. Mas caio no lugar-comum, porque se a pergunta foi feita a alguém antes de mim, o vocábulo certamente já terá sido mencionado. Clarice tem sido tão bem estudada, temo sempre cair na obviedade com qualquer coisa que eu venha a dizer. Mas, aqui vai a justificativa para o lugar-comum: Clarice punge a alma da gente de diferentes maneiras. Às vezes é uma dorzinha fina, provocada por uma crônica com aquela aparência de simplicidade. Às vezes é uma dor funda, mas ela sempre nos inquieta. E não tem nada mais inquietante do que dor.

“COM CLARICE EU CONTINUO APRENDENDO A VIVER”

Entrevista com Dalit Lahav-Durst¹⁰²

Sávio Alencar¹⁰³

Sávio Alencar – *O ofício da tradução, como se sabe, tem na leitura seu ponto de partida. Você poderia falar sobre a sua relação com literatura brasileira, em geral, e com a de Clarice Lispector, em particular?*

Dalit Lahav-Durst – A minha relação com a literatura brasileira começou no fim dos anos 1960, quando cheguei com os meus pais a São Paulo. Adorei ler o Monteiro Lobato, e *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos foi o meu livro preferido durante muito tempo. Mais tarde li *O guarani*, de José de Alencar – era o começo de uma grande história de amor entre a pequena israelense de Jerusalém e o Brasil. No Brasil, também descobri obras como o *Grande Sertão: Veredas*, de João

¹⁰² É tradutora, curadora e crítica de arte. Estudou História da Arte na Sorbonne, especializando-se em expressionismo alemão e em estudos curatoriais. Há mais de duas décadas, tem trabalhado com pintores, escultores e fotógrafos na Europa e em Israel, organizando inclusive exposições sobre a escultura de Edgar Degas. Como tradutora literária, verteu para o hebraico títulos como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, “O imortal”, conto de Jorge Luis Borges.

¹⁰³ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará, onde defendeu a dissertação *Jáder de Carvalho: roteiro incerto para uma biografia* (2018). É integrante do grupo de pesquisa AMI – Autobiografia, Memória e Identidade, da Universidade Estadual do Ceará.

Guimarães Rosa, e *Suor*, de Jorge Amado, além da poesia de Castro Alves e os livros de Machado de Assis que leio e releio sempre com um imenso prazer. Eu descobri a Clarice Lispector quando li, há muitos anos, *O mistério do coelho pensante* – e desde então comecei a me interessar pela sua escritura. Primeiro li *Perto do coração selvagem*, depois foi *Água viva* e desde então continuo a ler e a reler essa formidável mulher-escritora cujo estilo tão único me marcou para sempre.

SA – Segundo Nádia Battella Gotlib, “três línguas [...] marcam a vida de Clarice”: a língua portuguesa (língua materna), o russo (língua dos pais) e sua própria língua, “que é presa, causando, por isso, um defeito de dicção”. A biógrafa também menciona o ídiche, “língua falada pelos pais em casa com os parentes e amigos da comunidade judaica, língua que Clarice ouvia na infância e também nunca falou”. A par desse cruzamento de línguas e culturas, como é traduzir Clarice para o hebraico? Assim, quais desafios surgem na transposição, por exemplo, de seu estilo, de sua sintaxe, de seu imaginário cultural?

DL-D – O hebraico, sendo uma língua semítica, é bem diferente do português. É muito mais fácil traduzir do português para o francês que do português para o hebraico. O ídiche é um idioma germânico no qual estão misturados o alemão, o hebraico, dialetos em russo e em polonês. O ídiche se escreve em caracteres hebraicos da direita para a esquerda. Porém, a Clarice escrevia em português, e mesmo pensando nesse cruzamento de línguas e culturas, acho que o seu estilo é único e inimitável, o que torna, às vezes, o trabalho do tradutor difícil. A sua sintaxe também não é fácil de transmitir por escrito, por isso eu costumo ler em voz alta para poder captar melhor o seu ritmo. A respeito do seu imaginário cultural, vou citar uma passagem que, pelo menos para mim, sendo mulher e judia, mesmo não sendo mãe, é típica do que costumamos chamar de “*Yiddishe Mame*” ou de “mãe judia”: “[...] É que mãe de origem russa, quando vai beijar os filhos, em vez de dar um beijo, quer logo dar quarenta. Expliquei isto a um de meus filhos, e ele me respondeu que eu estava era arranjando pretexto, o que eu gostava mesmo era de beijá-los.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Clarice Lispector, *Aprendendo a viver*, “Ideal burguês”, publicação em 8 de junho de 1968, Ed. Rocco, 2004.

SA – Machado de Assis e Clarice Lispector são escritores que integram o cânone da literatura brasileira. A experiência de traduzi-los, suponho, coloca para o tradutor questões de naturezas diversas, considerando que se trata de artistas de épocas e repertórios diferentes. Por outro lado, haveria algum aspecto que os aproximaria no momento da tradução? Poderia comentar sobre isso?

DL-D – O primeiro livro que eu traduzi do português para o hebraico foi *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. O primeiro livro dele que li foi *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Sei que a Clarice admirou o M. de Assis. Além de serem os dois grandes escritores, eles eram também tradutores. M. de Assis, cuja mãe era imigrante dos Açores e o pai descendente de escravos da África, e Clarice, filha de imigrantes da Ucrânia, carregaram, por toda a vida, o peso da sua herança. Os personagens nas novelas e histórias de ambos autores são sujeitos a fortes sentimentos interiores e crises psicológicas que refletem as relações e o comportamento da sociedade na qual eles vivem. Ambos dominam com perfeição a língua portuguesa e sabem extrair do mais profundo da alma os seus personagens e os segredos mais escuros. Pessoalmente, comparando os dois, aprendi, entre outras coisas, muito sobre a condição humana na sociedade brasileira lendo M. de Assis, e sobre a condição da mulher na sociedade brasileira lendo a Clarice. Mas com a Clarice eu continuo aprendendo a viver.

SA – Na mídia internacional, o nome Clarice Lispector costuma ser apresentado de imediato a partir da origem judaica da autora. Essa sua identidade, sobre a qual fez grande silêncio em vida, orientaria, então, um modo de ler/traduzir Clarice ao redor do mundo. Em Israel, pode-se dizer que o fenômeno se repete? Que Clarice chega ao país? Como você observa isso?

DL-D – Eu acho que o fato de a Clarice ser de origem judaica ajuda a aproxima-la dos leitores israelenses, mesmo que, para mim, ela seja muito mais do que uma autora judia. Aliás, penso que ela não gostaria de ser catalogada assim. A Clarice que chega ao país é, sobretudo, uma mulher que ousa escrever o que vê e o que sente sem contornar. Ela é muito admirada por um pequeno público de bibliófilos que são familiarizados com as suas obras. Mas o que a distingue dos outros escri-

tores/escritoras, além do seu estilo que é único, é a sua sensibilidade “a fleur de peau”, a sua franqueza e a sua feminilidade mais do que qualquer outra coisa.

SA – Mais recentemente, a julgar pela emergência de eventos acadêmicos e novas traduções, como as de A Via Crucis do Corpo e Perto do Coração Selvagem, Clarice Lispector tem se inserido no ambiente cultural de Israel. A que atribui essa presença crescente da escritora brasileira nessa geografia? Como tem sido essa recepção?

DL-D – A literatura sul-americana, em geral, e a brasileira, em particular (sem falar da música brasileira que é muito popular aqui), exercem um grande charme sobre o leitor israelense. O Brasil continua a atrair os mochileiros que vão passear no *país* tropical depois do serviço militar obrigatório para homens e mulheres. Uma nova tradução de uma obra da Clarice é sempre uma festa literária. Aliás, em 2020, sendo o centenário da Clarice, julgo que teremos um evento acadêmico especial também em Israel, acompanhado pela publicação de *Aprendendo a viver* que atualmente estou traduzindo.

SA – Haveria, na literatura de língua hebraica, algum escritor cuja obra se aproximaria, em alguma medida, do trabalho ficcional de Clarice Lispector?

DL-D – A Clarice tinha um estilo único, que era só dela. Se houver uma escritora cuja obra se aproximaria da dela, penso que seja a Dalia Ravikovitch (1936-2005). Poeta, escritora (histórias curtas, novelas e contos infantis, crítica teatral, traduções de T. S. Eliot, E. A. Poe e W.B. Yeats). O seu estilo era único e inimitável e a sua poesia, cheia de musicalidade. Aos seis anos de idade, ela perde o pai num acidente de carro (Clarice perde a mãe aos nove anos). Ela publica em 1959 o seu primeiro livro de poesias, *O amor de uma laranja* (um dos poemas de Clarice é “Amor à terra”). Ravikovitch escreveu muito sobre os oprimidos, a violência e a injustiça na sociedade. De natureza muito depressiva, ela morreu (o suicídio não foi confirmado) em 2005.

SA – Há planos para traduzir outros títulos da literatura brasileira? E Clarice, continua como escritora-integrante de sua atividade tradutória? Quais outros livros dela gostaria de traduzir?

DL-D – Há sempre projetos no ar e sobre o papel. Porém já há um certo tempo que o mundo da edição está atravessando uma grave crise. Autores que são considerados um valor certo (como Machado de Assis, Clarice, Jorge Amado, entre outros) continuam a ser publicados, sem falar do Paulo Coelho, que se vende muitíssimo ainda, por seu valor comercial. Por outro lado, jovens autores são mais difíceis de “vender” e julgo que é um problema ligado à distribuição e à publicidade aqui no país. Nos últimos anos, eu traduzi livros de Daniel Galera (*Barba ensopada de sangue* e *Mãos de cavalo*) e acabei de traduzir *Antiterapias*, de Jacques Fux – ambos jovens autores de muito talento. Atualmente estou traduzindo *Aprendendo a viver*, da Clarice, e estou descobrindo uma Clarice muito mais íntima na sua escritura, uma mulher com muitos pontos de interrogação, muitas dúvidas e sofrimentos, mas também cheia de amor e empatia. É um enorme prazer. Tenho uma longa lista de livros que eu gostaria de traduzir, entre eles *A paixão segundo G.H.*, mas o meu maior sonho é de traduzir o *Macunaíma* de Mário de Andrade – a formidável epopeia brasileira.

“CLARICE É SIMBÓLICA, INTROSPECTIVA, APESAR DA APARENTE SIMPLICIDADE”

Entrevista com Amina di Munno¹⁰⁵

Yuri Brunello¹⁰⁶ e Amanda Moura¹⁰⁷

Yuri Brunello/Amanda Moura – *Amina, para iniciar esta conversa, gostaríamos de compreender a sua trajetória nas Letras: em um sentido amplo, como ocorreu sua formação? Qual a relação entre o seu percurso pessoal e o acadêmico? Quando você se tornou, afinal, viajante entre as literaturas e as línguas?*

Amina di Munno – A minha formação começa com uma viagem, viagem nas línguas ibéricas através de viagens geograficamente reais entre

¹⁰⁵ Amina Di Munno cursou Licenciatura em Língua e Literatura Estrangeiras na Universidade de Gênova, na Itália. Atuou como docente na referida universidade. Atualmente preside a Associação “Amici di Casa America”. Desenvolve atividades de pesquisa e tradução voltadas para diversos autores de língua portuguesa, como Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Eça de Queirós, Machado de Assis, Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão e Moacyr Scliar.

¹⁰⁶ Yuri Brunello é professor da Universidade Federal do Ceará e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da referida Universidade. Cursou doutorado na Università La Sapienza de Roma. Foi visiting scholar na Stanford University (UEA). Organizou a edição italiana dos escritos de Gramsci sobre Pirandello e publicou a monografia *Nelson Rodrigues pirandelliano*.

¹⁰⁷ Amanda Moura formou-se em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Concluiu seu mestrado em Literatura Comparada, com pesquisa concentrada na prosa de ficção de Hilda Hilst. Atualmente, cursa doutorado pela mesma universidade e leciona literatura em âmbito escolar e universitário.

Itália (onde nasci), Venezuela e Brasil, países-étapas da minha infância e adolescência e que, de certa maneira, continuam sendo as minhas três pátrias, num sentido, inclusive, linguístico. Após a Licenciatura em Língua e Literatura Estrangeiras na Universidade de Gênova, o primeiro contato com o mundo lusófono verificou-se, graças a uma bolsa de estudo, em Portugal num momento histórico muito importante para o País: terminava a ditadura militar com a Revolução dos Cravos, nascia a República e as últimas colônias conseguiam a independência. Regressavam a Portugal os grandes intelectuais que haviam sido exilados. Tive a oportunidade, naquele contexto, de frequentar as aulas de professores de grande renome, como o filólogo e linguista Luís Lindley Cintra. Pude encontrar e dialogar com António José Saraiva e Óscar Lopes.

Atualmente aposentada, fui docente de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Gênova. Sou presidente da Associação “Amici di Casa America” e vice presidente da Associação Cultural Jacarandá. Continuo com minha atividade de tradutora e como pesquisadora, participando de congressos, simpósios e seminários.

YB/AM – E o início de sua carreira de tradutora, como se deu?

AM – Todos nós sabemos que muitas coisas acontecem por acaso. A minha primeira tradução foi realizada por “espírito de serviço”. No começo dos anos 80, eu estava dando os meus primeiros passos no âmbito acadêmico e era necessário verter para o italiano um ensaio de Joaquim-Francisco Coelho sobre Fernando Pessoa destinado à publicação na revista Tilgher, de Gênova. Pediram-me que o fizesse. Com certa hesitação, aceitei o desafio. O ensaio foi publicado em 1983 e a partir desse ano, em pouco mais de um lustro, até 1989, traduzi quinze títulos entre livros e artigos de revista: Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Eça de Queirós, Machado de Assis, Rubem Fonseca, Ignácio Loyola Brandão, Moacyr Sciliar e dois autores do espanhol.

YB/AM – Você relatou um fato que, para nós, é particularmente interessante: a sua primeira atividade de tradução envolveu o português, pois consistia em verter, para o italiano, um texto de Joaquim-Francisco Coelho sobre Pessoa. Qual a sua percepção dessa experiência e em que sentido ela mobilizou seu interesse pelas literaturas de língua portuguesa?

AM – Joaquim-Francisco Coelho, que conheci pessoalmente nos Estados Unidos, com seu interessantíssimo ensaio despertou em mim a necessidade de aprofundar o conhecimento da obra de Pessoa. Comecei a investigar tudo o que havia ao meu alcance na biblioteca da Universidade de Gênova e, nos anos sucessivos, todos os microfilmes disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa, além de muito material conseguido nas livrarias. Traduzi certa parte das obras pessoanas do inglês. Uma dessas é um *corpus* poético, *The mad Fiddler (Il violinista pazzo)*, através da qual obtive uma bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian em 1987. O trabalho de tradução, publicado em 1989, foi por um lado de imensa emoção por eu estar entrando nesse universo pessoano feito de sonho, paisagem, enigma, melodia, mistério da morte, jogo de analogias e por outro lado de grande dificuldade para manter, partindo de uma linguagem clássica, complexa, o ritmo, a musicalidade, a simbologia de alguns termos do original. Os princípios pessoanos transcendem as categorias do tempo e do real. Reelaborar uma escrita com as características do cânone inglês pessoano e do emaranhado de suas múltiplas almas foi uma tarefa de grande empenho que exigiu leituras em voz alta, como sugeriu Clarice Lispector, e emendas de tipo sintáctico ou relativas a variantes lexicais, sinonímicas, implicando, tal revisão de revisões, uma grande responsabilidade. Isto, apesar de já ter tido em 1983 a oportunidade de traduzir dois contos de Pessoa: *A Very Original Dinner* e *O Roubo da Quinta das Vinhas*, publicados por Herodote, com o título *Due racconti del mistero*. Contos misteriosos, mas de menos complicada interpretação e, portanto, com relativamente menor número de *problems solving*.

YB/AM – É curioso que você tenha seguido, enquanto traduzia Pessoa, a sugestão de Clarice acerca das leituras em voz alta. O ato de acolher um procedimento clariciano em sua atividade como tradutora nos permite pensar nessa convivência entre a Amina que lê Clarice e a Amina que traduz Clarice. Você pode nos falar um pouco sobre os seus primeiros contatos com a obra da autora? E qual a recepção da literatura clariciana pelo público italiano?

AM – Teremos que distinguir entre duas experiências fundamentais. O meu primeiro contato com a obra de Clarice Lispector foi de

simples leitora, mesmo se há quem diga que o leitor já é um tradutor! Comecei a ler obras de Clarice Lispector muito antes de saber que um dia chegaria a ser tradutora. O primeiro impacto foi de espanto. A leitura de *Laços de Família*, livro publicado em 1960 no Brasil e em 1986 em tradução italiana, deixou em mim uma forte sensação de surpresa e até de perplexidade pelo forte aspecto intimista, pela condição de solidão do ser humano e principalmente da mulher, pela reflexão sobre o amor, quando impossível, e sobre o passar do tempo entre outros temas tratados com absoluta originalidade no panorama literário brasileiro da época. Clarice até hoje, surpreendentemente, não é muito conhecida pelo grande público. Desde os primeiros anos em que começou a ser publicada na Itália, recebeu a atenção de críticos literários, estudiosos, foram escritas resenhas sempre de grande apreciação sobre seus livros, teses de licenciatura ou de doutorado, mas o conhecimento da sua obra fica sendo essencialmente patrimônio de leitores cultos ou especialistas.

Com exceção de *La scoperta del mondo*, publicado em 1967 e em 1973, a partir de 1986, com a publicação de *Il mistero del coniglio che sapeva pensare*, foram editadas quase a cada ano mais de duas dezenas de obras. Apesar dos citados estudos, embora importantes, não existe ainda uma análise crítica profunda sobre o *corpus* literário inteiro da grande escritora. Sobre a tradução italiana de *Perto do coração selvagem* é de ressaltar o estudo de Carolina Torquato (UFSC), “La traduzione dell’intraducibile”. Um dos primeiros promotores de Clarice Lispector na Itália foi Angelo Morino, grande tradutor sobretudo do espanhol, mas também do francês e português. De Clarice traduziu, para Sellerio, *Água Viva*. Sobre o livro há uma belíssima resenha online de Fiorenza Aste com o título “Acqua viva di Clarice Lispector”. Em 2017 saiu a nova tradução *Acqua viva* de Roberto Francavilla pela editora Adelphi.

Além da publicação dos textos literários de Clarice, outras iniciativas ocorreram na Itália com a intenção de dar a conhecer a sua obra ao público italiano. Um dos projetos de grande relevância realizou-se em Torino de 2 a 19 de novembro de 2006, com o título, *Clarice Lispector. Inspirazioni d'autore*. Teatro, encontros, laboratório, leituras acerca da obra da escritora brasileira. O projeto nasceu da colaboração entre MAS

Juvarra, Scuola Holden e Circolo dei lettori, três diferentes realidades, cada uma com suas competências, mas com o mesmo fim: divulgar a obra de Clarice.

YB/AM – Em 1987, você traduziu A via crucis do corpo (La passione del corpo). Essa é, conforme as suas palavras, a sua segunda experiência fundamental no contato com a literatura clariciana. Como tradutora, que percepção esse texto despertou em você?

AM – Sim, a segunda experiência diz respeito à minha atividade de tradutora. Neste caso o primeiro contato com a obra de Clarice aconteceu em meados dos anos 80 e foi, na verdade, de alguma maneira, uma encomenda. A casa editora Feltrinelli mostrou sempre interesse pela literatura brasileira e os anos 80 não constituíram exceção. Naquele momento estava na programação da editora a publicação de *A via crucis do corpo*. Eu aceitei o desafio da tradução e o título *La passione del corpo* foi decidido pelo editor. Entre os autores traduzidos pela Feltrinelli constam nomes de grande relevância: João Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Darcy Ribeiro, António Lobo Antunes, José Saramago, José Cardoso Pires e Clarice Lispector. Entre 1986 e 1989, Feltrinelli publicou *Legami familiari*, *La passione del corpo*, *La mela nel buio*, *L'ora della stella*. Outras editoras, entre elas Adelphi, Mondadori, La Tartaruga, também publicaram e publicam, até o momento presente, muitas das obras de Clarice Lispector.

Quando comecei a ler *A via crucis do corpo* com a finalidade de verter o livro para o italiano, renovou-se em mim a inicial sensação de surpresa e de estranhamento e surgiu-me imediatamente a pergunta: como traduzir o fazer artístico de Clarice, a sua formidável capacidade de captar instantes, a força que lhe transmitem suas emoções, seu coração de mulher “tímida e ousada... caótica e intensa”, como ela diz de si mesma numa das poucas entrevistas, a última, ao entrevistador, Júlio Lerner? A linguagem de Clarice é simbólica, às vezes paradoxal, introspectiva, apesar da aparente simplicidade. Todos estes elementos impõem ao tradutor uma atenta escolha dos termos usados na língua de chegada para não desvirtuar a mensagem implícita nas palavras do texto original. Portanto, sim, posso dizer que foi uma experiência de muita responsabilidade e grande dedicação.

YB/AM – Tem-se discutido bastante que o tradutor é também, em alguma medida, um autor. Clarice, em “Traduzir procurando não trair”, texto publicado pela Revista Joia, fala da “fidelidade ao texto do autor”, embora relativize um pouco essa postura. Enquanto tradutora e leitora de Clarice, qual a sua compreensão dessas questões?

AM – Ao conceito de tradução tem sido dedicada, nos séculos, uma detalhada atenção e, contudo, até hoje não é fácil dar uma definição precisa e unânime de tradução, como não é fácil o ato de traduzir. Alguns estudiosos de tradutologia definem a tradução como uma arte; outros, um ofício; para Eric Jacobsen, é uma habilidade; e há quem a defina como uma ciência. Não se trata para o tradutor de realizar uma simples transposição de significado de um grupo de signos linguísticos para outro, mas de considerar uma série de critérios extralingüísticos, pois a língua insere-se numa realidade social, num contexto cultural que não podem e não devem ser ignorados. É necessário considerarmos a tradução como o resultado de um processo dialético que pode ser levado a cabo com relativo sucesso. O tradutor é chamado a interpretar e a produzir uma resposta na base de uma opção interlingüística, e neste sentido é importante o conceito de “negociação” sugerido por Umberto Eco. A meu ver, o tradutor não é um autor, ele deverá, sim, manter uma certa “fidelidade ao texto do autor”, e, como a própria Clarice sugere, o conceito de fidelidade pode ser em vários modos “relativizado”. Ser fiel ao prototexto significa, entre outras coisas, captar nas dobras do discurso as tonalidades de ordem lexical, psicológica e ao mesmo tempo qualquer alusão irônica ou trágica e recodificar a mensagem escolhendo o termo que mais se aproxime do âmbito conotativo.

YB/AM – Ainda nesse texto publicado pela Revista Joia, Clarice conta que Gregory Rabassa, um de seus tradutores, apontou-a como mais difícil de ser traduzida que Guimarães Rosa. Para você, quais os principais desafios encontrados ao traduzir Clarice?

AM – Clarice é difícil de ser traduzida assim como pode ser difícil de ser lida, mas creio que, mais do que pela linguagem, é difícil pelo significado que as palavras têm no contexto clariciano. O trabalho interpretativo e de diálogo com seus textos nasce da exigência de reconhecer uma rede de símbolos nos quais se moldam o ideal de consciência e o de

representação. De fato, levemos em conta que cada autor, em seus textos, utiliza seu idioleto, seu próprio sistema linguístico, que têm peculiaridades constantes, não casuais. A observação destes fatores leva a uma maior familiaridade com a escrita original e talvez a soluções ou negociações mais pertinentes. A respeito da tradução de Gregory Rabassa, Clarice, no seu texto *Traduzir procurando não trair*, afirma: “A tradução me parece muito boa. Mas parei, pois o que venceu mesmo foi a náusea de me reler...”, que era exatamente o que Clarice dizia quanto às suas obras no original. A náusea de se reler não era devida a uma má tradução. No mesmo texto a autora declara: “Traduzo, sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjôo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu”. Os desafios maiores se encontram em alguns jogos de palavras do texto clariciano, em termos com conotações específicas da cultura brasileira e que não têm correspondência direta no texto de chegada, no uso de algumas figuras retóricas. Entre outros parâmetros, a solução desses problemas dá a medida da fidelidade que o tradutor mantém em relação ao prototexto.

YB/AM – Que livro da autora você gostaria de traduzir nos próximos anos?

AM – A esta pergunta respondo à maneira de Clarice Lispector: não sei. Realmente não sei que livro gostaria de traduzir, pois, teoricamente, todos.

YB/AM – Agora, para finalizar esta conversa, queremos saber como Clarice permanece enquanto aprendizagem e prazer em seus dias. Conte-nos sobre os trabalhos que você tem desenvolvido acerca da obra clariciana recentemente.

AM – Entre os trabalhos sobre Clarice, um artigo relativamente recente é: *Lispector, le passioni e I legami*, uma nova, recentíssima, edição italiana de seus melhores romances, A Semana de Letras da UFSC: ideias e(m) perspectivas (organização Silvana de Gaspari, Jair Zandoná), Tubarão – SC, 2015, Copiart, p. 113-124, publicado logo após o período em que atuei como “professora convidada” na UFSC, em 2014. Muito mais recente é um ensaio que acabo de entregar para ser publicado, em dezembro deste ano, na revista “Incroci”, em que se

focaliza o tema da família nos contos e romances de alguns escritores da literatura brasileira contemporânea. Naturalmente a obra de grande interesse para o desenvolvimento do tema foi *Laços de família*. “Incroci” é uma revista literária, semestral, que se publica desde o ano 2000 na cidade de Bari pela casa editora Adda e que já alcançou um grande prestígio. Que este pequeno contributo seja mais um passo para a divulgação do grande nome de Clarice Lispector na Itália!

LEITURAS

A DESCOBERTA DE CLARICE EM MINHA VIDA

*Edgar Cézar Nolasco*¹⁰⁸

As três histórias que ora apresento fazem parte de mais um livrinho que estou escrevendo no momento e que se intitulará de *O amante de Clarice*. Com esse pequeno livro, encerro uma trilogia sobre a escritora iniciada com o livro *Claricianas* de 2006 (este em coautoria) e seguida por *Quem tem medo de Clarice Lispector?* de 2014. Em ambos os livros, a ideia central foi uma só: ter a presença fantasmática de Clarice na escritura, mesmo que de forma às vezes apenas alusiva. Diferentemente dos dois livros já publicados, este que agora escrevo traz uma diferença não encontrada antes: se naqueles a *persona* da escritora ocupava o primeiro plano, agora ocorre também minha própria inscrição, como crítico biográfico fronteiriço, visando narrar, por meio dessa estratégia, além de algum traço que aluda à ficção ou vida de Clarice, algo que esteja preso ao meu próprio *bios*.

¹⁰⁸ Professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação nível Mestrado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coordenador do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados, Editor-Presidente dos *Cadernos de Estudos Culturais*. Desenvolve, atualmente, estágio de Pós-Doutorado no PACC-UFRJ. Autor de *Restos de Ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, 2005, *Quem tem medo de Clarice Lispector?* 2014. Organizou *A Hora da Estrela: Clarice Lispector 40 anos*, 2018.

1 O amante de Clarice

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio” (LISPECTOR. *Água viva*)

Era o ano de 1995. Deixava eu meu lugar para trás, entrava num ônibus da Viação Motta e desembarcava, vinte e duas horas depois, na cidade grande de Belo Horizonte.

Lembro-me, agora, de que repeti para mim o salmo 23 de cor, durante a viagem longa e cansativa. Mas minha obstinação para cursar a Pós-Graduação na UFMG e meu desejo não mensurável para pesquisar acerca da obra da escritora Clarice Lispector falavam mais insistente e persistentemente em mim.

Tinha deixado para trás meu lugar de fronteira onde habitara até então, assim como deixara minha família e emprego como professor primário numa escolinha dos arrabaldes da cidade de Dourados, mas, em contrapartida, já tinha trazido comigo, sem o saber, *minha Clarice Lispector*. Ou melhor, tinha trazido comigo na bagagem meus exemplares dos livros *Água viva*, *A paixão segundo G.H*, *Perto do coração selvagem* e o de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Sem saber, eu ia viver um prazer da descoberta teórica e crítica, misturado com medo e ignorância, mais o peso da obra monumental da escritora, que começaria ali e permaneceria em mim para o resto de minha vida.

Não demorou muito para eu saber que minha pesquisa resumir-se-ia na leitura de dois livros da escritora: *Água viva* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Li e reli, nas intermináveis e solitárias noites do Hotel Pampulha, as duas obras. Para meu descanso e alento, comecei a perceber semelhanças absurdas entre o processo de construção das duas obras. Também via diferenças gritantes entre elas, as quais, multiplicadas, continuo vendo até hoje. Cheguei a decorar passagens inteiras de *Água viva*. Repeti-as e repeti-as incansavelmente para mim enquanto subia a Avenida Amazonas para tomar meu cafêzinho sagrado das 3h30min no Café Nice, na avenida Afonso Pena. Mais tarde, atravessado pela amizade do Fernandinho, um amigo que conheci hospedado no hotel e que viera de Recife para fazer doutorado em Administração também na UFMG, passei a tomar café no

Mercado Central. Se, por um lado, a caminhada tinha ficado mais curta, uma vez que o Mercado ficava quase em frente do hotel, por outro lado, a pesquisa tinha avançado e eu me pegava lendo ou repetindo, ou simplesmente pensando alto, entre os bichos e abacaxis que se aglomeravam dentro do Mercado. Lembro-me que uma vez, talvez como forma de fugir das leituras difíceis e obrigatórias que a pesquisa impunha, mais algum problema pessoal, como a falta de dinheiro, me dediquei uma tarde inteira à tarefa de ficar simplesmente olhando para as galinhas presas nos gerais, logo à esquerda de quem entrava pela rua Santa Catarina.

Foi por essa época, logo no começo de meu desespero, isto é, assim que passei a ler e repetir de cor passagens claricianas em voz alta, que me peguei repetindo uma passagem do livro *Água viva* enquanto admirava a distância, do quarto andar da FALE, o pôr do sol do lado Sul:

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai o meu berro me rasgando as profundas entranhas de onde brota o estertor ambicionado. Quero abarcar o mundo com o terremoto causado pelo grito (LISPECTOR, 1998, p. 65).

Eu repetia porque eu não entendia. Mas se eu desistisse, eu perderia tudo o que eu não podia perder. Eu havia ido para longe para vencer. Não vencer na vida; mas vencer aquilo a que eu havia me proposto o desafio. A literatura de Clarice era meu desafio. A escritora era meu desafio. Ou eu vencia o enigma, ou a esfinge me devoraria. Tinha tudo a perder. Sem gritar, permaneci e insisti. Aos poucos fui comprendendo que *entender é a prova do erro*. Mas para chegar aí, tive primeiro que chegar à conclusão de que eu havia entendido. Foi por essa mesma época que me tornei amante incondicional da obra claricana e de sua autora. Tive a minha visão; tive a *minha* Clarice.

O borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro contrapunha-se à cor sanguinolenta da fronteira-

-Sul que eu também havia trazido comigo e que dali a observava tão perto tão longe. Conforme a tarde mineira se escondia atrás da Lagoa da Pampulha, o barrado sanguinolento ia se esboroando sobre o pântano esparramado mas contido ao Sul do Centro-Oeste brasileiro. Naquele exato momento, um pós-graduando magro e preocupado descia do quarto andar e tomava o *bus* que o levaria até à rua Tupis com a avenida Paraná.

Por essa época eu ainda não podia sequer imaginar que a fronteira-Sul, sobretudo enquanto uma paisagem epistemológica, tornar-se-ia o centro de minhas reflexões críticas e poéticas mais contundentes e atuais. Mais uma vez, sem o saber, parece que, mesmo a distância, eu já estava sendo preparado para um dia voltar para meu lugar e pensar *a partir* dele com mais especificidade e propriedade intelectual.

Desde sempre em minha vida, a fronteira-Sul estava condenada a ser o meu máximo de desejo a que eu podia chegar. A origem de meu *bios* advinha de suas entranhas porosas, pantanosas e revoltosas.

Confesso, por fim, se a alguém interessar possa, que definitivamente não sei quando Clarice entrou em minha vida, não sei a partir de quando comecei a me apaixonar por ela. Talvez tal amância tenha ocorrido a partir deste acontecimento familiar: meu irmão mais velho deixou o livro que estava lendo sobre uma cadeira embaixo da sombra do pé de cinamão na casa de campo da Revolta e bastou um segundo para que uma vaca viesse e arrancasse algumas páginas do exemplar e saísse comendo as páginas campo afora. Guardei aquela cena familiar envolta a um livro que ainda estava acima de meu desejo de menino de 9 anos. Sem o saber, ou talvez por isso mesmo, mais tarde em minha vida eu viria a eleger o livro *Perto do coração selvagem*, a começar pelo título, como o mais bonito da plêiade de obras da escritora.

Cabe ao amante trazer guardado dentro do coração o objeto de seu amor. Seja ele livro ou gente. Pouco importa. Porque, o que importa mesmo, é saber que o outro existe dentro de você.

2 A carta roubada

Peço-lhe que interprete minha carta como quiser mas não veja nela falsa humildade (fragmento da carta de Clarice enviada a Mário, de Belém, em 27 de junho de 1944).

Há mais de 30 anos que estudo a escritora Clarice Lispector e sua obra. Tanto é verdade que já escrevi um número razoável de livros sobre ela, além de orientar alguns trabalhos acadêmicos sobre sua obra. Durante essa grande parte de minha vida dedicada a tal estudo, tive momentos tensos, literalmente angustiantes, e outros atravessados por extrema alegria. Entre os mais difíceis, gostaria de pontuar aqueles nos quais me encontrava sozinho dentro de um quarto pequeno de hotel me debatendo por querer compreender sua escritura angustiante. Varei noites e noites na tentativa vã de achar que podia entender o que eu nunca viria a entender. Não demorou para que eu aprendesse que fingir que entendia podia ser o começo para uma compreensão necessária. No meio acadêmico via colegas falar de sua literatura com tanta sabedoria e soberba que fui, aos poucos, criando um modo só meu de falar dela. E acabei criando uma soberba às avessas. O bom é que venci todas as tempestades e aqui estou agora falando dela com tanta honestidade e simplicidade que até eu mesmo acabo por ficar com inveja boa de mim mesmo. Entre os momentos mais alegres, destaco um que de alguma forma já está dentro dos mais difíceis: quando me pegava falando de Clarice com amigos em alguma mesa de bar em Belo horizonte. Correndo o risco de ser chato e até pernóstico, falei sobre ela durante noites inteiras para amigos que, apesar de não a estudarem como eu, eram leitores de sua obra. Outros nem eram leitores, mas acontece que eu, sem saber, tinha o poder de exercer a sedução quando o assunto era a escritora. Gostava de enaltecer o lado engraçado, quase cômico, que via nela e em algumas de suas obras. E para exercer meu poder discursivo, falava de cor pedaços e pedaços de livros, tirados, por exemplo, de *Água viva* ou de *A paixão segundo G. H.* Só mais tarde vim a descobrir que nem se tratava de meus livros preferidos. Mas essa constatação já renderia uma outra história.

Espera, estou me lembrando disso agora, no momento em que estou escrevendo: num desses tantos encontros, cuja conversa volta e meia terminava em Clarice, e este, especificamente, continuo a me lembrar, se deu no restaurante japonês Sushi Naka, um amigo psicanalista me perguntou: *você gosta de mim como gosta de Clarice?* Esbocei um sorriso. Afinal, o psicanalista ali era ele.

Entre os anos de 1999 e 2003, me dediquei à tarefa de pesquisar e estabelecer uma relação, mesmo que indireta, entre a obra e a vida da escritora. Foi nesse contexto que entrou na história a tal carta roubada. Durante meus estudos, tive aulas de Crítica biográfica com a intelectual Eneida Maria de Souza, hoje professora emérita da UFMG. À época, eu não podia prever, apesar de já pressentir, tomado pelo afeto e admiração pela mestra querida, e depois amiga, que aquela discussão de ordem cultural estaria na base de toda minha formação e trabalho acadêmico por vir. O trabalho resultado daquela pesquisa foi publicado na forma de livro em 2004, levando o título de *Restos de ficção: a criação biográfico-literária* de Clarice Lispector. Na contracapa do pequeno livrinho lê-se:

Este livro (*o segundo do autor sobre Clarice Lispector*) não é só um livro sobre a obra da escritora. É, ao mesmo tempo, um livro que trata da teoria da crítica biográfica. Daí entender que a crítica acaba sendo uma crítica autobiográfica cultural dos dois sujeitos em análises: *do escritor e do crítico*. Veja-se esta passagem: “o crítico biográfico não é aquele que decifra o enigma do texto, ou do autor, mas aquele que sabe articular o texto com o paratexto, a ficção com a não ficção, a obra com a vida e vice-versa, na tentativa detetivesca de alargar a produção daquilo a que chamamos leitura. A escrita do imaginário biográfico relembrava os fatos da vida em seu processo e os reinventa, dando a eles uma marca de verdade até então não percebida” (NOLASCO, 2004).

Restos de ficção, restos de vida, restos de amizade, tudo isso eu lia na carta roubada de Clarice endereçada ao mestre de todos os escritores modernistas brasileiros Mário de Andrade. Carta esta até então completamente desconhecida dos estudiosos de ambos os escritores, não fosse a sagacidade crítica de Eneida, durante pesquisa sua no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (Fonte: Arquivo Mário de Andrade – IEB\USP). Encontrando lá a tal carta, Eneida gentilmente copiou-a para mim, usando caneta bic azul. Trago a tal carta roubada guardada junto ao material mais importante que posso sobre Clarice Lispector. Neste exato momento, enquanto escrevo esta história, olho com carinho para a carta-cópia aberta sobre minha escrivaninha e não me canso de admirar a letra minúscula de Eneida, parecendo uma teia de aranha a *la Borges*.

Aqui, quando falo da carta roubada, entendo que não me refiro mais tanto à bela e importante carta, ainda completamente desconhecida do grande público e biógrafos claricianos, apesar de tê-la publicado no início do primeiro capítulo do livro supracitado. Queria captar o gesto da mestra, intelectual e amiga Eneida que, em meio a sua pesquisa no IEB acerca de Mário de Andrade, ao se deparar com a referida carta tratou de copiá-la para mim. O gesto em si é intraduzível, e não capta a importância que a pesquisadora em Crítica biográfica cultural via no documento epistolar, como tudo, aliás, que se encontra no meio do caminho da vida de qualquer intelectual. Confesso que foi com Eneida, aliás, que aprendi que os documentos, como a correspondência, viagens, amigos, acervo, doença, perdas etc, são tão importantes como os monumentos de um artista, como sua própria obra. No caso específico de Clarice, as cartas enviadas por ela a familiares e amigos, bem como as recebidas, não são em nada menores que sua ficção. Ambas se completam, e uma diz sobre a outra, formando juntas um projeto consistente e coerente de uma intelectual que não veio ao mundo apenas para dizer belas palavras.

Não é à toa que gratidão é mais um dos sentimentos que podem ser estudados pela crítica biográfica. Acho mesmo um dos sentimentos mais importantes do humano. Espero, sinceramente, ter sido grato a Clarice por todos esses últimos anos de minha vida profissional, quando me dediquei a escrever e orientar pesquisas sobre sua vidaobra, como espero estar sendo agora; e espero continuar a ser grato a Eneida por tudo, especialmente pela amizade, sem a qual nada valeria a pena. E quando penso, trabalho e escrevo sobre Crítica biográfica fronteiriça, entendo que estou sendo grato a mim mesmo, pois de alguma forma vou ao encontro de minha própria história que um dia começou daqui da fronteira-sul, onde nasci e cresci, e de onde um dia saí e para onde muito depois returnei para dizer o que tinha para dizer e sem grandes pretensões intelectuais.

Não posso me esquecer de que hoje é carnaval!

Ontem terminei a leitura do conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, do livro *Histórias mal contadas*, de Silviano Santiago.

3 A morte de Clarice (quarenta anos depois)

Enquanto houver testemunha, não haverá a morte verdadeira (MARTINS, *O perfume das acáias*).

Era o ano de 1977. Um menino aos 9 anos estudava na escolinha primária. E assim como esperava a chegada de todas as sextas-feiras para voltar para a casa de campo da Revolta, na boleia da C10 vermelha do pai, com certeza também esperava ansioso pelo término daquele ano e pela chegada das férias grandes. Obviamente, naquele nove de dezembro ainda não conhecia a renomada escritora brasileira Clarice Lispector. Contentava-se com as pequenas historietas incompletas da *Cartilha Caminho Suave*. Gastava noites inteiras dentro do silêncio à lamparina da Revolta na decifração de sílabas e sons. Sem saber o porquê, gostava muito da lição da *galinha* e da *casa amarela*. Mas não gostava nem um pouco da lição do *navio*, pois nunca tinha visto um. Mesmo assim viajava num navio imaginário para o outro lado da fronteira-sul, movido pelo desejo de conhecer *El Gran Chaco Paraguayo*, como mais tarde sofreria pelo desejo de conhecer a cidade do Rio de Janeiro. Repetia em voz alta *a vovó viu a uva* e outras frases pequenas que nunca mais sairiam de sua mente. Aliás, quando adulto, e metido a escritor como agora, fez questão de preservar aquele estilo de frases simples.

Mas não se passaram quarenta anos em vão. Estamos indo para 2020. Nesse tempo, tornei-me um estudioso da obra claricana, orientei algumas pesquisas em nível de pós-graduação e até escrevi alguns livros sobre sua vasta literatura. Entre uma leitura e outra, gostei e deixei de gostar de alguns de seus livros, nas mesmas proporções. Antigamente, tinha verdadeira adoração por *A paixão segundo G.H.* Talvez pelo fato de a boa crítica claricana ter batido o martelo de que se tratava da obra mais bem elaborada da escritora. Gastei décadas e noites intermináveis na tentativa escolástica de decifrar aquela escritura sem fim. Depois, quando li mais atentamente os livros *A cidade sitiada* e *O lustre*, acabei por nutrir um amor mais próximo e duradouro por aquele anterior. O que estou dizendo é que por muito tempo preteri estes dois por *A paixão segundo G.H.* Depois de até um bom tempo, reli novamente o *A cidade sitiada* e descobri nele um traço que nunca mais se repetiria

em toda a obra clariciana. Sempre achei *O lustre* um livro cansativo e monótono, mas pelo fato de ter a morte distendida e em movimento em sua escritura passei a reservar um lugar ao alcance da mão para ele em minha mesa de trabalho. Bem mais recente, voltei a reler *Perto do coração selvagem* e não tive mais dúvidas: tratava-se de um livro que para sempre terá um dos mais belos títulos entre todos da literatura brasileira. Mas gosto dele também, cada vez mais, por já prenunciar todo o projeto intelectual consistente e único de uma das maiores escritoras do país. Tirante o que há de modernamente pesado nele, vejo o começo de um certo deboche por parte da intelectual que se estenderia num crescendo até o *A hora da estrela*. Continuo a manter verdadeira admiração e espanto pelo livrinho *Água viva*. Por uma época, ele foi objeto de estudo em minha vida acadêmica. Às vezes, mas cada vez menos, me pego lendo ao acaso uma de suas páginas, principalmente quando é domingo de manhã e meus cachorros estão ao meu lado. Agora, se tem um livro de Clarice que para mim é uma verdadeira obra-prima (ah, como estou *démodé*, não se é mais de bom tom falar em obra-prima), este livro é *A hora da estrela* que, não por acaso, fez em 2017 quarenta anos. *A hora da estrela* coincide com a hora da morte em e de Clarice Lispector.

Foi visando comemorar o centenário de vida (1920-2020) de Clarice Lispector que a amiga, professora e estudiosa da obra clariciana Fernanda Coutinho me pediu algo escrito. Aqui se justifica a existência deste texto pequeno que escrevo da escrivaninha de minha casa, nesta segunda-feira do dia primeiro de julho de 2019, enquanto levanto a cabeça e vejo através da vidraça o tempo formando um barrado escuro do lado da fronteira-sul e meus cachorros aguardam por mim na parte de baixo. (Confesso que, por achar tudo isso aqui tão desnecessário, tive vontade de abandonar tudo e ir fazer um café novo para mim.)

Faz mais quarenta anos que Clarice nos deixou (1977). Então termino falando da morte. *Minha Clarice* nunca esteve morta. Sempre falei tão somente e apenas de *minha Clarice*. Quando vim a conhecer Clarice, não existia a morte. Nem sabia, aliás, que ela, a mulher, mãe e escritora, havia morrido. Logo, *minha Clarice* sempre esteve viva para mim. (Conheci *minha Clarice* numa tarde escaldante da Revolta, acho

que durante as férias pequenas daquele ano de 1982. Tinha me chegado às mãos um exemplar do livro *Felicidade clandestina*. Tratava-se de uma edição do ano anterior, publicada pela Nova Fronteira. Ainda não sabia, não pressentia e não fazia a menor ideia, mas a felicidade sempre iria ser clandestina para mim também.) Não me ensinaram a morte. De modo que não conheci a amortalhada. *Minha Clarice* sempre esteve viva, repito, sobrevivendo inclusive à minha não compreensão de sua obra. Não posso falar de uma Clarice morta, mesmo quando me pedem que fale dela como agora, pois simplesmente ela não existiu para mim. A morte veio só-depois. Entrou na ficção e em minha vida como um *suplemento*, uma ficção, melhor dizendo. E, ao encontrar a morte como tema na ficção, como acontece em *O lustre*, por exemplo, a morte trabalha (em mim) no sentido de ilustrar melhor aquela morte apenas e tão somente imaginada por mim. Eu só posso *imaginar* a morte da escritora Clarice Lispector. Aliás, meu imaginário clariciano quase sempre esbarra no corpo da morte estendido sobre o véu da escritura. Já a morte do corpo de Clarice ficou como que obnubilada em minha mente. Melhor dizendo, ela não tem um corpo, sofrendo da falta deste. Sei que ela existe na escritura, mas eu a comprehendo só-depois. Chego tarde demais para compreender a morte da escritora. Estou sempre chegando tarde demais, repito para mim mesmo. Como posso falar daquilo que ainda vai existir para mim? E a resposta, por enquanto, talvez seja esta: vá e escreva; dê existência ao que nunca existiu. Aprenda a contornar o silencioso perigo do sentido da *letra*.

Disse há pouco que eu só posso *imaginar* a morte da escritora. Entendo que tal afirmação mereça mais uma explicação de minha parte. E para tanto me valho de Borges, outro escritor morto. Noites dessas andei lendo seu texto “A Cegueira”. E tomo aqui, ressalvadas as diferenças, a morte da escritora Clarice Lispector como a cegueira para o escritor argentino. A morte da escritora, encontrada por mim dentro e fora da escritura, continua a ser tomada como um modo de vida. Como meu encontro com *minha* amiga Clarice se deu depois de sua morte naquele dezembro inóspito de 1977, restou-me, leitor crítico de sua obra, tomar a morte como um material a mais para uma possível compreensão dela. No que pese o trocadilho, é como se eu dissesse

que, nesses últimos quarenta anos de vida, eu tiro proveito da morte. Decerto que com alguma perversão, Borges, que trazia a cegueira inscrita no corpo, soube tirar proveito dela para sua criação. Nesse mesmo sentido, quero entender que a morte de Clarice não deixou de significar para mim uma clausura, quase uma perda irreparável depois, mas também me trouxe uma solidão propícia para minhas invenções literárias e críticas. A cegueira, a dor, a morte, as perdas, os amores, os amigos, a fronteira-sul, tudo pode ser *um instrumento* do qual pode tirar proveito a crítica biográfica fronteiriça da qual partilho entre os meus na universidade.

(Entre parênteses, estou me lembrando do texto “Sobre a amizade”, de Borges & Ferrari, no qual Borges diz que quando alguém morre, fica uma imagem não modificada do amigo morto, e que se pode manejar essa imagem a nosso bel-prazer. Essa imagem do morto torna-se mais forte ainda, depois de sua morte, podendo o amigo vivo ajustá-la, ou melhor, melhorá-la. Entendo que como Clarice não foi uma amiga que perdi em vida, tal imagem não valeu para minha relação com ela e com sua literatura. Acho que houve um outro tipo de suplementação da morte da escritora, ocorrida naquele início de dezembro de 1977. Todavia, reconheço, na esteira da discussão de Borges, que sempre almejei, desde muito cedo em minha vida de estudante, a encontrar *minha* Clarice em minha vida. *Sua* ficção, *minha* vida. Uma morta sempre viva me levava ao encontro de mim mesmo. Já que a amizade *não exige confidências*, fiz questão de nunca o ser confessional em se tratando de Clarice Lispector. Minha amizade por ela foi a de um *estado sereno*, crítico por excelência. Como não a conheci em vida, pouco me interessou “ver ou não ver, saber ou não saber” o que Clarice fez em vida, posto que sempre me interessou mais essa aura imaginária e fantasmática que sempre rondou sua obra e os restos deixados de seu *bios* na cultura. Em minha relação com Clarice, nunca fui um amigo ciumento; pelo contrário, sempre busquei criar condições para que o outro que estivesse ao meu lado (os orientandos, por exemplo) falasse dela, desejasse aquela persona em sua vida. Mas cedo aprendi que, em se tratando de *minha* Clarice, “há uma espécie de afeto que só consigo relacionar com um sentimento de amizade”.)

Quero concluir retomando, mesmo que pelo avesso, o verso de Goethe explorado por Borges no último parágrafo de seu ensaio “A cegueira”: “Tudo que é próximo se afasta”. O poeta alemão referia-se ao crepúsculo da tarde; Borges, “ao lento processo da cegueira”. Tudo que é distante tende a se aproximar, como a morte, como a velhice e como a tarde. Com o cair do crepúsculo oscilante da fronteira-sul, todas as coisas tendem a se aproximar de meu corpo: os guaxos no laranjal, o boi que deixa a ilha da Revolta para trás, os insetos alados presos na luz do lampião a gás, as galinhas subindo no pé de aroeirinha, o cachorro enrodilhando-se em volta da casa, um cheiro de comida no fogão, um menino aos 9 anos construindo inconscientemente seu destino a partir de sua leitura difícil de um livro de uma autora completamente desconhecida.

MEU TRAUMATISMO UCRANIANO¹⁰⁹

*Humberto Werneck*¹¹⁰

Andava eu pelos 23 anos e estava recém-chegado à redação do Suplemento Literário do *Minas Gerais*, que Murilo Rubião tivera a audácia de criar como encarte semanal do insípido diário oficial mineiro. Fiado num conto que ajudara a premiar num concurso, Murilo me levou para trabalhar com ele, na mesma sala da vetusta Imprensa Oficial onde, quatro décadas antes, dava expediente o jovem Carlos Drummond de Andrade.

Sinto vergonha, já disse, ao recordar a petulância com que eu, muito à vontade, dava palpite nos contos que Murilo generosamente me submetia, tendo chegado a pedir, com veemência, que cortasse uma palavra – despautério – numa joia, *O Ex-Mágico*, mais antiga do que eu, incapaz, ainda hoje, de algo além de uma bijuteria. Devo penitenciar-me pelas demasias do veredor da idade? Achava-me. Juventude, juventudo.

¹⁰⁹ *O Estado de S. Paulo*, 7/6/2016.

¹¹⁰ Jornalista e escritor. Cronista do jornal *O Estado de S. Paulo*. Editor do Portal da Crônica Brasileira do Instituto Moreira Salles – IMS. Publicou, entre outros, *O santo sujo: a vida de Jayme Ovale* (2008), *O desatino da rapaziada* (1992, 2012), *O Pai dos burros: Dicionário de lugares-comuns e frases feitas* (2014). Prepara, no momento, para a editora Companhia das Letras, uma biografia de Carlos Drummond de Andrade.

Ao dar poleiro ao frangote, Murilo deu também alternativa de ganha-pão a quem, engastalhado num curso de direito escolhido por eliminação, jamais conseguiu imaginar-se num fórum, a inalar os ácaros de desmilinguidos processos. No Suplemento fui foca, e, diria algum desafeto, nisso fiz carreira. Jornalista accidental antes de o ser apaixonadamente, não entrei, caí no jornalismo.

A primeira entrevista foi com uma jovem sueca (nada a ver com as beldades nórdicas das revistas de mulher pelada) que em seu país se dedicava a divulgar nossa literatura.

A segunda, em agosto de 1968, foi com ninguém menos que Clarice Lispector, de passagem por Belo Horizonte. Murilo me encarregou de lhe pedir uma entrevista, além de um conto para o Suplemento. Principiou ali um episódio para mim traumático, de alguns já conhecido, mas que, até como purgação, deve ser contado agora na plenitude dos detalhes.

Lembro-me do misto de unilateral intimidade e embasbacada reverência com que abordei Clarice numa roda, na Livraria do Estudante. Etribado em meia dúzia de contos, considerava-me escritor também, e foi sem humildade de principiante que me dirigi a ela.

Não sabia ainda dos espinhos que Clarice costumava eriçar no trato com desconhecidos, e gelei quando, ao ouvir o pedido de colaboração (que nunca veio), ela indagou, com rude incredulidade: “Mas vocês pagam?” E acrescentou, com a dicção rascante de sua língua presa, que estava “muito pobrrre”. Entre outros safanões da sorte, tinha vivido, dois anos antes, o pesadelo daquele incêndio que por pouco não a matou e que apagou um tanto de sua legendaria beleza.

Comecei a cair, a desabar em mim: o Suplemento pagava a seus colaboradores 10... já não sei qual era a moeda em circulação na época; 10 dinheiros. Eu ganhava 400, que mal davam para minhas moderadas farras de moço. E fámos pagar 1/40 disso a Clarice Lispector!

Acesa em mim a luz amarela do semancol, fiz no improviso meu dever de casa. Na minha espessa ignorância, também jornalística, eu não sabia da existência de algo chamado edição – achava que uma entrevista transcorreu tal e qual a lemos. Bastava um bom começo, que julguei ter encontrado na hiperbólica declaração de um crítico, de que “*A Paixão Segundo G.H.* não é um romance”.

Seguríssimo, lasquei a primeira pergunta: “*A paixão segundo G.H.* não sendo um romance...”

Nem pude a concluir a frase. “COMO não é um rrromance?”, rugiu Clarice Lispector, petrificando o aprendiz de repórter a seu lado no sofá. Uma foto teve a crueldade de registrar o instante em que, fulminado por um olhar enviesado e hostil, olhar que nem a barata de *A Paixão...* mereceria, baixei a cabeça, disposto a ir lá dentro me suicidar. Não sei como consegui terminar a entrevista, que, prudentemente resolvida em texto corrido, e não como perguntas/respostas, resultou até razoável, mas que nem assim ousei assinar.

Quando, no final, trêmulo, estendi meu exemplar de *A Maçã no Escuro*, Clarice reagiu com aspereza: “Não tenho caneta”. Como num canhestro pedido de desculpas, saquei uma esferográfica que tinha comprado num quiosque em Buenos Aires, canetinha sem pedigree, porém carregada com tinta violeta, que por isso eu raramente usava, poupando-a, quem sabe, para escrever meu grande romance, ou gartujar minhas últimas palavras.

Dedicatória concedida, Clarice suspendeu a caneta e, sem desamarrar o rosto, mandou-me a pá de cal:

“Posso ficarrr parrra mim?”

“Po-o-de...” — consegui tartamudear.

Fim da história? Ainda não. Décadas depois, folheando o catálogo de uma exposição comemorativa dos 60 anos de Chico Buarque, dei com a reprodução de um bilhete de Clarice para o compositor, por quem tinha declarada queda. O texto, datilografado, tem assinatura em tinta... você adivinhou a cor!

Pode ser, pensei, a minha chance de entrar na história da literatura brasileira.

PERTENCER: A VERDADEIRA MORTE¹¹¹

Jacques Fux¹¹²

Assim como seus personagens, ele sempre teve uma necessidade enorme de pertencimento. Pertencer a algo, a alguma coisa, a alguém: uma busca sufocante por algum significado, algum sentido, alguma razão ou sentimento que pudesse inseri-lo no todo. Talvez uma procura metafísica pelo seu verdadeiro destino ou pela sua legítima maldição. Esse desejo de pertencimento é uma fraqueza, mas também um objetivo. Algo a alcançar e com o que sonhar.

Ele inicialmente tentou descobrir seu lugar na religião. Nessa prática, por vezes fascinante, e por vezes ridícula e pragmática, de ritos. Na crença em uma essência que tantas vezes não significa nada e que talvez seguirá vazia e inócuas eternamente para ele. Mesmo assim, ele se empenhou em conhecer todas as rezas e todas as histórias do povo judeu com o desejo de fazer parte de algo maior. Ele aprendeu tudo o que a sua medíocre escola ensinava. Infelizmente, não teve uma

¹¹¹ FUX, Jacques. *Meshugá: um romance sobre a loucura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

¹¹² Escritor, tendo publicado: (*Sulla follia hebraica*, 2019) *Georges Perec, a psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra* (2019), *Nobel* (2018), *Meshugá: um romance sobre a loucura* (2016), *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* (2016); *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015), *Antiterapias* (2012). Vencedor dos prêmios São Paulo de Literatura 2013, *Antiterapias*, Manaus de Literatura, *Meshugá: um romance sobre a loucura* e finalista do APCA, 2016, *Literatura e Matemática*.

formação completa e substancial como seus mestres Singer, Agnon, Aleichem, Spinoza. Mas teria ele conseguido se livrar de toda crença e religiosidade, como esses escritores, se tivesse vivenciado uma formação melhor? Possivelmente não. Ele agradece: “Deus escreve certo por linhas tortas.”

Tentou ainda se aprofundar na religião convivendo com os ortodoxos. Uma seita fundamentalista o recebeu com os braços e a Torá abertos. Mas as explicações, o culto e a liturgia eram muito chatos. Exigiam uma profunda e infinita entrega de corpo e alma. Por mais religioso que ele se achasse, sempre havia uma outra seita que se julgava mais merecedora do monopólio de Deus, ocasionando diversos conflitos internos. Por isso, ele também acabou se afastando desse mundo paranoico. Delirante. Alienado. Como Daniel. Burros? Não. Mas não sem deixar marcas indeléveis, ressentidas e profundas no seu eu. Ele tentava encontrar um lugar, um caminho, um abrigo, mas não conseguia simplesmente pertencer.

Pertencer, de fato, não é nada fácil. Talvez seja utópico, improvável e impossível. Ele tinha que pertencer, como todos, mas a quê? Os judeus, apesar de viverem e compartilharem um ambiente parecido, nutrem um sentimento estranho por si, pelos outros judeus e também por todos. Esse olhar já está contaminado pelo ódio, pela perseguição e pelo preconceito do outro, mas eles não sabem nada disso. Apenas sentem na pele. Talvez eles cultuem tão somente uma tradição inventada, idolatram algo que nem são capazes de conceber e desprezem constantemente a crença, a cultura e a vivência daquele que não consideram seu igual. Assim, primeiro existe uma discriminação pela conduta do vizinho. Do vizinho judeu, com raízes de outras terras e outros costumes. Depois também discriminam o vizinho do vizinho, também judeu, mas que veio de uma família comunista, ou sionista, ou pouco religiosa, ou que come porco, ou que mistura carne com leite, ou que anda de carro no Shabat. Ou ainda aquele vizinho que é casado com uma goy, ou com uma negra, shwartz, ou que não é bem-sucedido na vida. Ou, na verdade, sei lá o quê. Eles simplesmente não acolhem o outro e tampouco aceitam a si mesmos. E eles são parcialmente culpados, responsáveis e também inocentes por tudo isso. Foi o que ele compreendeu.

Eles também discriminam, e muito, o vizinho do outro lado. O que não é judeu. O que, historicamente, o olhava com desprezo. Escárnio. Ódio. Aquele que os acusa eternamente de beber o sangue de inocentes durante o culto satânico judaico. Os que os comparam a demônios. A deicidas. A loucos. A desprezíveis. Sim, olhando o vizinho do outro lado, mesmo sem saber, todo esse fardo cruel é descarregado inconscientemente. Assim enxergam o vizinho como inimigo do seu povo. Da sua cultura. Dos seus valores. Porém, é somente nesse instante que os diferentes mundos judeus se encontram. O olhar perverso, discriminatório e odioso do outro é responsável pela constituição do povo judeu.

Assim, como todos esses estrangeiros de si mesmos, ele cresceu sob a vigilância contraditória e artilosa do pertencer e do não pertencer a coisa alguma, apenas sendo obrigado a sentir o peso dessa maçante carga histórica.

E crescer é sofrer. É perder a ingenuidade. É expor e extravasar aquilo que recebeu, mesmo sem saber muito bem o que seja. Ele então cresce e vai absorvendo outras fontes, sobretudo as literárias. Ele se estorrece ao conhecer a grande escritora judia, que relutava em ser conhecida como partícipe do povo escolhido. Clarice Lispector.

Recorda-se das suas leituras quando jovem e de como Clarice encarava toda essa questão judaica. Isso o comoveu muito, mas só nesse instante, ao escrever, ele se dá conta disso. Somente agora percebe por que ela lutava tanto para se declarar sem religião. Afirmar que não era estrangeira e que não tinha vínculo algum com o povo escolhido. Que seu sotaque era por conta de sua língua presa. Presa, não a uma pátria distante, longínqua, perdida, e também não a uma cultura milenar, tresloucada e sempre perseguida. Sua língua presa era apenas sigmatismo e ela era uma escritora plenamente brasileira. Mas sua recusa, negação, rejeição à cultura judaica é, sem dúvida alguma, o próprio reflexo espeacular. Se ela nega, se ela rejeita, se ela quer afirmar tanto sua desvinculação total, algo existe. Subsiste. Permanece. E esse algo é muito grave. Sério. Profundo. Importante.

Ele perscruta seu interior e se vê representado como Macabéa em *A hora da estrela*. Talvez o grande livro judaico. Talvez o que tenha chegado mais perto da essência cruel, inútil e impossível de um povo

milenar, que não pertence a nada. “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.” O povo judeu é esse capim, que insiste em existir com todas as suas idiossincrasias e adversidades. E é capaz de brigar e odiar a si mesmo. E pedir perdão por tudo. A frase pronunciada por Macabéa, “Me desculpe o aborrecimento”, ressoa eternamente nele. Ele sempre se desculpou por existir, sem nunca saber o porquê. Ele não é culpado.

Para Clarice, pertencer é viver. Já para ele, que nunca pertenceu e que nunca negou o pertencimento como ela, não havia possibilidade, então, de continuar vivendo. Assim ele se torna um jovem melancólico, alheio, distante e desamparado. Não por culpa do olhar de seus pais, sempre presentes e dando-lhe essa prisão de amor que se abate para sempre sobre o seu futuro, mas por conta do olhar do outro, que ele já havia assimilado. Ele passa a não querer pertencer, nem a não pertencer de fato. Habita a terceira margem do rio e não deseja mais viver.

Até a escritura deste livro, e da menção aos personagens suicidas, ele não se lembrava desse momento vergonhoso e escondido na própria história. Ele não estava de bem com o mundo, mas também não conseguia alienar-se por completo dedicando-se patologicamente a alguma coisa como Bobby Fischer, por exemplo. Ele acaba se tornando um jovem sem vida, deprimido, desanimado. Talvez apenas para chamar atenção daqueles que o desprezavam. Talvez apenas para ser notado pelas amadas. Talvez apenas para ter certeza de que nunca teria coragem de se matar, mesmo fazendo apologia. Assim ele vive à margem, cresce, escreve e sofre.

COM CLARICE, NO LEME

*Maria Graciete Besse*¹¹³

Cedo aprendi nos livros de Clarice que o coração
pulsa no interior das palavras dos silêncios
tropeçando na intimidade da luz
quando intensa é a alegria de estar vivo
e o desejo da lonjura faz estremecer
o corpo a voz a febre da lucidez
estranhamente vagabunda.

Só mais tarde descobri Ulisses, o cão
de olhos dourados e memória suíça
amante de uísque e coca-cola
o último amigo um pouco louco que acompanha
a mulher de costas viradas para o mar
vagamente absorta na secreta nostalgia
de não ter nascido bicho.

¹¹³ Professora catedrática na Universidade de Paris Sorbonne/Paris IV. Fundadora dos «Etudes Lusophones», pelo qual é responsável no âmbito do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques et Contemporains. Organizou, juntamente com Nadiá Setti, o Colloque International Lectures Lispectoriennes entre Europe et Amériques: “Gênero não me pega mais”, na Universidade de Paris VIII, em 2011. *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps* (L'Harmattan, 2014) também é uma organização sua, em colaboração com Nadiá Setti.

Vejo-os recortados em bronze na pulsação do Leme
sentados para sempre na linha azul do horizonte
deixando-se acontecer de tanto mar deslebrados.
Clarice segura um livro talvez um sopro de vida
o cachorro olha cegamente para além de nós
como um mistério que não se indaga.
Na tarde luminosa conhecemos o assombro da travessia.

O TAMANHO DO MISTÉRIO

Noemi Jaffe¹¹⁴

Clarice Lispector representa, para mim, uma combinação de ensinamentos e prazeres múltiplos. Começando pelo prazer primeiro e mais abrangente da leitura, que suga o leitor e o faz embarcar numa vertigem introspectiva e narrativa e prosseguindo pelo estranhamento da linguagem e pela análise dos recursos literários, até o salto de uma transformação existencial.

Depois de algumas décadas lendo seus textos, de lecionar sobre seus contos e romances, a leitura não pode mais ser a da fruição simples. Mesmo assim – e sem exagero – toda vez que leio “Tentação”, por exemplo, me sinto como se o estivesse lendo de forma inaugural, pela potência semântica do conto e por sua capacidade de se transformar ao longo do tempo, sem nunca deixar de ser o mesmo.

Sempre me espanto com as combinações que Clarice faz de substantivos e adjetivos. O efeito de estranhamento, um de seus recursos fundamentais, reside muito nesse uso particular de reunir adjetivos inesperados a substantivos comuns: “sincera pobreza”; “estrabismo

¹¹⁴ É escritora, crítica literária e doutora em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros, *Não está mais aqui quem falou, Írisz: as orquídeas, Livro dos Começos, O que os cegos estão sonhando?, A verdadeira história do alfabeto* (Prêmio Brasília de Literatura de 2014). Coordena, em São Paulo, a Escrevedeira, espaço onde ministra cursos sobre literatura e escrita criativa.

malicioso”; “humilhação terna”; “elevador ininterrupto”; “agressividade doce”; “adorno deslocado” e tantos outros que lançam o leitor num estado de perplexidade e dúvida: “Mas do que ela está falando?”

Esta dúvida acompanha a leitura de Clarice e é ela que mobiliza toda a bagagem de incertezas que perfazem sua literatura. Seu elemento é o estranhamento. Usando as palavras de Manuel Bandeira, Clarice “faz com que o leitor satisfeito de si dê o desespero”. Quem lê Clarice em profundidade, estranha a si mesmo, ao mundo e às palavras. São personagens que não pertencem à normalidade ou que se descobrem subitamente fora dela (estranho vem de não pertencente, aquele que está fora): G.H., a personagem do conto “Amor”, a menina ruiva que soluça, a menor mulher do mundo, a mãe e a filha que nunca se tocaram, a mulher que, inexplicavelmente, se joga da janela. Personagens estranhos, narrados em linguagem estranha, fazendo com que o leitor também se sinta deslocado de seu lugar confortável e passe a estranhar o contexto em que habita.

Mesmo estudando Clarice Lispector há muitos anos – tanto eu como outros pesquisadores –, a constatação inevitável é a de que seus livros continuam surpreendendo com uma força que nunca se explica e que se renova a cada leitura.

É disso que se faz a literatura maior: os holofotes só servem para ampliar o tamanho do mistério e nunca para decifrá-lo.

MINHA CLARICE: DOS RETRATOS

*Ricardo Iannace*¹¹⁵

O nome da autora de *A Paixão segundo G.H.* veio a mim por acaso. No início de 1987, quando cursava o terceiro ano do colegial (como era chamado o ensino médio), encontrei num ônibus meu professor de Português e, tão logo viu que segurava um livro de crônicas de Cecília Meireles, imediatamente me perguntou se havia lido Clarice Lispector. A resposta que dei a Alecio Rossi Filho foi a mais verdadeira: desconhecia a escritora. Meu sensível mestre, intuitivamente, disse que eu iria me identificar bastante com Clarice Lispector. Gravei o nome da ficcionista, mas por alguma razão não busquei informações a respeito – não fui à livraria nem à biblioteca procurar um título de Lispector (como à época não havia a internet, o acesso a dados era lento).

Passados dois anos, descobri Clarice. Encontrava-me no segundo ano de Letras e iniciava a carreira como professor na rede pública de ensino. Ia com certa frequência à editora Ática, que ficava no bairro da Liberdade em São Paulo, e certa vez recebi como cortesia *A legião estrangeira*. Quando li, fiquei perplexo. “Os desastres de Sofia” me fez

¹¹⁵ Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros da UFMG e do grupo Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, vinculado à Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros: *A Leitora Clarice Lispector* (2001), *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia* (2009).

perder o chão; até que, no último ano do curso, após as leituras de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida: pulsações* (os últimos títulos da autora), decidi que iria percorrer toda a ficção de Clarice e descobrir o que havia de publicação acerca de sua obra.

Comecei, timidamente, descortinando a fortuna crítica pelo arquivo do fichário da Biblioteca Mário de Andrade – à saída da Universidade Mackenzie, às vésperas de me formar, frequentava com regularidade essa biblioteca. O livro de Olga Borelli, *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, foi meu ponto de partida. E – de repente, aos poucos – chegavam-me demais pesquisas (Clarice ainda não era uma escritora tão afamada.). O livro de Benedito Nunes, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, foi indiscutivelmente fundamental a todos nós.

Em 1993, ingressava na Universidade de São Paulo como aluno de mestrado no programa de Literatura Brasileira, sob a orientação de Nádia Battella Gotlib. Meu projeto de pesquisa inicial sobre Clarice Lispector estava muito colado ao existencialismo sartriano. Contudo, Nádia sabiamente me fez pensar nas leituras de Lispector; e, à luz dos postulados sobre intertextualidade, prática exegética bastante em voga nos anos 1990, desenvolvi a dissertação que em 2001 é publicada pela Edusp com o título *A leitora Clarice Lispector*. Nessa pesquisa, identifico o repertório de obras que Clarice e suas personagens leem. E propõnho análises comparativas, aproximando Lispector de A. Tchekhov (*Os contos da Velha Rússia*), H. Hesse (*O lobo da estepe*), F. Dostoiévski (*Crime e castigo* e *Humilhados e ofendidos*) e outros.

Dando seguimento aos estudos sobre a escritora, ingresso em 2000 no doutorado, também na Universidade de São Paulo, mas no programa de Teoria literária e Literatura Comparada, sob a orientação de Aurora Fornoni Bernardini. O trabalho intitula-se *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*, cuja publicação data de 2009 pela Editora UFMG. Abordo como o estrato pictórico se transforma em tema literário. Cerco-me do *retrato* por meio de traduções que Clarice Lispector realizou: *The portrait of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, “The oval portrait”, de Edgar Allan Poe, e *Unfinished portrait*, de Mary Westmacott. Faço uma incursão por escritores que exploram a

pintura em suas narrativas: Honoré de Balzac (*Le chef-d'oeuvre inconnu*), Nathaniel Hawthorne (“Os retratos proféticos”), Henry James (*A madona do futuro*), Nikolai Gogol (*O retrato*), Stéphane Mallarmé (“O retrato encantado”).

Examino, paralelamente à leitura de textos que versam sobre as artes abstrata e figurativa, os vinte e dois quadros de Clarice, destacando e avaliando agentes dessa fatura plástica na escritura de Clarice, dado o engaste da palavra em contínuo processo de corrosão. Kandinsky, Paul Klee e Jackson Pollock, ao lado de um expressivo coro crítico (Ortega y Gasset, Giulio Carlo Argan, Fernand Léger, Clement Greenberg, Gillo Dorfles, Charles Harrison), ilustram as páginas desse meu ensaio. Por contiguidade, analiso o conto “A quinta história”, de Clarice Lispector, recuperando Leibniz e suas proposições sobre monadologia. E leio esse texto de Clarice como uma montagem *stricto sensu* fotográfica.

O aspecto rudimentar alcançado pelo arranjo das formas e pelo material utilizado na composição dessas pinturas (cola e vela derretida, canetas esferográfica e hidrográfica, óleo e, até, esmalte de unha), a projetar-se sobre o pinho-de-riga, a presença sugerida de um universo hostil, inóspito e impactante, em desenhos de difícil identificação com os paradigmas do mundo real, a descentralização da imagem e o inacabamento do desenho, tudo confere a esta produção pictórica algo que poderíamos denominar de “estética do feio”. Vinte deles sobre madeira e dois sobre tela.

Dois quadros, em especial, poderiam ganhar aproximação com expedientes soturnos que aludem à bruxaria; são eles: “Escuridão e luz: centro da vida”, datado de 14.4.1975, e “Sol da meia-noite”, também de 1975 – ambos em técnica mista sobre madeira. Pode-se dizer que Clarice jamais se considerou uma “pintora” no sentido pleno da palavra. Seu artefato pictórico exprime alta liberdade, e sua técnica (a considerar que haja uma técnica) está longe do que regularmente se ensina em escolas de desenho. Em *Água Viva*, de 1973, a narradora é categórica ao anunciar que seu texto se aproxima da pintura abstrata com a qual ela se identifica; por essa razão, afasta-se do estilo realista e figurativo:

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Diz mais:

É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo (LISPECTOR, 1998, p. 10).

Em *Um sopro de vida: pulsões*, obra póstuma (1978), a personagem Ângela Pralini declara seu modo particular de pintar:

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 [...]. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja iniciada demais, pode seguir essa técnica de liberdade (LISPECTOR, 1978, p. 56).

Desde sua obra de estreia, *Perto do coração selvagem* (1943), a autora apresenta (e os críticos à época reconhecem) uma tendência à fragmentação da linguagem, à ausência da linearidade do enredo (predomínio do fluxo de consciência), à irregularidade na pontuação (syntax sugestivamente inquieta), provocando certa tensão no enunciado. Há propositadamente uma desordem no jeito de “representar”. No mais, a metalínguagem se faz insistente – a escrita aponta para si a todo o momento, ratificando o processo experimental da criação. A pintura de Clarice absorve, a seu modo, muitos desses procedimentos de composição.

Nos quadros, por exemplo, as cores não cobrem toda a base da madeira, daí as “falhas” na impressão; as camadas de tinta são espessas, desordenadas, apresentam uma *solução* encorpada. Atesto em meu livro que o espectador, em contato direto com esse objeto pictórico, evidenciará que o experimento de Clarice “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) Depois de eu atentar para os títulos e temas (possíveis) dos quadros, estabeleço o seguinte paralelo:

Com certeza, a madeira e a tela não são os únicos suportes à mostra. O texto de Lispector deixa a todo tempo em relevo as bases que o constituem. (O subjacente é sempre desnudado). Mas como aí a nudez não corresponde à transparência, literatura e pintura elevam-se ao capturar o ilógico, o *sem sentido* das coisas. E, se um nexo nasce da estranha arbitrariedade das palavras, uma seiva, numa esfera mimética intencionalmente paradoxal, imanta os traços caóticos que burilam o assombroso, quando cores se amontoam contaminando-se umas às outras. Acrescente-se a tudo isso um diferencial: nos quadros, o impacto provocado pela imagem de protuberância hedionda é imediato, salta à primeira vista; na ficção, todo mal-estar parece se radicar e se manifestar no *intermezzo* da leitura (IANNACE, 2009, p. 71).

É importante reiterar certo fascínio da escritora pelo desvio da forma, pelo ingresso em um território oculto, inóspito, de difícil classificação. Essas dominantes, no plano da escrituração, reverberam na sua produção pictórica. Parece haver sempre o interesse em lançar o leitor e o espectador dos quadros para um abismo, em terreno nauseante – não raro, de compleição grotesca. É o que se constata, por exemplo, em *A paixão segundo G.H.* (1964), em que uma barata é o alvo da obra.

Vislumbramos algo parecido na pintura denominada “Caos, metamorfose, sem sentido”. Afirmo que os nomes que identificam o quadro refletem o mundo bulícoso nele internalizado, desagradável no que expõe de primitivo. Em vez de barata, veem-se borboleta, ovos supostamente disseminados, casulo – nada aprazível aos nossos olhos.

Clarice chega a citar em sua obra muitos pintores: Marc Chagall e Paul Klee são alguns deles. Aliás, ela escreve uma crônica na qual expõe a impressão que lhe causa a aquarela “Paisagem com pássaros amarelos”, de Klee. Em suas crônicas, não são raros os pontos de vista da autora acerca das artes plásticas. Indaga-se quanto ao fato de sua escrita ser menos figurativa e mais abstrata. Entre as entrevistas que realizou como jornalista, reunidas no livro *De corpo inteiro* (1975), Iberê Camargo é um dos entrevistados, e ambos conversam sobre pintura com larga desenvoltura.

Enfim, essa é minha Clarice... das tintas. Melhor: Clarice da escritura envolta de pinceladas soltas, acidentadas e sobretudo, impulsivas.

CLARICE, VOVÓ, UM CADERNINHO E EU

Sávio Alencar¹¹⁶

Criança ainda, numa idade difícil de precisar (a memória é um lodo), conheci Clarice Lispector. Conheci por assim dizer. Na verdade, li frases suas que minha avó anotava em uma caderneta ordinária, talvez misturadas com recados, coisas a fazer, telefones de parentes. Tão importante ter para quem ligar, Fulana ligou e deixou esse recado.

Clarice Lispector.

O nome desconcertava minha bisbilhotice de neto mais jovem, deitado confortavelmente no colchão de molas que fazia da cama de minha avó um *playground* insuspeito. Passando as folhinhas (tinham pautas? eram azuis?) com alguma displicênci, procurava pistas para entender como funcionava o mundo dos adultos, que me mandavam buscar água na cozinha tão logo iniciavam uma conversa inapropriada para os meus ouvidos.

Clarice Lispector, então.

Eram frases curtas, de onde vinham? Das crônicas de *A descoberta do mundo*? Dos contos de *Laços de família*? Impossível dizer. Eram aspas, não deixavam rastros, não tinham biografia. Frágeis, ma-

¹¹⁶ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará, onde defendeu a dissertação *Jáder de Carvalho: roteiro incerto para uma biografia* (2018). É integrante do grupo de pesquisa AMI – Autobiografia, Memória e Identidade, da Universidade Estadual do Ceará.

cabéas, ganhavam alguma dignidade na letra de minha avó, um pouco assemelhada com a própria grafia de Clarice, C e L inconfundíveis, assinatura que, ladrão de palavras, tantas vezes imitei. Se admirava o traço da letra, ignorava a natureza do conteúdo. Mas eram fatais as citações colhidas por vovó, um ramalhete letal. Hoje sei.

Deixei nome e frases para trás, fechei a folhinha, fui descobrir o mundo. Reencontrei Clarice bem depois, nas crônicas do *Jornal do Brasil*. *A descoberta do mundo*, dizia a mim mesmo, me inaugurava como estudante de Letras. Gostava (gosto) de rituais. Uma identificação imediata, eu também à cata de palavras para conformar em uma citação (a lembrança do caderninho de vovó). Coisas que a juventude perdoa. Repasso as crônicas mentalmente. Pauso em “O milagre das folhas”, que depois descobri como trecho de *Uma aprendizagem...* Quem veio antes? O ovo ou a galinha? “O ovo e a galinha”. Esse conto difícil que o ensino médio me obrigava a encarar. Escritora chata, texto sem propósito. Me desfiz do livro. Coisas que a juventude perdoa.

Depois alguém trouxe a chave.

MINHA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DE A PAIXÃO SEGUNDO G. H.

*Ulisses Infante*¹¹⁷

Não sei exatamente em que ano li pela primeira vez *A paixão segundo G.H.* Foi no final de década de 1980, certamente. Sei que a primeira Clarice que conheci, ainda antes de entrar no curso de Letras, foi a dos contos, que me tinham apresentado uma linguagem intensa e precisa. Desde as primeiras leituras, entre tantos fatos de linguagem, a adjetivação de Clarice me chamava a atenção, por ser muitas vezes capaz de unir o insólito ao óbvio e criar um efeito de ironia e absurdo (como no caso do “homem verdadeiro” e dos “filhos verdadeiros” de Ana no conto “Amor”). Os contos claricianos sempre me pareceram enxutos, formalmente muito bem resolvidos. O contato com os seus romances iria modificar essa impressão, já que muitos deles parecem derramar-se em excessos – talvez esta não seja a palavra justa – que os contos não se concediam. Quando encontrei *A paixão*, foi como se

¹¹⁷ Professor assistente doutor de literatura brasileira na Unesp de São José de Rio Preto, onde leciona principalmente as disciplinas de Narrativa. Já foi professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Ceará e na Universidade de Santiago de Compostela. Doutor em literatura brasileira pela USP, com tese sobre a poética de Murilo Mendes. Tem desenvolvido pesquisas sobre as vozes narrativas da obra de Guimarães Rosa e sobre as vozes líricas e críticas brasileiras, principalmente a poesia de Cecília Meireles e a obra de Antônio Cândido.

aquela proporção (ia dizer “áurea”) a que os contos me tinham habituado houvesse retornado, desta feita numa obra de muito maior fôlego: Clarice voltava a ser a um só tempo senhora de uma linguagem densa e um acabamento formal que eu conhecia de suas narrativas mais breves, agora num texto capaz de aprofundar questões e temas que eu já havia encontrado anteriormente, unindo-os a novas inquietudes. É claro que essa necessidade de pensar na obra literária a partir de um equilíbrio entre forma e conteúdo, para usar termos simples, é uma limitação do leitor que sou e não da autora que Clarice é: dizer isso é sempre importante, já que explicita parâmetros da leitura que faço, a que nenhuma obra literária se deve subordinar, já que, como sabemos, mas ainda assim é bom fazer ouvir, o usufruto da liberdade é uma prerrogativa inalienável desses textos.

A edição em que li pela primeira vez *A paixão* é a 5^a, publicada pela José Olympio Editora em 1977. Ainda carrego esse exemplar comigo: está todo anotado, já que o venho usando nas aulas de literatura brasileira que tenho tido o privilégio de dar ao longo da vida. Tenho outras edições do livro, inclusive a edição crítica com capa dura, mas aquela a que sempre retorno é essa, que, aliás, tem um problema de diagramação nos últimos parágrafos do capítulo que se inicia com “Eu procurava uma amplidão”, graficamente destacados como se constituíssem um novo e brevíssimo capítulo. Manuseando o livro agora, cito, num exercício que logo percebo fadado ao malogro, a possibilidade de separar a primeira leitura daquelas que depois vim fazendo e continuo a fazer. Desisto logo, pois a leitura de uma obra como essa é sempre a história das leituras que dela fizemos e das leituras que outros fizeram e que compartilharam conosco. É do produto dessa história que tentarei tratar brevemente a partir deste ponto, registrando alguns sentimentos e reflexões que *A paixão* me tem desencadeado. Os trechos do romance que citarei pertencem a essa edição; indicarei portanto apenas a página de que foram extraídos os mais longos.

Desde a primeira leitura, isso posso assegurar, o livro me impressionou pela radicalidade com que a voz narradora conta seu percurso a que sempre chamei arcaico, seu caminhar inexorável em direção ao que ela nos vai apresentando como as próprias origens da forma humana

advinda do neutro e do inexpressivo que ela é. Se falo em radicalidade, numa radicalidade arcaica, é porque essa noção é exposta pela própria voz que narra, já num momento adiantado de seu percurso: “Pois, mais do que a um astro, eu hoje quero a raiz grossa e preta dos astros, quero a fonte que sempre parece suja, e é suja, e que é sempre incompreensível.” (p. 186). Aí estão a busca da raiz, a procura da fonte, o radicalismo de quem imerge na pesquisa das origens. Uma das razões por que logra alcançar tão fundo em nos conduzir junto em seu retrocesso ao primordial é que G.H. vai escalonando a narrativa da experiência por que passou nos capítulos atados pelo peculiar sistema de “leixa-pren” que os une (como se sabe, cada um deles começa exatamente ou quase exatamente como termina o anterior e a narrativa se inicia com os travessões com que termina o último capítulo, numa circularidade estrutural que por si mesma é um signo intenso). Assim, degrau a degrau, passo a passo, somos conduzidos por essa voz num percurso que é mergulho que é retrocesso e por isso é também emersão que é avanço. Tudo isso se abre com a mensagem da autora a seus “possíveis leitores”, em que C.L. (é assim que está assinada essa espécie de advertência) fala de “pessoas de alma já formada” como os leitores que prefereria ter e ressalta que a aproximação do que quer que seja “se faz gradualmente e penosamente, atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar” (página anterior à de rosto). O leitor que tenho sido sempre se considerou alguém de alma em formação e sempre pensou que aproximar-se é distanciar-se, distanciar-se é aproximar-se do que quer que seja e, apesar da alma irrealizada, aceitou sempre o desafio de ler e reler a obra. A epígrafe de Bernard Berenson fala em vida completa, em plena identificação do eu com o não eu e logo nos vemos metidos naquele processo de narrar que começa com os seis travessões e esta forma verbal durativa “estou procurando, estou procurando”, que, sabremos quando chegarmos à página final do livro, é o (re)início a que se retorna. Entre os travessões do início e os do final, G.H. nos apresenta a empregada negra a quem dedicara a não atenção típica das patroas de certa classe média, Janair, cuja ausência extremamente presente a transforma numa espécie de sibila etíope (o adjetivo é da voz que narra) capaz de encaminhar G.H. ao espaço de onde se iniciará seu percurso,

um quarto alheio à casa, um espaço de um sagrado diverso, um “minarete”, como é referido no texto. G.H. também nos descreve em pormenores de entomólogo a “barata muito velha” que “emerge do fundo” e que se transsubstanciará em matéria branca de comunhão.

G.H., em sua luta agônica por expressar o que viveu, percorre palavras, sintagmas, frases, parágrafos e acumula, num processo que é também intensificação, termos que falam de “desorganização profunda”, “montagem humana”, “formação humana”, “vida humanizada”, “vivificadora morte”, “remorrer”, “domesticar o viver”, “arrumar a forma”, “náusea seca”, “esse ela”, “eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido”, “eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo”, “sentimentação do mundo”, “o mundo não é humano”, “ficar imunda de alegria”, “minha inorgânica infernalidade cheia de prazer”, “gradual deseroização de si mesmo”, “a verdadeira prece é o mundo oratório inumano”, “o seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma” – este é um levantamento breve das expressões e imagens que nos vão apresentando o drama de descer da própria humanização para entrar na materialidade inexpressiva da matéria (com o perdão da tautologia) anterior ao humano. Note-se que cada item dessa breve listagem é capaz de a um tempo produzir emoções e induzir reflexões em quem lê: pensar em si mesmo, por exemplo, como uma “montagem humana” é incômodo e revelador, já que os sentidos dos atos e gestos são produzidos pela cultura. G.H. materializa em texto tenso o percurso sensorial e mental que vivenciou enquanto saía de sua vida para entrar na vida, abandonava seu mundo para entrar no mundo, para usar suas próprias imagens. Padecer a paixão (desculpe-se a redundância) é adquirir a consciência do pertencimento original à neutralidade inorgânica; o sentimento do sagrado é então a percepção da identidade com o que foi a ancestral massa amorfa indistinta. E como narrar esse aprendizado? G.H. forma-se também no combate que trava com as palavras para cumprir a determinação que tem de contar o que lhe aconteceu.

Pensada nesses termos, *A paixão segundo G.H.* é também uma profunda aventura metanarrativa. G.H. quer reviver o que experimentou e para tanto decide narrar sua vivência. Tem consciência de que narrar é também mentir num sentido muito específico, que é o de não poder

mentir: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei de criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 18). É este o grande ponto a que as leituras e releituras do reconto de G.H. têm me conduzido desde a primeira, aquela de há muitos anos. A alma deste leitor ainda não está formada, provavelmente nunca se formará, mas a percepção de que Clarice urdiu um texto clássico (no sentido de obra-prima) ainda assim não me escapa. Sua perquição perpassa indagações existenciais e filosóficas perenes, mas sua opção foi a construção de um objeto literário que potencializa as possibilidades da narrativa a ponto de levá-la a contar o que não se poderia contar. A voz recurrentemente narrante de G.H. cria o acontecido – já que só assim ele se nos pode ser ofertado – e nos propicia a possibilidade de olhar para ele e sobre ele refletir. E o faz expondo num texto de arquitetura finamente trabalhada (basta como exemplo o capítulo que se inicia com “É que não contei tudo”, um primor de técnica narrativa, em que o ápice da trama se conta pelo silenciamento do ato extremo) a natureza mesma do gesto de narrar: o de produzir a realidade que, criada, é realidade sem necessariamente sê-la. *A paixão* é mergulho profundo e retorno da fonte extrema, narrados em linguagem que alcança sê-los ainda que os seja na dimensão que lhe é própria, a de texto configurado em arte.

Referências

- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* [Ed. de Martín de Riquer]. Barcelona: Planeta, 1997. (Clásicos Planeta, 1).
- FUX, Jacques. *Meshugá: um romance sobre a loucura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida, (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MARTINS, Geraldo Majela. *O perfume das Acáias*. [S.l.]: Casa Cambuquira, 1994.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo Annablume, 2004. 214 p.

WERNECK, Humberto. Meu traumatismo Ucraniano. *O Estado de São Paulo*, 7 jun. 2016.

OS AUTORES

Alexandre Nodari

Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFPR. Colaborador dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Filosofia da mesma instituição. Mestre e doutor pelo PPGL/UFSC, sob orientação de Raúl Antelo, tendo pesquisado acerca dos conceitos de censura e de antropofagia, respectivamente. Co-ministrou, em 2011, algumas sessões do seminário de pós-graduação (na UBA) *Sacro Poder*, a cargo de Fabián Ludueña e Emanuele Coccia e, em 2012, com Eduardo Viveiros de Castro, o seminário de Pós-graduação: “Do matriarcado primitivo à sociedade contra o Estado: cartografia da hipótese antropofágica”, no Museu Nacional/UFRJ. Membro do conselho editorial da *Cultura e Barbárie* (para a qual traduziu alguns livros). Editor da revista *Letras* e coordenador do SPECIES - Núcleo de antropologia especulativa. Editor do panfleto político-cultural *Sopro*.

Arnaldo Franco Júnior

Doutor em Letras pela FFLCH – USP, com tese sobre: Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. Realizou estágio pós-doutoral, em 2009, na Université Paris 8 - Saint Denis, pesquisando sobre Linguagem, diferença e poder nas obras iniciais de Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu; e, no período 2015-2016, na Universidade Federal de São Carlos, refletindo acerca do tema: Narrativa e violência de Estado na Literatura Brasileira Contemporânea 1964-1989. Professor de Teoria da Literatura no

Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp, *campus* de São José do Rio Preto. Atualmente desenvolve pesquisa sobre Narrativa contemporânea brasileira e ditadura civil-militar

Maria Elenice Costa Lima Lacerda

A Bela e a Fera ou a ferida grande demais, de Clarice Lispector: considerações sobre o outro feminino foi seu trabalho de dissertação no Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2012. Atualmente é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), estudando as questões ligadas à maternidade no universo ficcional da escritora. Dedica-se ainda ao estudo das relações dos afetos femininos e da infância na Literatura Brasileira, mais especificamente em Clarice Lispector. É autora, entre outros, de: “Escritor não tem sexo ou melhor tem os dois: a mulher e a escrita literária nas crônicas de Clarice Lispector”, 2017 e “O enigma da escritura: Clarice Lispector mestre ou refém de sua escrita?”, em co-autoria com Vera Moraes (2012).

Nadiá Setti

Doctorat de recherche en sciences littéraires (Littératures Comparées), Università La Sapienza, Rome. Titre: Scritture delle origini: Elsa Morante, Marguerite Duras, Karen Blixen, Clarice Lispector, Hélène Cixous. Professeure en études de genre et littérature comparée. Co-responsable du département Études de Genre, UFR Textes & Sociétés, UMR 8238 LEGS Laboratoire en Études de Genre et Sexualité, Université Paris 8. Em 2011, a organisé le Colloque Lectures Lispectoriennes entre Europe et Amériques – “Gênero não me pega mais”, au Centre de Recherches et Études Féminines et Études des genres, na Universidade de Paris VIII, France. Auteur de *Clarice Lispector: Une pensée en écriture pour notre temps*, en collaboration avec Maria Graciela Besse.

Patrícia Lino

Professora assistente do Departamento de Espanhol e Português na Universidade de Califórnia, Los Angeles. Doutora em Luso-Brazilian and Hispanic Languages and Literatures pela mesma instituição, com tese sobre poesia brasileira interdisciplinar em 2018. Autora de *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (Porto, 2019), do ensaio *Manoel de Barros e a Poesia Cínica* (2019) e *Antilógica* (Macondo, Brasil 2018). Trabalha atualmente em: Golpe Concêntrico - um meta-ensaio sobre poesia brasileira contemporânea. Poeta e crítica literária. Dirigiu *Vibrant Hands* (I Camões, EUA 2019). Apresentou, publicou e exibiu ensaios, poemas, ilustrações e vídeos em Portugal, Brasil, EUA, Colômbia, México, Espanha e França. Entre 2008 e 2014, desenvolveu o *Projeto Clarice*, Porto-Portugal.

Patrícia Vieira

Pesquisadora no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. Também é *part-time Associate Professor* de Espanhol & Português na Universidade de Georgetown. Sua pesquisa se concentra em literatura e cinema portugueses e brasileiros, estudos latino-americanos, humanidades ambientais e ecocriticismo, literatura comparada e estudos pós-coloniais. Seus livros incluem, entre outros, *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (Nova York: SUNY UP, 2018); *Cinema Português 1930-1960: A Encenação do Novo Regime Estatal* (Nova York: Bloomsbury Press, 2013) e *Vendo a política de outra maneira: visão na ficção latino-americana e ibérica* (Toronto: University of Toronto Press, 2011). Co-edita a coleção *Future Perfect: Images of the Time to Come in Philosophy, Politics and Cultural Studies* na Rowman & Littlefield Int'l.

Regina Ribeiro

Mestre em Literatura Comparada pela UFC, 2013, com dissertação intitulada *Escritas entrecruzadas: leituras das crônicas e contos*

de Rachel de Queiroz (1928-1952). Organizadora de *Do Nordeste ao infinito*, coletânea de crônicas, de Rachel de Queiroz, Edições Demócrito Rocha, 2010. Jornalista, escreve artigos semanais no jornal *O Povo*, periódico mais antigo do estado do Ceará. É editora-executiva da Editora Demócrito Dummar, professora do curso de Pós-Graduação em Escrita Criativa da Universidade Farias Brito, Fortaleza-CE, e comanda o podcast Folha de Rosto, da Editora Dummar, que aborda livros, literatura e ideias.

Taciana Oliveira

Diretora da empresa Zest Artes e Comunicação, Recife-PE. Cineasta e diretora do documentário *A Descoberta do Mundo*, cujo roteiro mescla as linguagens de videoarte e documentário, resultando em um ensaio poético visual. Taciana Oliveira divide o roteiro do documentário com a escritora Teresa Montero, autora da obra *Eu sou uma pergunta - Uma biografia de Clarice Lispector*. O filme de 80 minutos, gravado em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, rememora a trajetória da autora nascida na Ucrânia, que chegou ao Brasil em tenra idade, fugindo da perseguição aos judeus durante a Guerra Russa, para tornar-se mais tarde um dos maiores nomes de nossa Literatura.

Elena Losada

Professora Titular de Estudos Galegos e Portugueses da Universidade de Barcelona. Investigadora do Centro de Pesquisa Teoria, Gênero, Sexualidade (ADHUC). Sua área de investigação principal é a literatura portuguesa do século XIX e nesse espectro publicou textos sobre Antero de Quental, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e Cesário Verde. A par disso, dedica-se a outras áreas, como os estudos de tradução, os estudos linguísticos e culturais sobre os textos produzidos pela expansão portuguesa nos séculos XVI e XVII, as questões de gênero e a literatura de mulher nas literaturas lusófonas, especialmente sobre Clarice Lispector, de quem, no momento, traduz o 14º livro para o Espanhol, além de ter em seu currículo vasta fortuna crítica sobre a escritora.

Fernanda Coutinho

Professora do curso de graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Teoria da Literatura (UFPE), com pós-doutorado na área de Literatura Comparada na Université de la Sorbonne (Paris IV) e UFMG (2009-2010) e (UFMG) (2015-2016). Tem como principais áreas de interesse os estudos relacionados à temática da infância, à Literatura Infantil e à Zooliteratura Infantil, esta última inserida na rubrica dos Estudos Animais. Interessa-se, igualmente, por história cultural, ficções do “eu”, imaginário, afetos, sociologia dos costumes e Ecocrítica. Organizadora, em colaboração com Vera Moraes, de *Clarices: uma homenagem* (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*), Imprensa Universitária da UFC, 2012.

Elvia Bezerra

Autora de *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*, editado pela Topbooks, em 1995, e *Meu diário de Lya*, pela mesma editora, em 2002, entre outros. Coordenadora de Literatura do Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, de 2009 a 2019, onde organizou a edição de poemas inéditos de Rachel de Queiroz em *Mandacaru*, de 2010, e dirigiu dois sites: o Portal da Crônica Brasileira (cronicabrasileira.org.br) e o Correio IMS (correioims.com.br), além de coordenar as ações de tratamento e difusão do arquivo literário da Instituição, que tem em torno de 140 mil itens, muitos deles pertencentes ao acervo Clarice Lispector. Autora de “Lições de boemia, O álcool e os bares nos cadernos de Paulo Mendes Campos”, revista *Piauí*, 2014, tendo ainda organizado *Paulo Mendes Campos. De um caderno cinzento. Crônicas, aforismos e outras epifanias*, Companhia das Letras, 2015.

Sávio Alencar

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2018) e bacharel em Letras (Língua Portuguesa e respectivas literaturas) pela

Universidade Estadual do Ceará (2014). No âmbito de seus estudos, desenvolveu pesquisas sobre o escritor cearense Jáder de Carvalho (1901-1985), que resultaram na monografia *O inquilino do tempo: percursos da memória na poesia de Jáder de Carvalho*, sob orientação de Sarah Diva Ipiranga (UECE), e a dissertação *Jáder de Carvalho: roteiro incerto para uma biografia*, orientada por Fernanda Coutinho (UFC). Como integrante do Grupo de Estudos AMI – Autobiografia, Memória e Identidade, vinculado ao Departamento de Literatura do curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará, pesquisa formas do memorialismo na literatura brasileira. Escritas de si e crítica biográfica são temas de seu interesse.

Marlen Eckl

Pesquisadora sênior do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação/Universidade de São Paulo (LEER/USP), doutora em História pela Universidade de Viena, com a tese “*Das Paradies ist überall verloren*” *Das Brasilienbild in ausgewählten Schriften von Flüchtlingen des Nationalsozialismus* // “*O paraíso está perdido em todo o lugar*” *A imagem do Brasil em obras escolhidas dos refugiados do neonazismo*, (2009), e mestre em Letras, Estudos Judaicos e Direito pela Universidade Johannes Gutenberg de Mainz/Alemanha. Tradutora para o alemão de *O mistério do coelho pensante e outras histórias*, *Das Geheimnis des denkenden Hasen und andere Geschichten*, publicação que contempla três das obras infantis de Clarice: *O mistério do coelho pensante*, *Das Geheimnis des denkenden Hase*, *A vida íntima de Laura*, *Lauras Familien Leben* e *Quase de verdade, Eine fast wahre Geschichte*, pela editora Henrich & Henrich (2013).

Dalit Lahav-Durst

É tradutora, curadora e crítica de arte. Estudou História da Arte na Sorbonne, especializando-se em expressionismo alemão e em estudos curatoriais. Ex-curadora-chefe do M.T. Abraham Foundation e chefe do Departamento de Intercâmbio Cultural e Acadêmico da

Hermitage Foundation Israel, é curadora de exposições na Europa e, há mais de duas décadas, tem trabalhado com pintores, escultores e fotógrafos nesse continente e em Israel, organizando inclusive exposições sobre a escultura de Edgar Degas, a exemplo de “Edgar Degas: Figures in Motion”, no State Hermitage Museum em São Petersburgo, Rússia. Em 2016, executou a curadoria de uma exposição das 74 esculturas de bronze de Degas no MGM Art Space em Macau. Fluente em vários idiomas, é coautora e tradutora de mais de 15 livros, entre eles a versão para o hebraico de títulos como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e “O imortal”, conto de Jorge Luis Borges.

Amina di Munno

Amina Di Munno cursou Licenciatura em Língua e Literatura Estrangeiras na Universidade de Gênova, na Itália. Atuou como docente de língua e literatura portuguesa na referida universidade. Atualmente preside a Associação “Amici di Casa America”. Desenvolve atividades de pesquisa e tradução voltadas para diversos autores de língua portuguesa, como Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Antero de Quental, Clarice Lispector, Machado de Assis, Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar e Milton Hatoum. É sua a tradução para o italiano de *A via crucis do corpo, La passione del corpo*, 1987.

Yuri Brunello

Yuri Brunello é professor da Universidade Federal do Ceará e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da referida Universidade. Cursou doutorado na Università La Sapienza de Roma. Foi *visiting scholar* na Stanford University (UEA) e *visiting researcher* na Concordia University of Montréal. Professor-conferencista em instituições acadêmicas internacionais como a University of Oxford (Reino Unido), a City University of New York (EUA) e a University of Toronto (Canadá). Seus principais interesses na área da pesquisa são a produção estética e teórica de Dante Alighieri, de Ludovico Ariosto, de Machiavelli, Gramsci, Pirandello e Elena Ferrante, assim como a litera-

tura comparada, o teatro e a dramaturgia. Organizou a edição italiana dos escritos de Gramsci sobre Pirandello e publicou *Nelson Rodrigues pirandelliano: uma transcrição intercultural*, (2016).

Amanda Moura

Graduada em Letras em 2013, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 2016, concluiu seu mestrado em Literatura Comparada, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, com pesquisa concentrada na prosa de ficção de Hilda Hilst e produção de trabalho dissertativo intitulado: *O foro na literatura de Hilda Hilst*. Atualmente, cursa doutorado pela mesma universidade e leciona literatura em âmbito escolar e universitário. Organizou, juntamente com Yuri Brunello e Emilia Rafaelly Soares Silva: *Mosaico Italiano. Elena Ferrante: margini, autorialità e altri abissi della finzione*. n. 185 Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2019, 35p.

Edgar Cézar Nolasco

Professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação nível Mestrado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Coordenador do NECC - Núcleo de Estudos Culturais Comparados, Editor-Presidente dos *Cadernos de Estudos Culturais*. Desenvolve, atualmente, estágio de Pós-Doutorado no PACC-UFRJ. Na área de Letras, atua principalmente nos seguintes temas: Crítica Cultural, Estudos Culturais, Paisagens Culturais, Literatura Comparada, Crítica Local, Clarice Lispector, Literatura Brasileira, Teoria Literária. Autor de *Restos de Ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, 2005, *Quem tem medo de Clarice Lispector?*, 2014. Organizou *A Hora da Estrela: Clarice Lispector 40 anos*, 2018.

Humberto Werneck

Jornalista e escritor. Cronista do jornal *O Estado de S. Paulo*. Editor do Portal da Crônica Brasileira do Instituto Moreira Salles – IMS. Publicou, entre outros, *O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle*

(2008), *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)* (1992, 2012), *O Pai dos burros: dicionário de lugares-comuns e frases feitas* (2014). Organizou: *Vultos da República: os melhores perfis políticos da revista Piauí*, Vários autores (2010) e *Murilo Rubião: o homem do boné cinzento e outros contos* (2007). Prepara, no momento, para a editora Companhia das Letras, uma biografia de Carlos Drummond de Andrade.

Jacques Fux

Doutor em Literatura Comparada (UFMG, Université de Lille), Pós-doutor em Teoria Literária (UNICAMP, UFMG, CEFETMG). Foi Visiting Scholar na Universidade de Harvard. Prêmio Capes de Teses 2011 de melhor tese em Letras/Linguística 2010. Escritor, tendo publicado: *Sulla follia hebraica e Georges Perec, a psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra* (2019), *Nobel* (2018), *Meshugá: um romance sobre a loucura* (2016), *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* (2016); *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (2015), *Antiterapias* (2012). Vencedor dos prêmios São Paulo de Literatura 2013, *Antiterapias*, Manaus de Literatura, *Meshugá: um romance sobre a loucura* e finalista do APCA, 2016, *Literatura e Matemática*. Estreou na Literatura Infantil com *O enigma do infinito*, 2019.

Maria Graciete Besse

Professora catedrática na Universidade de Paris Sorbonne/Paris IV. Fundadora dos “Etudes Lusophones”, pelo qual é responsável no âmbito do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques et Contemporains. Organizou, juntamente com Nadiá Setti, o Colloque International Lectures Lispectoriennes entre Europe et Amériques: “Gênero não me pega mais”, na Universidade de Paris VIII, 2011. *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps* (L’Harmattan, 2014) também é uma organização sua, em colaboração com Nadiá Setti. Publicou, ainda, entre outros: *Corpos cantantes. Estudos sobre a literatura portuguesa contemporânea*, 2016 e *Lídia*

Jorge et le sol du monde. Une écriture de l'éthique au féminin, L'Harmattan, col. “Créations au féminin”, 2015.

Noemi Jaffe

Escritora, crítica literária e doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros: *O verdadeiro não*, 2019, *Não está mais aqui quem falou*, 2017, *What are the blind men dreaming?* e *O Livro dos Começos*, 2016, *Írisz: as orquídeas*, 2015, *Comum de dois*, 2014, *O que os cegos estão sonhando? Com o diário de Lili Jaffe (1944-1945)* e *A verdadeira história do alfabeto*, 2012, (Prêmio Brasília de Literatura, 2014). Coordena, em São Paulo, a Escrevedeira, espaço onde ministra cursos sobre literatura e escrita criativa, tendo organizado, a partir daí, a coletânea *336 horas*, 2013.

Ricardo Iannace

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, com estágio pós-doutoral realizado no Centro de Estudos Literários e Culturais do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros da UFMG e do grupo Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, vinculado à Universidade de São Paulo. Como docente e pesquisador, atua, preferencialmente, nestes segmentos: Comunicação e Expressão, Literatura e Outras Formas do Saber, Fantástico e Ficção Distópica. Publicou, entre outros: *Murilo Rubião e as Arquiteturas do Fantástico*, 2016, *Retratos em Clarice Lispector. Literatura, pintura e fotografia* (2009) e *A Leitora Clarice Lispector*, 2001.

Ulisses Infante

Professor assistente doutor de literatura brasileira na Unesp de São José de Rio Preto, onde leciona principalmente as disciplinas de

Narrativa. Já foi professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Ceará e na Universidade de Santiago de Compostela. Doutor em literatura brasileira pela USP, com tese sobre a poética de Murilo Mendes, intitulada *Colheita e semeadura, semeadura e colheita: uma leitura de Murilo Mendes a partir de Despedida de Orfeu*. Tem desenvolvido pesquisas sobre as vozes narrativas da obra de Guimarães Rosa e sobre as vozes líricas e críticas brasileiras, principalmente a poesia de Cecília Meireles e a obra de Antonio Candido.

Visite nosso site
www.imprensa.ufc.br



Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC
Av. da Universidade, 2932- Benfica
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
CEP: 60020-181- Fortaleza - Ceará
imprensa@proplad.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.



ISBN 978-85-7485-373-4

9 788574 853734