

MARIA DAS GRAÇAS FONSECA ANDRADE

DA ESCRITA DE SI À ESCRITA FORA DE SI:
UMA LEITURA DE *OBJETO GRITANTE* E *ÁGUA VIVA*
DE CLARICE LISPECTOR

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, para Defesa de Tese de Doutorado.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury.

Belo Horizonte

2007

Ele foi *peçoal*, o que é um crime num homem público. O sacrifício de um líder ou de um santo ou de um artista – que chegaram àquilo que são exatamente por terem de sido de início altamente pessoais – o seu sacrifício é o de não o serem mais. A cruz deles é esquecer-se de sua própria vida. É nesse esquecer-se que acontece então o fato mais essencialmente humano, aquele que faz de um homem a humanidade: a dor pessoal adquire uma vastidão em que os outros todos cabem e onde se abrigam e são compreendidos; pelo que há de amor na renúncia da dor pessoal, os quase mortos se levantam.

Clarice Lispector

Para Maria Áurea,
mãe de ouro, aurifulgente, auri azul, auridulce.

Para Moisés,
que soube abrir caminho em meio às águas salgadas do mar da vida.

Para Milla,
porque “ler é uma felicidade”.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e meu pai, Áurea e Moisés, porque o amor tem nome.

A Milla, Mateus e Eduardo, sobrinhos amados.

A Paulo, Nel e Juninho, pelos laços de família.

A Jaqueline e Rafaela, que vieram ampliar os laços de família.

A Paulo de Andrade, pelo antes, durante e depois; pela preciosa colaboração na consulta à Fundação Casa de Rui Barbosa e pela revisão cuidadosa.

A Raquel Chagas e Marco Aurélio, pela acolhida generosa na chegada a Belo Horizonte.

A Alice e Ricardo Castello Branco, porque o Rio com vocês ficou mais familiar.

A Sra. Terezinha Cançado, que tem alma de passarinho e com quem aprendo as virtudes.

A Márcio Roberto Soares Dias, Almiralva e Laís, que me deram que comigo repartiram o pão em fraternidade.

A Railda Menezes de Souza pela apurada correção do texto, mas principalmente pela amizade desde sempre.

Aos amigos Marcília de Souza, Welington Gomes, Rosane Amorim e Rose porque a amizade é mesmo como o vinho: quanto mais o tempo passa, melhor fica.

A Sra. Lydia, Sra. Durvalina, Sra. Maria Andrade, velhas amigas queridas.

A Profa. Maria Helena Carneiro de Paula, mestra sempre.

Ao Prof. Dr. Georg Otte, pela orientação inicial.

A Lucia Castello Branco, que me apontou caminhos no branco.

A Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, por ter me aceito em meio ao caminho; pela paciência, incentivo e amizade.

Aos professores do curso de Doutorado: Ruth Silvano Brandão, Lucia Castello Branco, Ram Mandil, que muito me ensinaram.

Às professoras presentes no meu Exame de Qualificação, Lucia Castello Branco e Maria Esther Maciel, pelas sugestões apontadas, pelas indicações bibliográficas.

A Profa. Lélia Parreira Duarte e Dr. Idalmo Duarte, que afiançaram a minha idoneidade.

A Tania Kaufmann, pela delicadeza para comigo, pelo incentivo constante.

A Ana Cláudia da Silva, pelo companheirismo, pela cumplicidade em torno das encantorias.

A Jussara Neves e Rita Abreu Maia, companheiras de ofício e amigas prezadas.

A Carlos Ferraz, parce que la vie c'est très jolie! Aussi pour la amitié.

A Nilton Milanez, pela tradução, pela amizade em meio aos livros.

A Pedro Kunhavalik, pela ajuda bibliográfica.

A Marilene Góes, Iria França, Luciene Araújo, pelos cuidados cotidianos.

Aos funcionários do POSLIT, sobretudo à Letícia.

Aos colegas do Departamento de Estudos Lingüísticos e especialmente da Área de Teoria e Literatura, pelo apoio e compreensão.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia pelas condições necessárias para o desenvolvimento desta pesquisa.

SUMÁRIO

Registro dos fatos antecedentes.....	p.12
Cap. I - Ainda impossível ou Um pássaro invade a escrita.....	p.16
Cap. II - Estrela acesa ao entardecer.....	p.68
Cap. III - O segredo impessoal de Clarice Lispector.....	p.126
Cap. IV - A poética das águas.....	p.183
Por que adeus?.....	p.227
Referências Bibliográficas.....	p.230

ABREVIATURAS

Utilizaremos abreviaturas para as obras de Clarice Lispector citadas ao longo do trabalho, conforme o que se segue abaixo:

ALP – Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (romance)

AV – Água viva (ficção)

BF – A bela e a fera (contos)

CI – De corpo inteiro (entrevistas)

DM – A descoberta do mundo (crônicas)

FC – Felicidade clandestina (contos)

HE – A hora da estrela (romance)

LE – A legião estrangeira (contos)

LF – Laços de família (contos)

ME – A maçã no escuro (romance)

MMP – A mulher que matou os peixes (literatura infantil)

PSGH – A paixão segundo G. H. (romance)

OEN – Onde estiveste de noite (contos)

OG – Objeto gritante (prosa)

PNE – Para não esquecer (contos e crônicas)

SV – Um sopro de vida: (“pulsações” – prosa)

VIL – A vida íntima de Laura (literatura infantil)

VCC – A via crucis do corpo (contos).

RESUMO

Esse trabalho consiste em uma leitura das duas versões de *Objeto gritante*, prototextos de *Água viva*, de Clarice Lispector, que se encontram disponíveis na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e ainda não vieram a público. Este trabalho também tem como objeto o livro publicado em 1973.

Nosso objetivo consistiu em acompanhar a trajetória de composição de *Água viva*, observar as mudanças ocorridas na passagem de *Objeto gritante*, que consideramos uma escrita de si (autobiográfica pessoal, íntima) para *Água viva*, uma escrita fora de si (exterior, impessoal, *ex-tima*).

Trata-se de pesquisa bibliográfica onde se discute a questão de gênero em Clarice Lispector para sustentar que *Água viva* é um diário, ainda que não exatamente nos moldes de um diário íntimo. Vimos que *Água viva* foi composto a partir de alguns textos já publicados anteriormente em *A legião estrangeira* e no *Jornal do Brasil*, procedimento, aliás, já utilizado pela autora em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de 1969.

Fizemos um levantamento de todos os textos já publicados por Clarice e que aparecem em *Objeto gritante*, sendo, contudo, eliminados em *Água viva* e também de outros que permaneceram como parte do texto de *Água viva*.

As questões da escrita de si, da autoria, da citação, fragmento, do diário são tratadas através dos teóricos Michel Foucault, Roland Antoine Compagnon, Béatrice Didier, Gaston Bachelard e outros.

Palavras-chave: Clarice Lispector, *Objeto gritante*, *Água viva*, escrita de si, diário.

RÉSUMÉ

Cette étude consiste dans une lecture des deux versions de *Objeto gritante*, proto-textes de *Água Viva*, de Clarice Lispector. Telles versions sont disponibles à la Fondation Casa de Rui Barbosa, à Rio de Janeiro, et elles ne sont pas encore publiées. Ce travail a aussi comme objet le livre publié en 1973.

Notre objectif vise à suivre la trajectoire de la composition de *Água viva*, observer les changements subis dans le passage de *Objeto gritante*, lequel nous considérons une écriture de soi (autobiographique, personnel, intime), pour *Água Viva*, une écriture hors de soi (extérieur, impersonnel, *ex-time*).

Il s'agit donc d'une recherche bibliographique qui discute la question de genre chez Clarice Lispector en soutenant que *Água viva* est un journal, même s'il ne se présente pas exactement sur les modèles d'un journal intime. Nous avons souligné que *Água Viva* a été composé à partir de quelques textes publiés ultérieurement dans *A legião estrangeira* et le *Jornal do Brasil*, procédure déjà utilisée pour l'auteur dans *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, en 1969.

Nous avons poursuivi une sélection de tous les textes publiés pour Clarice qui apparaissent dans *Objeto gritante*, en étant, par contre, éliminés soit de *Água Viva* soit d'autres textes qui le composaient.

Les questions autour de l'écriture de soi, de l'auteur, du journal sont traitées à travers des théoriciens Michel Foucault, Roland Barthes, Antoine Compagnon, Béatrice Didier, Gaston Bachelard d'entre autres.

Mots-clés: Clarice Lispector, *Objeto gritante*, *Água viva*, écriture de soi, journal.

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES

Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.

Clarice Lispector

Neste trabalho propusemo-nos, inicialmente, estudar o movimento do que nomeamos no projeto da *escrita de si* à *escrita fora de si* em três livros de Clarice Lispector: *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Contudo, no decorrer de nossa pesquisa no Arquivo Clarice Lispector do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, defrontamo-nos com duas outras versões anteriores à publicação de *Água viva*. Ambas intituladas *Objeto gritante*.

Decidimos, em virtude da extensão deste material (um composto de 185 páginas e o outro, de 188 páginas), optar por focar nosso estudo em *Água viva* e as versões de *Objeto gritante*, disponíveis no Arquivo Clarice Lispector, já que não há trabalhos sobre esse manuscrito, conforme declara Sônia Roncador:

Contudo, apesar da existência dessas duas cópias de *Objeto gritante*, e, também, do fato de estarem disponíveis para eventuais consultas, nenhum crítico ou estudioso de arte de Clarice levou adiante o projeto de examinar esse manuscrito. Com exceção de Marta Peixoto, que no ensaio “A woman writing: fiction and autobiography in *The Stations of the body*” analisa o processo de “ficcionalização” de *Água viva* (Roncador, 2002, p. 54).

Na verdade, esse trabalho, ao qual Sônia Roncador se refere, foi traduzido para o português e publicado, em 2004,¹ com o título “Uma mulher escreve: ficção e autobiografia em *Água viva* e *A via crucis do corpo*”.²

Podemos pensar que, se não há trabalhos sobre esse manuscrito, talvez seja porque “nem sempre é valorizado pela crítica e teoria literária o lidar com a fonte primária, não por falta de material, mas talvez pelo preconceito ante o trabalho artesanal que ele pressupõe: levantamento, classificação e decifração” (Cury, 1992, p. 98-99).

¹ Dez anos após a publicação pela University of Minnesota Press.

² Cf. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira e Lent. p. 137-176.

Julgamos, inicialmente, que desse modo nossa proposta estudo permaneceria a mesma, mudando apenas o corpus literário a ser analisado. Em certo sentido era isso mesmo, mas o fato de ir pesquisar em acervo nos colocou diante de algumas questões, posto que estávamos diante de fontes primárias. Qual seria exatamente nosso objeto de estudo? *Água viva*? Os manuscritos de *Objeto gritante*? Ou ambos: *Água viva* e os manuscritos de *Objeto gritante*? Então nós nos vimos tendo que reconfigurar um objeto de estudo.

Acostumado a lidar com o objeto de pesquisa já pronto – o livro – fetiche que reluta em se deixar desmitificar, o pesquisador da literatura envolvido com a fonte primária vê-se na contingência de ir criando não só uma metodologia pessoal de pesquisa, mas de ter de construir ele mesmo, passo a passo, seu objeto de pesquisa: a literatura em construção, a memória – sua própria e a da história no seu contínuo fazer-se e desfazer-se (Cury, 1992, p. 98).

Decidimos pela última possibilidade: estudaríamos o livro publicado, *Água viva*, mas concomitantemente estudaríamos as duas versões de *Objeto gritante*, esse texto mantido às ocultas.

Definido, pois, o objeto da pesquisa, apareceu-nos outra questão: desejávamos, por meio de nosso estudo, demarcar o prototexto de *Água viva*? Concordamos que “o estudo do prototexto, ou seja, dos rascunhos, das primeiras versões, dos projetos de livros nunca concluídos, é material importante para o genético e histórico dos textos” (Cury, 1992, p. 97), mas se é verdade que estávamos levando em conta a cronologia dos textos, não era nosso objetivo elaborar uma edição genético-crítica de *Água viva*. Embora, inevitavelmente, do cotejo entre as várias versões víamos que se aclarava “o mecanismo da criação, as relações entre texto e contexto, entre as escrituras e os gêneros” (Cury, 1992, p. 95).

Queríamos algo quase impreciso, que era apenas pressagiado, antevisto, mas como que todo envolto em névoa. O que pretendíamos era estudar uma passagem, uma travessia de um texto autobiográfico para um texto dito ficcional. Sabíamos, *a priori*, que Alexandrino Severino havia declarado que muitos trechos autobiográficos de *Objeto gritante* haviam sido eliminados. Isso instigou nosso interesse: verificar exatamente o que foi excluído, subtraído nessa passagem de *Objeto gritante* para *Água viva*. E devido a quê? Não haveria aí projetos de livros diferenciados?

A verdade é que a pesquisa no arquivo, pôs-nos em contato com materiais com os quais não esperávamos lidar, como correspondências de Clarice e para Clarice,

artigos que indicavam a recepção crítica de *Água viva*, entrevistas, telas pintadas pela autora, fotos etc.. Não é sem motivos que Maria Zilda Cury adverte-nos, em “Acervos: gênese de uma nova crítica”, de que “a ida aos arquivos pode deslocar visões”, que “compreendidos como diálogo com o universo da criação literária, os acervos oferecem-se à releitura (...) como um amplo texto” (Cury, 1995, p. 58).

Sentíamos-nos exatamente assim, com nossa percepção modificada diante de tantos dados inesperados, notávamos que diante do acervo nosso objeto de estudo se transmutava. Mas estávamos já com *os pés tão afundados dentro*, tão enredados pela trama do texto que é o arquivo, que não havia como renunciar. Era um desafio: era pegar ou agarrar.

Estudando os manuscritos de *Objeto gritante* nos demos conta da enorme quantidade de “crônicas” que foram publicadas no *Jornal do Brasil*, no período de 1967 a 1973, e que fazem parte de *Objeto gritante*, embora muitas delas suprimidas em *Água viva*. Por isso no capítulo I, “Ainda impossível ou Um pássaro invade a escrita”, começamos expondo uma problemática com relação à publicação nos periódicos que Clarice Lispector enfrentou desde sua meninice. E por que o estranhamento diante do texto dessa autora se estende até sua maturidade? Pela falta de enredo que também ocorre em *Água viva*?

Interessante observarmos que ela mesma, atenta a essas dificuldades enfrentadas para publicar seus textos, se questiona em suas crônicas se ela é competente para escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, e enquanto não se chega a uma conclusão, de tudo ali publica: cartas aos leitores, trechos de romances de sua autoria e já publicados, entrevistas feitas por ela, contos e até mesmo crônicas. A partir disso o gênero literário é discutido para afinal o discutirmos em *Água viva*.

No capítulo II mostramos como o “Roteiro” encontrado em um dos manuscritos de *Objeto gritante* oculta um certo método de escrita de Clarice Lispector. Dos sete itens desse roteiro tentamos extrair os procedimentos técnicos que a escritora utiliza em seu fazer literário, mais especificamente no *corpus* literário que elegemos para análise.

No capítulo III, fizemos um cotejamento das versões de *Objeto gritante* com *Água viva* com a finalidade de mostrar quais trechos aparecem exclusivamente em *Objeto gritante*, se eles podem ser tomados como trechos autobiográficos e como se deu essa passagem de uma escrita de si, mais pessoal, para uma escrita fora de si, em que o eu é suprimido, em função da emergência de um “ele sem rosto”, como nos diz Blanchot.

No capítulo IV, sob a luz de *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard, expomos como em *Água viva* há uma série de referências a materiais líquidos, procuramos localizá-los para mostrar que aqui se trata de uma *poética das águas*, por meio da qual a narradora toma para si o desejo de fluir da linguagem. E, escrevendo, depara-se com a figura emblemática da mãe, do mar, do amor que se faz discurso.

São experiências, são travessias a serem feitas por uma narradora/escritora muito feminina que aprende, através da novidade que é para ela sempre o escrever, a cortar o excesso do texto; aprende o impossível de tudo dizer através das palavras e passa a utilizar a entrelinha como espaço para o silêncio de sua escrita breviloqüente.

CAPÍTULO I

AINDA IMPOSSÍVEL

ou

UM PÁSSARO INVADE A ESCRITA

Era uma vez um pássaro, meu Deus.

Clarice Lispector

Em crônica intitulada “Ainda impossível”,³ publicada em 19 de fevereiro de 1972 no *Jornal do Brasil*, periódico no qual publicou, semanalmente, uma coluna, de 1967 a 1973, Clarice Lispector rememora suas primeiras histórias, aos sete anos, o começo dessas histórias, o começo de sua escrita infantil jamais dada a público:

(...) eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “Era uma vez...” Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”. Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras no jornal do Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada (DM, p. 437).

A narradora, no entanto, considerando o decorrer do tempo e as mudanças pelas quais havia passado, afirma que talvez agora seja possível contar uma história nos moldes de uma narrativa tradicional, já que hoje possui uma maior compreensão acerca de seu passado: “E mesmo então, era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento” (DM, p. 437).

A frase que vem a seguir parece-nos importante, embora possa até passar despercebida ao leitor menos atento: “Mas se eles eram teimosos, eu também” (DM, p. 437). Por essa declaração da própria narradora, evidencia-se seu autoconceito como pertinaz, obstinada. Mas a consideração posterior atenua a intensidade dessa sua insistência: “Desde então, porém, eu havia mudado tanto; quem sabe agora já estava

³ Em *A legião estrangeira*, publicado em 1964, encontraremos esse mesmo texto intitulado “Era uma vez” (Cf. LE, p. 140). Em *Para não esquecer*, publicado em 1978, encontraremos esse mesmo texto republicado (Cf. PNE, p. 28). Convém esclarecer que *A legião estrangeira*, embora classificado como livro de contos, era, originariamente, um livro de contos, crônicas e fragmentos e foi concebido tendo uma segunda parte subintitulada “Fundo de gaveta”. Posteriormente, o livro foi desmembrado porque, segundo a própria escritora, “o livro foi inteiramente abafado pelo *A paixão segundo G. H.*, que saiu na mesma ocasião. Agora nessa segunda edição, a Ática quer publicar só os contos e depois as anotações...” (Lispector, 2005, p. 148). Desmembrado, a primeira parte foi publicada conservando o título (*A legião estrangeira*), mas a segunda divisão passou a ser editada como um livro à parte e recebeu o título de *Para não esquecer*. Apenas um texto de *A legião estrangeira* ficou de fora de *Para não esquecer*: “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, único texto teatral por Clarice Lispector. Esse texto só reaparecerá em 2005 em *Outros escritos*, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo (Cf. Lispector, 2005, p. 57-69).

pronta para o verdadeiro ‘era uma vez’. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Será simples, senti eu” (DM, p. 437).

“Era uma vez...”, ela inicia, parecendo julgar-se agora pronta para relatar uma história com acontecimentos. Um pássaro atravessa a narrativa e então: “Era uma vez um pássaro...”. Veja que, mesmo utilizando a expressão com que se iniciam as narrativas infantis tradicionais, essa história ainda não é o relato de um enredo nem fornece detalhes. Observemos que a narradora, em vez de expor um fato, termina narrando, talvez pelo modo abrupto, inesperado como o irrompe no texto, o próprio espanto, o próprio assombro, o pasmo de que ela, a narradora-escritora, é acometida: “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (DM, p. 437).

Realmente teimosa como se declara, Clarice narra com engenhosidade não outra, mas a sua própria história, a de alguém que escreve e nesse processo se deslumbra, se maravilha. “Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível” – conclui a narradora afinal. Aqui ganha amplitude a advertência já feita ao leitor com relação à sua própria *teimosia*: “Mas se eles eram teimosos, eu também” (DM, p. 437). De escritora tão resoluta o que poderíamos esperar? Que passasse a fazer concessões?

Em 1976, um ano antes de sua morte, a escritora concede um extenso depoimento, no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, a seus amigos pessoais Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti. Nele vem à baila esse período em que Clarice-criança, já redigindo suas primeiras histórias, enfrentara uma série de malogros quanto à publicação: “No *Diário de Pernambuco*, às quintas-feiras, publicava-se contos infantis. Eu cansava de mandar meus contos, mas nunca publicavam, e eu sabia por quê. Porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’ E os meus eram sensações” (Lispector, 2005, p. 139).

Vemos aqui que possuía pleno discernimento quanto ao fato de suas histórias carecerem de fatos, acontecimentos sucessivos; ao invés, o que nelas sobressaía eram as sensações. A desdita que marca a carreira dessa escritora mirim subsistirá em sua literatura, haja vista a circunstância em que se deu a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*.

Em uma das conversas com Lúcio Cardoso, a essa altura seu livro pela terceira vez, ela comentou que gostou de uma frase de *O retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. A frase dizia: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”. Imediatamente Lúcio sugeriu um título para o livro: *Perto do coração selvagem*.

Clarice aceitou a sugestão. Agora, só faltava o editor. Chico Barbosa decidiu ajudá-la. Na ocasião, Álvaro Lins dirigia a coleção Joaquim Nabuco, da editora Amerique e estava procurando um romance para publicar. Chico Barbosa falou-lhe que conhecia uma moça que tinha acabado de escrever um romance: “Ela é desconhecida, é quase uma menina. Mas acho que escreveu um romance forte, embora ache que não seja muito bem realizado do começo ao fim, mas é um romance de impacto”. Álvaro Lins interessou-se, pediu para ler o romance. Lins ficou impressionado, porém indeciso quanto ao valor do livro. Então resolveu consultar Otto Maria Carpeaux. Otto não gostou do que leu e Álvaro não publicou o romance. Quando Clarice telefonou para Álvaro Lins a fim de saber se valia à pena publicar o livro, o crítico pediu que ela ligasse na semana seguinte. Na segunda tentativa a resposta foi decepcionante: “Olha, eu não entendi seu livro, não. Mas fala com Otto Maria Carpeaux, é capaz dele entender”. desistiu de pedir a opinião dos críticos. Saiu em busca de um editor. O romance foi apresentado à editora José Olympio, provavelmente por Lúcio Cardoso, que editava seus livros pela mais prestigiada editora do Rio de Janeiro. O livro foi recusado. Restou uma última alternativa: a editora A Noite, filiada ao jornal no qual Clarice trabalhava. Chico Barbosa e os demais colegas da redação reuniram-se e pediram ao diretor da referida editora para publicar *Perto do coração selvagem*. O diretor propôs um acordo. A editora arcava com as da publicação e a autora abria mão dos direitos autorais, isto é, não receberia qualquer remuneração pela venda dos exemplares. O acordo foi selado e A Noite comprometeu-se em publicar o livro no final de 1943 (Ferreira, 1999, p. 95-96).

Observemos que seu livro de estréia alcançou a publicação, regulado por um acordo de conveniência. Vejamos que seu romance de estréia foi recusado por várias editoras (a história da infância se repetia, seu texto era rejeitado devido ao estranhamento que ele causava nos críticos que o leram: “Olha, eu não entendi seu livro, não”) e só atingiu a publicação com Clarice tendo que abrir mão de seus direitos autorais.⁴

Paulo Francis, conforme depoimento concedido à imprensa logo após a morte da escritora, lembra que, em 1959, ela não achava editor seus livros: “Em 1959 Clarice não encontrava um editor no Brasil. Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitavam como a praga”. *Laços de família* bem como *A maçã no escuro* já se encontravam, há muito tempo, nas mãos de amigos brasileiros que buscavam, sem êxito, editora que se interessasse por publicá-los. É verdade que *A cidade sitiada*, seu último livro, fora publicado há quase dez anos, e que o tempo em

⁴ Até o fim de seu percurso literário Clarice “queixava-se” das várias traduções que faziam de seus livros ou de publicações de textos seus em antologias e das quais não tinha sequer conhecimento e, obviamente, não obtinha nenhum ganho financeiro por seus direitos. No final de sua carreira ela decide ter um agente literário para defendê-la destas situações de exploração (Cf. Lispector, 2005, p. 153-154; 166).

que a escritora se manteve fora do Brasil contribuía, também, para o esquecimento dela. Mas, segundo Paulo Francis, o fato de as editoras esquivarem-se de publicar Clarice Lispector se devia ao caráter “moderno” de sua literatura, que não tinha como modelo o “realismo socialista” e representava a realidade “em relances, indireta e indutivamente” (Cf. Gotlib, 1995, p. 310 e Manzo, 1997, p. 51).

Em *Um sopro de vida*, cujos manuscritos escritos de 1974 a 1977 foram organizados por Olga Borelli e publicados postumamente, Clarice escreve: “O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua” (SV, p. 25-26). Não se propondo a ser “fotógrafo de rua”, que anuncia antes a todos o esperável *passarinho*, não se dispõe a retratar a realidade com grande exatidão, ao invés, manifesta sua preferência por algo que é da ordem do imprevisto, do acidental, simbolizado aqui pelo *pássaro que invade a escrita*, por algo que é *extra-ordinário*, invulgar e também súbito, fugaz, como as sensações-pensadas, exigindo daquele que fotografa a liberdade de registrar não meramente os fatos,⁵ mas captar o murmúrio, a meditação secretíssima: “Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona.” (HE, p. 39). “Eu passo pelos fatos o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera.” (SV, p. 45).

Clarice inicia o conto “Os obedientes” evidenciando como uma situação, aparentemente simples, que requereria do narrador apenas o relato e o previsível esquecimento do fato, poderá, por causa do descuido daquele que narra, fazer submergir o pé do narrador, e assim a isenção não é mais possível: o narrador fica comprometido, perde de vista o fato inicial a ponto de não reconhecê-lo mais, senão por meio de sua difusa repercussão. Contar obriga o narrador – consciente de que “toda palavra tem a sua sombra” – a pensar nos vocábulos que não falseariam o relato, a lidar com “o fascínio que é a palavra e a sua sombra”, como repetirá a personagem-escritora de *Água viva* (AV, p. 12).

Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e a esquecer.

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que se for retardada demais, vem um dia explodir como

⁵ A respeito da questão dos fatos em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* verificar Cap. I: A ciranda de dizeres – *Um sopro de vida* e os últimos escritos (Andrade, 1998, p. 15-21).

nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo – até que me chamam ao telefone e num salto vou lambeir grata a mão de quem me ama e liberta.

Cronologicamente a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados.

Já em constatar este fato, meu pé afundou dentro. Fui a pensar em alguma coisa. Mesmo que eu nada mais dissesse, e encerrasse a história com esta constatação, já me teria comprometido com os meus mais desconhecíveis pensamentos. Já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra (FC, p. 90-91).

Ao contar uma situação (mesmo que esta seja simples: “um homem e uma mulher estavam casados”), ou ao escrevê-la (como o faz Clarice Lispector em “Os obedientes”), é preciso compreender, como a narradora de *Água viva*, “sou palavra e também o seu eco” (AV, p. 18); é preciso suportar a oposição dos elementos e buscar alcançar “a harmonia secreta da desarmonia” (AV, p. 13), “a harmonia difícil dos ásperos contrários” (AV, p. 34): risco negro, fundo branco; homem, mulher; sol e sombra.

Sigmund Freud, em “A significação antitética das palavras primitivas” (1910), afirma que um trabalho do filólogo Karl Abel, publicado em 1884, foi decisivo para que ele avançasse em seus estudos sobre a interpretação dos sonhos. Àquela altura já havia compreendido que

o modo pelo qual os sonhos tratam a categoria de contrários e contradições é bastante singular. Eles simplesmente a ignoram. O “não” parece existir, no que se refere aos sonhos. Eles mostram uma preferência particular para combinar os contrários numa unidade ou para representá-los como uma e mesma coisa. Os sonhos tomam, além disso, a liberdade de representar qualquer elemento, por seu contrário de desejo; não há assim, maneira de decidir num primeiro relance, se determinado elemento que se apresenta por seu contrário está presente nos pensamentos do sonho como positivo ou negativo (Freud, 1988, p. 141).

Freud, em consonância com os intérpretes de sonhos da considerava que “os sonhos têm uma significação e podem ser interpretados” e que “uma coisa num sonho pode significar seu oposto” (Freud, 1988, p. 141). O que era então novo para Freud era que “o comportamento do trabalho do sonho é a uma peculiaridade

das línguas mais antigas que conhecemos” (Freud, 1988, p. 142). Acentuando a antiguidade da língua egípcia, pois ela deve ter-se desenvolvido muito tempo antes das primeiras inscrições hieroglíficas, Karl Abel afirma que mesmo então permanecia “um bom número de palavras com duas significações, uma das quais é o oposto exato da outra” (Freud, 1988, p. 142). O vocabulário egípcio também possuía palavras compostas que, apesar de combinarem os extremos de diferença, exprimiam a significação de somente uma das partes contraditórias – “uma parte que teria tido a mesma significação só por si” (Freud, 1988, p. 143). O que à primeira vista parece redundante e até ilógico é explicado por Abel da seguinte maneira:

O homem não foi, de fato, capaz de adquirir seus conceitos mais antigos e mais simples a não ser como os contrários dos contrários, e só gradativamente aprendeu a separar os dois lados de uma antítese e a pensar em um deles sem a comparação consciente com os outros (Freud, 1988, p. 143).

Abel, assim, tornava claro que “a palavra designava a relação e a diferença entre os opostos” (Freud, 1988, p. 143), ou seja, como conclui Freud, “os nossos conceitos devem sua existência a comparações”. Na linguagem escrita esta ambigüidade era resolvida com o auxílio dos sinais “determinativos” “que, colocados depois dos sinais alfabéticos, lhes atribuíam sua significação e não eram para serem pronunciados” (Freud, 1988, p. 144). Abel achava que, no falar, a significação desejada da palavra era indicada gestualmente.

Freud lê em Abel: “é nas ‘raízes mais antigas’ que se vê ocorrerem as significações duplas antitéticas. No curso subsequente do desenvolvimento da linguagem esta ambigüidade desapareceu (...)” (Freud, 1988, p. 144).⁶

Uma palavra que originariamente comportava duas significações separa-se, na linguagem ulterior, em duas palavras com significações individuais, num processo pelo qual cada uma das duas significações opostas sofre uma “redução” (modificação) fonética particular da raiz original. (...) Em outras palavras, conceitos que só se poderia chegar por meio de uma antítese tornaram-se, no curso do tempo, suficientemente familiares às mentes dos homens, possibilitando uma existência independente para cada uma de suas partes, e, em conseqüência, permitindo a formação de um representante fonético separado para cada parte (Freud, 1988, p. 144).

O fundador da Psicanálise atenta ainda para outra característica da língua egípcia que é a inversão do som bem como do sentido. Abel tenta explicar o fenômeno de

⁶ Mas permanece outra ambigüidade, como por exemplo, através da ironia retórica.

inversão de som como um dobrar ou uma reduplicação da A esta altura Freud relembra “o quanto as crianças gostam de brincar de inverter o som das palavras⁷ e quão freqüentemente o trabalho do sonho faz uso da inversão do material representativo para várias finalidades. (Aqui não são mais as letras mas as imagens cuja ordem se inverte.)” (Freud, 1988, p. 146).

Freud termina seu texto julgando que, “devido ao caráter regressivo, arcaico da expressão de pensamentos em sonhos”, os psiquiatras melhor compreenderiam e traduziriam a língua dos sonhos se soubessem mais sobre o desenvolvimento da linguagem (Freud, 1988, p. 146).

E um escritor melhor compreenderá a língua na qual escreve, a um só tempo instrumento e objeto de seu ofício, se souber mais sobre as diversas linguagens humanas.⁸

Autor – O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe mesmo é fazer e fazer sem se entender (SV, p. 39).

Clarice concedeu poucas entrevistas ao longo de sua vida e justificou-se para o repórter do *Jornal do Brasil*, em janeiro de 1971, dizendo que se sentia desconfortável diante de tantas perguntas que ela não sabia responder: “Quando começam a me fazer muitas perguntas complicadas, me sinto como a centopéia que um dia lhe perguntaram como ela não se atrapalhava ao caminhar com cem pés. Ela foi demonstrar sua técnica e acabou desaprendendo-a. Eu também tenho medo disso” (Lispector, 2005, p. 135).

Embora desconfortável, confusa ou embaraçada diante das perguntas dos repórteres quando é entrevistada, Clarice em sua atividade como repórter mostra-se bastante desenvolta e interessada em compreender mais sobre as diversas manifestações

⁷ A respeito da inversão do som (metátese) creio ser interessante indicar aqui a leitura de *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. O conto infantil é adulterado e Chapeuzinho Amarelo, amarelada de medo, acaba por transformar o próprio medo do lobo em brincadeira com a linguagem. De tanto o lobo gritar o próprio nome para assustar a menina LO-BO-LO-BO, o lobo vira bolo. A partir daí ela se inicia na brincadeira de transformar em companheiro cada medo que ela tinha: “o raio virou orrái, barata é tabará, a bruxa virou xabru e o diabo é bodiá. FIM” (Buarque, 2001). Quando se pensa que a história acabou com o indefectível FIM, é acrescentado: “Ah, outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo: o Gãodra, a Jacoru, o Barão-Tu, o Pão Bichôpa e todos os trosmons (Buarque, 2001). O autor brinca deste modo com a palavra FIM, mostrando que aí é que começa a verdadeira história do leitor de brincar com as palavras como o fizera Chapeuzinho Amarelo, aprendendo a tirar o medo e transformar seus próprios monstros em trosmons.

⁸ Assim justifico, inclusive, a inserção deste texto de Freud, já que, conforme sintetizou Lacan, o inconsciente está estruturado como uma linguagem. Cf. ANDRADE, Maria das Graças F. Cap. I, p. 30-31, 36-37, onde é apontada uma certa primazia do inconsciente na escrita de Clarice Lispector.

artísticas, como por exemplo, a pintura.⁹ Várias de suas personagens também são pintoras, chegando a desenvolver *técnica para pintar*.

A narradora de *Água viva*, por exemplo, é uma pintora e declara que o método que utiliza para pintar é o mesmo que utiliza na escrita: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas” (AV, p. 65). Em *A hora da estrela* encontramos a declaração: “Escrevo com traços vivos e ríspidos de pintura” (HE, p. 31). Já em *Um sopro de vida*, a personagem Ângela Pralini reflete sobre sua maneira singular, ímpar de pintar. Para ela a pintura nasce como que subordinada às linhas de composição da superfície, e é desta grande atenção às saliências da tela de madeira que irrompe, à tona uma onda de criatividade, sendo neste momento importante, a um só tempo, que ela, no ato de pintar, se submeta ao material e mantenha a sua liberdade. Trata-se, como veremos, de uma *técnica de liberdade*:

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 inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade (SV, p. 55-56 – grifo nosso).

Vemos assim que tanto a técnica de pintura quanto a de escritura é de *liberdade*, não exige um *savoir-faire*, sendo bastante para utilizá-la não ser pessoa inibida demais, podendo ser seguida mesmo por pessoa tímida, mas certamente *tímida ousada*, como a própria Clarice se autodefinia.

Isso também nos lembra o modo como Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*, diz fazer suas poesias:

- 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...

⁹ Cf. entrevistas feitas para *Revista Manchete*, publicadas posteriormente em *De corpo inteiro*. Lá estão entrevistados, por exemplo, os pintores Djanira, Grauben, Carlos Scliar, Iberê Camargo. Em 2007 vieram à luz, em *Entrevistas: Clarice Lispector*, outras entrevistas, realizadas também por Clarice para a revista *Manchete*. No livro aparecem entrevistados mais outros pintores como Maria Bonomi, Fayga Ostrower e Carybé (Cf. Williams, 2007, p. 173-179; 214-218).

- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa.
- Posso inventar outra agora mesmo: “Ó sol, vem brincar comigo”. Outra maior:
 “Vi uma nuvem pequena
 coitada da minhoca
 acho que ela não viu”.
- Lindas, pequenas, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?
- Não é difícil, é só ir dizendo (PCS, p. 20-21).

Constatamos, desse modo, que as personagens refletem, os próprios procedimentos da autora, tanto na pintura quanto na escrita [“Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?” (DM, p. 208)]. E num desdobramento dos interesses e desejos, o Autor de *Um sopro de vida*, também personagem de Clarice, diz: “(...) Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música” (SV, p. 88).

E o fato dessa personagem de Clarice não conseguir “imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música”, só referenda o que dissemos antes. Acrescente-se que ela própria produziu as 16 pinturas sobre madeira que hoje fazem parte do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, sediada no Rio de Janeiro. Tais pinturas foram produzidas em período coetâneo à feitura de seus derradeiros livros e, segundo Tânia Kaufmann, a escritora não almejava senão “a expressão”, não tinha ambição estética ao realizar aquelas pinturas (Andrade, 2004, p. 2-3).

Em “Literatura e vanguarda no Brasil”,¹⁰ Clarice afirma que sua literatura não lhe serve como meio de libertação.

O que me descontraí, por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, “quadros” a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com forma alguma. É a coisa mais pura faço (Lispector, 2005, p. 110).

¹⁰ Essa palestra foi pronunciada no XI Congresso Bienal Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado de 29 a 31 de agosto de 1963, no A repercussão desse pronunciamento também foi sentida no Brasil, e o Prof. José Guilherme Merquior procurou Clarice com a proposta de publicar sua palestra em revista. Mas ela recusa alegando: “Imagine se eu vou lhe entregar a minha galinha dos ovos de ouro”. Assim continua lendo a mesma conferência, que, por não ter sido publicada, conserva seu ineditismo. Apresentou-a em Vitória, Belo Horizonte, Campos, Belém do Pará e, por fim, em Brasília, em 1974 (Lispector, 2005, p. 93-94).

Em “O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção)”, Lúcia Helena Vianna afirma que “os quadros deixados por Clarice encontrarão um lugar de avaliação mais justo se pensados como suplementos de representação e pensamento a serem acrescidos a seus escritos” (Vianna, 1998, p. 53).

Assim como os quadros adotam o figurativismo, mas o *figurativismo inominável*, os textos da escritora ainda são difíceis de se entender e interpretar, conforme ela mesma nos faz ver em entrevista concedida, em fevereiro de 1977, ao Programa Panorama Especial da TV Cultura. É questionada quanto ao fato de *A paixão segundo G. H.*, publicado em 1964, ser lido e relido por uma universitária de 17 anos, tornando-o assim o livro de cabeceira dela, enquanto um professor de português e literatura do Pedro II, apesar de ter lido o livro quatro vezes, dizia não saber do que se tratava. A partir dessa situação, relatada pela própria Clarice, o entrevistador Júlio Lerner pergunta:

- Você acredita que esta dificuldade é própria para apenas algumas camadas de nosso tempo e com novas gerações ela será entendida de imediato ou continuará ...
- Eu não tenho a menor idéia, eu não tenho a menor idéia. Eu sei que antes ninguém me entendia. Agora me entendem.
- A que você atribui isso?
- Eu acho que tudo mudou, porque eu não mudei não.
- O que teria mudado para que...
- Eu não fiz... que eu saiba eu não fiz concessões (Lispector, 1977).

Interessante é que, em 1968, Clarice ganha um troféu por seu livro *O mistério do coelho pensante* – Uma história policial para crianças, história esta que ela escreveu a pedido-orde de seu filho Paulo e que só, posteriormente, veio a público. Justamente ela, cujas histórias em sua infância sequer alcançaram publicação, devido à falta de acontecimentos, ela, cujos contos infantis eram recusados desde a sua meninice e que sempre foi identificada como uma escritora hermética (“... eu escrevo para poucos (...)” DM, p. 142), é premiada por sua primeira história para crianças. Em “Hermética?”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1968, ela escreve: “Ganhei o troféu da criança – 1967, com meu livro infantil *O mistério do coelho pensante*. Fiquei contente, é claro, mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética” (DM, p. 76).

Concernente a esse episódio ela não deixa de inquirir seu leitor, fazendo do rótulo uma indagação: “Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas

quando escrevo para adultos fico *difícil*? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?” (DM, p. 76).

Talvez possamos tomar esta pergunta para entrar na atmosfera de uma história policial, como uma pista para uma outra investigação que a escritora Clarice Lispector estava se obrigando naquele período: uma escritora tida como hermética poderia ocupar com competência o lugar de cronista do *Jornal do Brasil* e, até mesmo, alcançar assim uma certa popularidade? E de que modo? Ou seja: que tom usar ao escrever para jornal: de igual para igual ou para um leitor desacostumado a “nos solilóquios do escuro irracional”? (SV, p. 26).

Em *Água viva* a protagonista-escritora, mostrando não se importar com a característica atribuída por outrem à sua pintura e, agora, à sua escritura, interroga, ironicamente, seu possível leitor: “Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá” (AV, p. 65).

O que se evidencia aqui é que, para a escritora, embora ela passe a desfrutar da situação privilegiada de, semanalmente, poder ter seus textos publicados em jornal, escrever ainda é a coisa impossível, mas talvez agora público para o impossível de seus textos.

Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não se pode.

E se escreve.

É o desconhecido que trazemos conosco: escrever é isto que se alcança. Isto ou nada (Duras, 1994, p. 47).

De igual modo em *Escrever*, é o que Marguerite Duras nos revela. Escrever: não se trata, portanto, de uma capacidade, de mera habilidade decorrente de treino, pois a própria Clarice evidencia sua lida, seu trabalho árduo com a escrita: “Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estréia penosa e feliz” (DM, p. 99). Ou ainda neste outro trecho: “Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento.

Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir” (DM, p. 304). Escrever é o que se atinge, algo a que se chega, um resultado misterioso, ignorado, secreto, difícil:

Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar. Achar-se sem assunto para o livro, sem a menor idéia do livro significa achar-se, descobrir-se, diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante de algo semelhante a escrita viva e nua, algo terrível, terrível de ser subjugado. Acho que a pessoa que escreve não tem a idéia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia, e dessa aventura do livro ela conhece apenas a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido (Duras, 1994, p. 19).

Foi, pois, diante da escrita seca e nua, do vazio, da grande solidão da obra (como quer Blanchot) que Clarice Lispector, conforme nos mostram seus personagens, se deparou sempre:

(...) em torno dele soprava o vazio em que um homem se encontra quando vai criar. Desolado, ele provocara a grande solidão.

E como um velho que não aprendeu a ler ele mediu a distância que o separava da palavra. E a distância que de repente o separou de si mesmo. Entre o homem e a sua própria nudez haveria algum passo possível de ser dado? (...)

Que esperava com a mão pronta? pois tinha uma experiência, tinha um lápis e um papel, tinha a intenção e o desejo – ninguém nunca teve mais que isto. No entanto era o ato mais desamparado que ele jamais fizera (ME, p. 164).

Saber o contorno de uma palavra, conhecer sua paisagem, seus traçados, bem como suas possibilidades semânticas não é o bastante para que a escrita se dê, para livrar aquele que escreve da zona erma, solitária, desértica a que é arremessado. “A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. (...). Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado” (Blanchot, 1987, p. 11). Apartado ou dispensado, o autor deve estar, sobretudo, só. “Para começar, o autor se pergunta que silêncio é esse ao redor de si. (...) Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita” (Duras, 1994, p. 14-15).

Blanchot fala-nos da solidão da obra que traga o escritor e, posteriormente, o leitor para essa solidão essencial: “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da

obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão” (Blanchot, 1987, p. 12).

Escrever, não se sabe e se escreve. Em “Sobre escrever”, publicado em 20 de dezembro de 1969, Clarice afirma como escrever é uma experiência movida por sua *curiosidade intensa* e que resulta em *inesperadas surpresas*; uma forma de trazer à flor, à consciência conteúdos outrora inconscientes:

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia (DM, p. 271).

Em “Escrevendo”,¹¹ refletindo sobre sua própria maneira de escrever, diz-nos:

– Além da espera difícil, a paciência de recompor paulatinamente a visão que foi instantânea. E como se isso não bastasse, infelizmente não sei “redigir”, não consigo “relatar” uma idéia, não sei “vestir uma idéia com palavras”. O que vem à tona já vem com ou através de palavras, ou não existe (LE, p. 252).

Ao que poderíamos acrescentar: “Não se *faz* uma frase. A frase nasce” (DM, p. 471). Barthes cita Valéry: ‘Não pensamos palavras, pensamos somente frases’. E explica-nos:

Dizia isso porque era escritor. É chamado escritor, não aquele que exprime seu pensamento, sua paixão ou sua imaginação por meio de frases, mas *aquele que pensa frases*: um Pensa-Frase (quer dizer: não inteiramente um pensador e nem inteiramente um fraseador) (Barthes, 1993, p. 66).

No caso de Clarice, a criação literária começa com frases, como ela mesma responde em entrevista a *O Pasquim*: “Ivan – Quando você senta na (sic) máquina você já sabe o que vai escrever? Clarice – Não sei quase nada. De repente me vem uma frase inteira” (Lispector, 1974, p. 13). São frases, frases que vão se encadeando e constituindo parágrafos, que por sua vez vão se avolumando e formando notas, e as muitas notas reunidas compõem livros. É o que ela nos diz em entrevista a respeito de seu primeiro livro:

MARINA COLASANTI: Você partiu para esse livro com uma de romance já visualizada ou trabalhou primeiro formando pedaços que montou num romance?

¹¹ “Escrevendo” já havia sido publicado anteriormente em *A legião estrangeira*, mais especificamente na segunda parte do livro subtitulada “Fundo de gaveta” (Cf. LE, p. 251-252).

CLARICE LISPECTOR: Olha... (...). Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam idéias e eu dizia: “Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo”. Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. *Já vem a frase feita*. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a idéia? Não tinha mais. Então eu resolvi tomar nota de o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido, uma está ligada a outra”. Aí eu fiz. Estas folhas soltas deram *Perto do coração selvagem* (Lispector, 2005, p. 143 – grifo nosso).

O método, conforme declara a escritora, é o método da da frase, independente da hora e do lugar em que ela lhe vem. Foi o que Lúcio Cardoso ajudou-a a compreender: se as notas são sobre o mesmo tema, podem ser arranjadas de modo a formar um livro.

– Qual o seu método?

– Vou tomando notas. Às vezes acordo no meio da noite, *anoto uma frase* e volto para a cama. Sou capaz de escrever no escuro, num cinema, meu caderninho sempre na bolsa. Depois eu mesma tenho dificuldade de decifrar minha letra. Mas é assim. Desde o primeiro livro. Eu tinha uma porção de notas, não sabia direito o que fazer com elas. Lúcio Cardoso me disse, então, se todas as notas são sobre um mesmo você tem o livro pronto. E assim foi (Coutinho, 1976 – grifo nosso). O GLOBO, em entrevista com Edilberto Coutinho.

E ela se amolda a esse método, conforme declara um ano antes de sua morte, em 1976: “o que me interessa é anotar. Juntar é muito chato” (Lispector, 2005, p. 147). Também Rodrigo S. M., narrador-autor de *A hora da estrela*, afirma preferir os *leves prenúncios*: “O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios” (HE, p.45). Em 1977, respondendo a Júlio Lerner, ela ratifica seu método de trabalho: “Quando eu estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite... coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora, quando eu tou (sic) no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente” (Lispector, 1977).

Sobre *Água viva*, que conforme diz Affonso Romano de Sant’Anna, parece ter sido elaborado de uma só vez, não fugiu à regra.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA: Quebrando um pouco a cronologia, o *Água viva*, que é um livro bem posterior, dá a impressão de uma fluida e que teve um jorro só de elaboração. Ele não passou por esse processo seu de coletar pedaços? Você foi escrevendo enquanto montou?

CLARICE LISPECTOR: Não, também anotando coisas. Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí o Álvaro Pacheco leu as primeiras e disse assim: “Esse livro eu vou publicar”. Ele publicou e saiu tudo muito bem (Lispector, 2005, p. 147).

Em “Como é que se escreve”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 30 de novembro de 1968, a escritora pergunta ao leitor: como é que se escreve? E ela mesma chega à conclusão que escrever é da ordem do fazer,¹² isto é, é no gerúndio que ele acontece: ela só sabe escrever quando está escrevendo.

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?

Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranqüilo?

Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve (DM, p. 161).

Fato é que Clarice Lispector, nas várias oportunidades que teve de entrevistar outros escritores, não deixou de inquirir cada um deles a respeito de seus métodos de criação. Atentemos para as questões recorrentes nos diálogos que mantém com seus companheiros de ofício. Em entrevista com Jorge Amado, por exemplo:

- Qual é o seu método de produção?
- Você se inspira em fatos reais ou os imagina? (CI, p. 10)

Em entrevista com Érico Veríssimo, ao tempo em que pergunta ao amigo, dá, de antemão, a sua resposta:

- De onde lhe vem a inspiração para o seu trabalho?
- Você planeja de início a história ou ela vai se fazendo aos poucos? Eu, por exemplo, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho (CI, p. 27).

¹² Lembrar que a palavra *poesia* provém do “grego *poiésis, eós* ‘criação; fabricação, confecção; obra poética, poema, poesia’” (Houaiss, 2001, p. 2246).

Com Pablo Neruda, embora com menos intimidade, não deixa de tocar nessas questões:

- Em você o que precede a criação, é a angústia ou um estado de graça?
- Como se processa em você a criação? (CI, p. 31-32)

Em entrevista com Marques Rebelo:

– É, a gente escreve às vezes por obstinação. Mas é uma obstinação vital. Você trabalha só quando está inspirado ou tem uma disciplina? (CI, p. 36)

Em entrevista com Fernando Sabino:

– Fernando, por que é que você escreve? Eu não sei por que eu escrevo, de modo que o que você disser talvez sirva para mim.

– Como é que começa em você a criação, por uma palavra, uma idéia? É sempre deliberado o seu ato criador? Ou você de repente se vê escrevendo? Comigo é uma mistura. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo algum deliberada.

– Fernando, qual o seu processo de trabalho, você se inspira como? Ou se trata de uma disciplina?

– Fernando, você tem medo antes e durante o ato criador? Eu tenho: acho-o grande demais para mim. E cada novo livro meu é tão hesitante e assustado como um livro. Talvez isso aconteça com você, e seja o que está atrapalhando a formação de seu novo romance. Estou ficando impaciente à espera de um romance seu (CI, p. 41, 43, 45).

Em outra entrevista, dessa vez com Dinah Silveira de Queirós, Clarice admite que a questão da criação artística sempre a atraiu e que ela se interessa por decompor, a fim de compreender os complexos dispositivos da gestação artística:

– É sem dúvida um dos nossos escritores que mais produzem. Como é que você se organizou para isso? É uma questão de disciplina?

– O problema da criação artística sempre me fascinou e não perdi a esperança de um dia desmontar esse complicado mecanismo. Poderia me dizer qual é a marcha do seu processo de criação? (CI, p. 62)

Entrevistando a escritora e amiga Nélide Piñon, dá a ver, por meio de suas perguntas, que o foco de sua atenção é, em muitos momentos, a questão do escrever:

– Qual o seu modo de escrever? Você tem disciplina e horários certos?

– Eu me considero amadora, porque só escrevo quando tenho vontade. Já passei quase dez anos sem escrever. Você não, é uma profissional no melhor sentido da palavra. Você se sente uma profissional?

– Você acredita na inspiração ou na disciplina?

– Você tem, antes de escrever, tudo já planejado? (CI, p. 201, 202, 203)

Quanto à autodefinição de Clarice, de que é uma amadora e não uma profissional, Nélida Piñon pede licença para contestá-la:

Peço-lhe licença para contestar sua autodefinição. Considero-a uma extraordinária profissional, que ainda não adquiriu consciência do próprio estado. Sua obra é produto sério e regular, diariamente enriquecido por uma sonda introduzida em sua consciência, e pela qual se realiza permanentemente a comunicação entre o mundo e sua matriz de criação. O que talvez a iniba é o trabalho encomendado. Porém, sujeitar-se ao trabalho encomendado não nos habilita à condição profissional. Considero profissional quem está advertido das tentações que cercam o artista, delicadas malhas que o estimulam a liberar textos mal saídos do forno, quentes ainda de imperfeições, voracidade e Além de respeitar-se, respeitar o público, o profissional é constantemente exacerbado pela aguda consciência da função social do seu trabalho, que se destina basicamente a acentuar contradições, fixar a mitologia humana. Em princípio, todo escritor brasileiro é tratado como amador, porque seu esforço operacional não se traduz em lucro. Invadem-lhe a consciência para que perca o orgulho, e jamais abandone o estágio adolescente que é próprio do amadorismo. Sou profissional, sim, Clarice. Luto por esta condição, e abdico de tudo que isto implica (CI, p. 201-202).

Não obstante, essa afirmação de que era uma amadora e uma profissional surge várias vezes ao longo da carreira de Clarice Lispector, tanto em seus textos quanto em suas poucas entrevistas. Sob o título de “Intelectual? Não”, Clarice dá a ver a seus leitores do *Jornal do Brasil*, em 02 de novembro de 1968, que essa era para ela uma questão: “Literata também não sou porque não tornei o de escrever livros ‘uma profissão’, nem uma ‘carreira’. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora?” (DM, p. 153). Posteriormente a questão aparece como sendo respeitante à sua personagem, como o caso de Rodrigo S. M. de *A hora da estrela*: “Acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional” (HE, p. 31). Atentemos para a mudança de tom: o que antes aparecia como questionamento, depois aparece como afirmação. Em 1976, quando é entrevistada por Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, ela sustenta: “E por falar em profissional, eu não sou escritora profissional, porque eu só escrevo quando eu quero”, ao que Marina Colasanti replicou: “Você disse isso ao receber o prêmio em Brasília”.¹³ E Clarice: “Eu disse, é?” (Lispector, 2005, p. 165). Na entrevista com Julio Lerner ela explica porque faz questão de assim se apresentar:

¹³ Trata-se do prêmio do X Concurso Literário Nacional da Fundação Cultura de Brasília recebido em 1976, em Brasília, pelo conjunto de sua obra.

- Clarice, a partir de qual momento você, efetivamente, decide assumir a carreira de escritora?
- Eu nunca assumi, eu nunca assumi.
- Por quê?
- Eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar a ser amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesma (sic), consigo mesmo, de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora, eu... faço questão de não ser uma profissional, para manter minha liberdade (Lispector, 1977).

Percebemos que, quando se invertem os papéis, e Clarice de entrevistadora passa a entrevistada, não faz força para esconder seu desconforto. Quando José Castello, certa feita, lhe perguntou sobre os motivos de sua escrita, respondeu áspera e bruscamente:

“– Por que é que você escreve?

– Vou lhe responder com outra pergunta: Por que é que você bebe água?” (Lispector, 2005, p. 135). Sem muita paciência ela vai direto ao ponto: escrever é vital, necessidade absoluta. Ela escreve, conforme alega o narrador-autor de *A hora da estrela*, “por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’” (HE, p. 32).

Chega a ser engraçada uma entrevista que Clarice concede, por escrito, a José Afrânio Moreira Duarte, para o DM MULHER, suplemento feminino dominical do *Diário de Minas*, de Belo Horizonte:

- 1 – Tem alguma técnica especial para escrever? não
- 2 – Acredita que sua literatura seja realmente hermética? não
- 3 – A seu ver, um escritor deve obrigatoriamente renovar sempre? não
- 4 – Sendo romancista e contista, o que prefere: o romance ou o conto? ambos
- 5 – Após a vitoriosa experiência com “Laços de Família” pretende publicar novo livro de contos? sim, este ano ainda.
- 6 – Alguma de suas obras merece especialmente sua preferência? Por quê? não tenho preferência.
- 7 – Quando teremos novo livro seu? este ano.
- 8 – Que pensa sobre o amor?¹⁴ é a razão de viver (ACL/FCRB).

Monossilábica, em geral, porque tem verdadeira impaciência com as entrevistas, como ela mesma mostra e declara a Júlio Lerner: “eu não ligo muito essa coisa de ser escritora e dar entrevista e tudo. É porque eu não sou isso” (Lispector, 1977).

¹⁴ Essa pergunta, como veremos adiante, será reproduzida por Clarice em suas entrevistas.

Em “Brasília”¹⁵ Clarice escreve sobre o descuido dos entrevistadores, sobre seu desejo de fechar-se diante da curiosidade alheia e propõe ser paga pelas entrevistas concedidas. Apesar de se dizer uma pessoa comum, reconhece-se enfim também requintada, “misto de camponesa e estrela do céu”:

Dei inúmeras entrevistas. Modificaram o que eu disse. Não dou mais entrevistas. E se o negócio é mesmo na base da invasão de minha intimidade, então que seja paga. Disseram-me que nos Estados Unidos é assim. E tem mais: eu sozinha, é um preço, mas se entra o meu precioso cachorro, cobro mais. Se me distorcerem, cobro multa. Desculpem, não quero humilhar ninguém mas não quero ser humilhada. Eu disse lá que iria possivelmente à Colômbia e escreveram que eu ia à Bolívia. Trocaram o à toa. Mas não tem perigo: de minha vida mesma eu só concedo dizer que tenho dois filhos. Não sou importante, sou uma pessoa comum que quer um pouco de anonimato. Detesto dar entrevistas. Ora essa, sou uma mulher simples e um pouquinho sofisticada. Misto de camponesa e de estrela do céu (PNE, p. 74).

Também insólita é a revelação que faz em “Ainda sem resposta”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 22 de junho de 1968:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja é através de literatura que poderá se manifestar (DM, p. 112).

Perdeu o jeito, a habilidade, a destreza de escrever. é a própria Clarice que ao entrevistar Tom Jobim lembra a frase de Gauguin: “Quando tua mão direita estiver hábil, pinta com a esquerda, quando a esquerda ficar hábil, pinta com os pés” (CI, p. 133). E, como que já contando com a própria imperícia, resolve se plagiar, de acordo com suas próprias palavras em carta a seu filho em 1969.¹⁶

¹⁵ Convém esclarecer que, apesar de “Brasília: cinco dias” ser um texto que constava em *A legião estrangeira*, de 1964, em *Para não esquecer*, de 1978, esse texto será intitulado apenas “Brasília” e será acrescido de uma segunda parte intitulada “Brasília: esplendor” (Cf. PNE, p. 71-90). Antes da segunda parte Clarice explica:

Estive em Brasília em 1962. Escrevi sobre ela o que foi agora mesmo lido. E agora voltei doze anos depois por dois dias. E escrevi também. Aí vai tudo o que eu vomitei.

Atenção: vou começar.

Esta peça é acompanhada pela valsa “Sangue Vienense” de Strauss. São 11:20 da manhã do dia 13 (PNE, p. 71).

¹⁶ Cf. *Correspondências*, 2002, p. 276.

Todas estas referências a entrevistas, pois, onde se destacam considerações sobre o que é a escrita literária ou como definir o escritor e seu ofício, são importantes para se apreender um *modus operandi* dos textos da autora, ou seja, o da migração de fragmentos de um texto a outro, o do autoplágio, por assim dizer.

Lícia Manzo ressalta que grande parte dos fragmentos que haviam sido publicados como crônicas no *Jornal do Brasil* mais tarde comporiam *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*:¹⁷

Longos trechos ou, até mesmo, capítulos inteiros de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, podiam ser localizados em suas crônicas e vice-versa. Algumas alterações se encarregavam de distinguir os trechos publicados em jornal dos que apareceriam mais tarde no romance, entre elas, frequentemente, a troca da “primeira” pela “terceira” pessoa. Enquanto nas crônicas, muitas vezes, as impressões narradas pertencem a Clarice; no romance, elas fazem parte da vida de Lóri, uma mulher que, em seu aprendizado, pretende descobrir o que é o amor (Manzo, 1997, p. 104).

Vale salientar que, nas entrevistas de Clarice, uma questão que se repete com insistência é sobre o que é o amor. A pergunta é dirigida a Pablo Neruda, a Hélio Pelegrino, a Chico Buarque, a Djanira, a Carlos Scliar, a Tônia Carrero, a Tom Jobim, a Isaac Karabchewsky, a Mário Schemberg, a Nelson Rodrigues, a Fernando Sabino, a Marly de Oliveira, a Pedro Bloch, a Zagallo.

De sua produção textual podemos dizer o mesmo. Em *Perto do coração selvagem*, assim como em *Água viva*, é sobre as relações de amor que se fala, relações que parecem fracassar; é sobre o amor e suas vicissitudes. É sobre laços, para tomar uma palavra que é cara à escritora, mas laços que prendem e aprisionam, e o jeito, muitas vezes, é romper com eles (saída discreta pela porta dos fundos?) como em “A fuga”, ainda que imaginariamente, ou em “A partida do trem” e mesmo em *Água viva*.

Em *A hora da estrela* é também do amor que se trata: amor de Rodrigo por Macabéa, pela escrita, amor de Maca por Olímpico (“namoro talvez esquisito mas pelo menos parente de algum amor pálido”) (HE, p. 77). Clarice fala-nos não só do rubro da paixão, mas dos amores pálidos ou que empalidecem, que perdem o vigor e tombam letra por letra, como escreve Maria Gabriela Llansol, em resposta à pergunta “(por que é que um dia se diz adeus?)”:

(...) quando sobe a luz do dia, e o amor fica deserto, que
dizer-vos do amor ————— a não ser adeus.

¹⁷ A esse respeito, ler *Clarice Lispector: nas linhas da escritura*, de Edgar Cézár Nolasco. Nesse livro o autor analisa *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* como uma escritura em palimpsesto.

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do
próprio nome:
amor sem m.
amor sem o.
amor sem r.
amor sem a (Llansol, 1991, p. 92-93).

É da pobreza que Clarice parece tratar, da pobreza das relações, da pobreza do amor. Espécie de desmitificação da idéia de que no amor entramos para receber, para ganhar algo, para enriquecer nossa vida pessoal:

(...) A um certo modo de olhar, a um jeito de dar a mão, nós nos reconhecemos e a isto chamamos de amor. E então não é necessário o disfarce: embora não se fale, também não se mente, embora não se diga a verdade, também não é mais necessário dissimular. Amor é quando é concedido participar um pouco mais. Poucos querem o amor, porque amor é a grande desilusão de tudo o mais. E poucos suportam perder todas as outras ilusões. Há os que se voluntariam para o amor, pensando que o amor enriquecerá a vida pessoal. É o contrário: amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor. E não é prêmio, por isso não envaidece, amor não é prêmio (...) (FC, p. 62-63).

Essa concepção do amor (“amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter”) coincide com aquela veiculada por meio do mito de Poros e Penia, extraído do discurso de Sócrates em *O Banquete*. Ali a pobreza do amor pode ser justificada, se pensarmos na própria genealogia do Amor, como nos adverte Lacan:

Poros, o autor cuja tradução tenho à minha frente, simplesmente por estar diante do texto, o traduz, não sem pertinência, por *Expediente*. Se isso significa *Recurso*, certamente é uma tradução válida. *Astúcia* também, já que Poros é filho de Metis, que é mais a invenção que a sabedoria. Diante dele, temos a personagem feminina que vai ser a mãe do amor, Penia, a saber, *Pobreza*, ou mesmo *Miséria*. Ela é caracterizada no texto como *aporia*, a saber, sem recursos. É isso o que ela sabe sobre si mesma: recursos, não os tem. O termo *aporia*, vocês o reconhecem, é aquele que nos serve com referência ao processo filosófico. É um impasse, aquilo frente a quê entregamos os pontos, ficamos sem

recursos. Eis, portanto, a Aporia fêmea diante de Poros, o Expediente, o que parece bastante esclarecedor.

O que é muito bonito nesse mito é a maneira pela qual Aporia engendra Amor com Poros. No momento em que isso se deu, era a Aporia quem velava, quem tinha os olhos bem abertos. Contam-nos que ela viera para os festejos do nascimento de Afrodite, e como qualquer Aporia que se preze, nessa época hierárquica, permaneceu nos degraus, próximo da porta. Por ser Aporia, isto é, por nada ter a oferecer, não entrou na sala do festim. Mas a felicidade das festas é que, justamente, acontecem coisas ali que invertem a ordem comum. Poros adormece. Adormece porque está embriagado, e é isso o que permite à Aporia fazer-se emprenhar por ele, e ter este filhote que se chama o Amor, cuja data de concepção vai coincidir, portanto, com a data nascimento de Afrodite. É por isso mesmo, nos explicam, que o amor terá sempre alguma relação obscura com o belo, aquilo de que se vai tratar, com efeito, no desenvolvimento de Diotima. Isso está ligado ao fato de que Afrodite é uma deusa bela (Lacan, 1992, p. 125).

Daí a fórmula lacaniana *o amor é dar o que não se tem*: “é evidente que se trata disso mesmo, já que a pobre Aporia, por definição e por estrutura, não tem nada a dar, senão sua falta, *aporia*, constitutiva” (Lacan, 1992, p. 126).

O Amor é amor de algo, faz-nos ver Sócrates ao interrogar Agatão sobre o próprio discurso proferido n’ *O Banquete* (“O Amor é amor de nada ou de algo? De algo, sim”) (Platão, 1997, p. 148). Em sua “Declaração de amor” Clarice Lispector manifesta seu amor pela própria língua portuguesa, que deve ser transformada numa linguagem de amor:

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para

quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo (DM, p. 98).

Ao escrever Clarice foi compelida a aceitar o desafio de manejar a língua portuguesa, a acompanhar o modo de respirar da frase, a aceitá-lo e aceitar-se, ainda que soe estranho, conforme ela mesma recomenda “Ao linotipista”:

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.

Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar (DM, p. 70).

Respeitar a pontuação que marca a respiração da frase, mesmo esquisita, remete-nos a Gilles Deleuze em “Gaguejou...”, quando nos diz que, para marcar as entonações de uma gagueira, os maus romancistas sentem a necessidade de variar os indicativos de diálogo e para realizá-la só há duas possibilidades: ou fazer o personagem gaguejar ou então apenas dizê-lo sem fazê-lo, “contentar-se com uma simples indicação que se deixa ao leitor o cuidado de efetuar” (Deleuze, 1997, p. 122). Ao que ele acrescenta uma terceira possibilidade: quando *dizer é fazer*, quando “não é mais o personagem que é gago da fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar a *língua enquanto tal*” (Deleuze, 1997, p.

122). Apropriando-nos dessa idéia, perguntamos se em *Água viva* Clarice Lispector só pensa sobre a escrita, ou se pensa e faz, ou, ainda, se pensando faz? Ao que tudo indica, somente uma relação diferenciada com a língua possibilitaria esse terceiro passo.

Curiosamente, Clarice – fato para o qual muitos atentaram – possuía uma dicção estranha, um sotaque que, à primeira escuta, soava similar a uma fala com acento nordestino e dissonâncias francesas, em que “erres” se arrastavam e vogais se faziam pronunciadas com uma abertura típica. Fato esse que ela desmitifica afirmando que tem a língua presa e gracejando: “Tem uma palavra que eu não posso falar, senão todo mundo cai para trás: Aurora”.¹⁸

José Castello (1997, p. 70) aponta que talvez essa justificativa não esgote o assunto: “Suas dificuldades com a língua eram embaraçosas e sua grandeza como escritora vem dessa repugnância. Só uma pessoa que não se adapta à língua, que a revira, que dela desconfia pode escrever uma obra como a de Clarice Lispector”.¹⁹

¹⁸ Lispector apud GOTLIB. *Clarice – uma vida que se conta*, p. 65.

¹⁹ Teresa Ferreira conta-nos que, em determinada ocasião, Clarice perguntou a Pedro Bloch o que ele achava dos “erres” dela. “Ele disse-lhe que seu problema não era língua presa, esse defeito de dicção podia ter origem, por exemplo, em sua infância, quando talvez ela tenha imitado a maneira dos pais falarem. E ofereceu-se para corrigir este defeito. Depois de algumas sessões de foniatría no consultório de Pedro Bloch, Clarice ficou curada. Ao reencontrá-la meses depois, o médico notou que ela tinha voltado a

Se Clarice não tinha a *língua presa*, talvez se sentisse de algum modo presa à língua partida de seu país de origem, essa Ucrânia que lhe era mais mítica que real, terra de seus pais, que lhe marcava a condição – que ela receava perder, como um “traço de personalidade” – de estrangeira na língua portuguesa, ainda que esta é que tenha sido verdadeiramente sua língua materna.

Vale para Clarice o que disseram Deleuze e Guattari (1977) sobre Kafka: estava em sua própria língua como estrangeira. Ela, cujo desejo primeiro foi o de *pertencer* e cuja vida padecia de não pertencimento, como declara em “Pertencer”:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.

(...) Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de *solidão de não pertencer* (...).

A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer é viver*. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho (DM, p. 110-111).

Embora tenha chegado a se considerar “feliz por pertencer à literatura brasileira”, com sua obra de mais de vinte títulos – entre romances, contos, crônicas, livros infantis, entrevistas, fragmentos, ficção, impressões leves, pulsações –, Clarice sabia dela estar apartada, isolada,

usar os ‘erres’. A razão dessa atitude, segundo Clarice, devia-se a seu receio de perder suas características, pois sua maneira de falar era um traço da personalidade” (Ferreira, 1999, p. 228).

distanciada, “numa trágica solidão nas letras brasileiras”, como bem disse Alceu Amoroso Lima (Lispector, 2005, p. 169), condenada desde sempre à *solidão de não pertencer*. Talvez porque seja sempre o deserto o terreno por onde um escritor avança – não é a língua por excelência esse deserto? –, cabe-lhe a experiência de pertencer ao que não se pertence e, assim sendo, dar sua medida, “fazer um uso menor e intensivo da língua”: pertencer a uma língua e exilar-se dela, encontrar “novas potências gramaticais ou sintáticas” (Deleuze e Guatari, 1977, p. 9), levar a linguagem ao delírio, ao seu limite, ao seu *fora*.

Isto é o que assistimos em *Água viva*.

O enredo de *Água viva*

Foi por sugestão de Álvaro Pacheco, jornalista e poeta, fundador da editora Artenova, que Clarice Lispector começou a escrever um novo livro. É “como poeta, o editor não se restringia a publicar os livros, gostava de conversar com o autor, sua opinião e fazia sugestões. A Clarice sugeriu escrever um livro ‘abstrato’” (Ferreira, 1999, p. 255). É aí então que ela começa a reunir anotações feitas há muito, trechos já publicados em suas “crônicas” no *Jornal do Brasil*,²⁰ para produzir um livro. Um livro abstrato, conforme lhe foi sugerido? E o que viria a ser abstrato para ela? Em “Abstrato e figurativo”, ela afirma: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LE, p. 151).²¹ Observemos que, de acordo com o entendimento de Clarice, parece não

²⁰ Nádya Gotlib chama a atenção para o fato de que, embora Clarice afirme não ser esta sua intenção, insere em suas crônicas do *Jornal do Brasil* um passado seu, inclusive literário, nos textos diversos que já produziu e publicou anteriormente: contos, crônicas, capítulos ou trechos de romances (Gotlib, 1995, p. 375).

²¹ Cf. também em *Para não esquecer*, p. 49.

haver uma oposição entre arte abstrata e figurativa, sendo o abstrato, para ela, o próprio figurativo, só que “o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil”. Aí parece incidir o seu trabalho.

Ainda em 1971, a primeira versão de *Água viva*, intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, foi entregue a Alexandrino E. Severino, para que fosse traduzida para o inglês. Em carta de 02 de junho de 1972, Alexandrino Severino escreve a Clarice: “Guardo ainda o propósito de traduzir seu livro, O Objeto, como lhe disse, mas não sei até hoje o que fazer sobre ele. Não recebi qualquer notícia de sua publicação no original” (Severino, 1972). No mesmo ano, tendo interrompido o trabalho de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, a autora escreve para o professor Alexandrino Severino justificando-se: “Quanto ao livro – interrompi-o – porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no *Objeto gritante*”.²²

Como é possível perceber, vemos que aqui Clarice já atribui um segundo título ao Mas vemos, também, que ela continua considerando que o texto ainda exige trabalho.

E em que, exatamente, consiste esse trabalho? – pergunta Lucia Castello Branco. “Consiste numa reescrita que, basicamente, traduz-se em cortar, em suprimir do texto mais de cem páginas, numa tentativa de eliminar seu caráter pessoal” (Branco, 2001, p. 321): “Esse livrinho tinha 280 páginas; eu fui cortando – cortando e me torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente...” (Lispector, 1974, p. 24).

Então é com a colaboração de Olga Borelli, que auxilia Clarice juntando as anotações, datilografando os textos da escritora e mesmo estruturando o livro,²³ que *Água viva* será publicado em 1973.

²² Cf. Carta de Clarice a Alexandrino E. Severino, de 23 de junho de 1972. Apud: “As duas versões de *Água viva*”. In: *Remate de Males*, p. 115.

²³ É importante ressaltar que, encerrada a estruturação uma parte, Olga a entregava a Clarice para as modificações que julgasse pertinentes. Ela lia, fazia cortava o que achava necessário. Assim se deu em *Água viva* e em *A hora da estrela* (Cf. Ferreira, 1999, p. 257, 284).

Clarice levou muito tempo para decidir publicá-lo, porque tinha dúvidas sobre o livro. Estava insegura e pediu a opinião de algumas pessoas, saber opinião do Fauzi Arap, da Nélida Piñon. Com outros livros Clarice não mostrou esta insegurança. Com **Água viva**, sim. Foi a única vez que eu vi a Clarice titubear antes de entregar um livro para o editor. Ela mesma dizia isso (Borelli, 1987, p. 9).

Enviou, de fato, cópias de *Objeto gritante* a vários amigos e escritores, a fim de que emitissem parecer, que respondessem se lhes parecia válida a publicação do livro, pois como diz Saramago: “Saberei melhor o que pensar – quando começar a saber o que pensaram os outros”.

Blanchot diz-nos que “o escritor nunca sabe se a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (Blanchot, 1987, p. 11). Ele cita Valéry, que celebra na obra o privilégio do infinito:

que a obra seja infinita, isso significa para ele que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder. Num certo momento, as circunstâncias, ou seja, a história, sob a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, pronunciam esse fim que falta, e o artista, libertado por um desenlace, por um desfecho que lhe é imposto, pura e simplesmente, vai dar prosseguimento em outra parte ao inacabado (Blanchot, 1987, p. 11-12).

Assim, Blanchot explica que o infinito da obra é “o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito das obras e no movimento da história” (Blanchot, 1987, p. 12).

O filósofo José Américo Pessanha escreveu uma longa carta para a escritora, datada de 05 de março de 1972, externando sua opinião a respeito e, tateante, procura determinar a espécie de texto que é *Objeto gritante*:

Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo. (...) acho que talvez valesse à pena um subtítulo que, na medida do possível, identificasse a obra – *como não-ficção*, como apontamentos, como um certo tipo de diário, enfim como você considere melhor qualificá-la sem traí-la em excesso (Pessanha, 1972 – grifo nosso).

Clarice leva em conta a sugestão do amigo, mas identifica a obra como *ficção*, exatamente o contrário do que ele havia sugerido. A respeito da classificação atribuída pela própria escritora encontramos um comentário de Hélio Pólvora, intitulado “Água viva: da abstração lírica”, de 25 de agosto de 1973:

O novo livro de Clarice Lispector, *Água Viva*, foi classificado, aparentemente pela própria escritora, de ficção. Será, no entanto, uma ficção experimental, de pesquisa, que separa a linguagem do plano romanesco, sobrecarregando a linguagem, de vez que abstrai, quase inteiramente, a coerência das situações. Melhor chamá-lo de texto, que é como denomina agora a narrativa em seu estado larvar (“Le roman”, disse Michel Butor, “est le laboratoire du récit”) (Pólvora, 1973).

Em carta de 20 de julho de 1973, Alberto Dines registra a apreciação sobre sua leitura de *Água viva*:

Li seu livro de um jato só. Sem parar. (...) Você venceu o enredo, libertou-se do incidente, do evento, do acontecimento. Mas mesmo sem estes o livro prende e se enovela porque dentro da abstração há uma série de vivências muito nítidas e muito lindas. A gente vai encontrando a todo instante situações-pensamentos e vai identificando com elas como se o livro tivesse personagens, incidentes, tudo. Eu pessoalmente me liguei a uma dúzia deles. É menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia. É o mesmo uso do tema principal desdobrando-se, escorrendo até se transformar em novos temas que, por sua vez, vão variando, etc., etc. (Dines, 1973).

Ele elogia repetidamente o livro em apreço: “Acho-o maravilhoso”, ou ainda: “(...) você concebeu e produziu algo extremamente bonito”. E acrescenta:

E aí acho que posso responder a sua pergunta fundamental: o livro está terminado? Está. Definitivamente. Mas na mesma medida em que um movimento de uma sinfonia se contém em si mesmo (Dines, 1973).

Blanchot explica-nos que

a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. (...)

A solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso (Blanchot, 1987, p. 12).

Alberto Dines, em carta a Clarice Lispector, escreve: “O seu ‘*Água viva*’ assim como os movimentos e as sinfonias, ‘funciona’ individualmente, tem sua vida própria. Mas também pode pedir uma continuação” (Dines, 1973). Uma continuação que tem a ver com o inacabado, com o infinito da obra que, como vimos, é o mesmo do espírito.

A propósito, o final de *Água viva* parece ser uma resposta ao prolongamento do texto apontado por Dines: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. (...) O que te escrevo continua (...)” (AV, p. 115).

Como *A hora da estrela*, que contou com 13 títulos, *Água viva* também possuiu dois outros títulos, que, na verdade, foram abandonados enquanto tais e incorporados ao texto. São eles: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. Vejamos, por exemplo, como este último título se integrou ao texto de *Água viva*:

O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível (AV, p. 52).

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente (AV, p. 104).

Agora atentemos para como o título *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* se juntou ao texto de *Água viva*:

Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento (AV, p. 34).

Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe (AV, p. 39).

Atrás do pensamento – mais atrás ainda – está o teto que eu olhava enquanto infante (AV, p. 50).

Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo (AV, p. 55).

Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que agora é difícil: estou entrando sorratamente em contato com uma realidade para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (AV, p. 82).

O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento (AV, p. 78).

Atrás do pensamento atingo (sic)²⁴ um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos (AV, p. 85).

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o “X” inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror (AV, p. 96).

(...) Parou de chover. Eu estou cega. Abro bem os olhos e apenas vejo. Mas o segredo – este não vejo nem sinto. Estarei fazendo aqui verdadeira orgia de detrás do pensamento? orgia de palavras? (...) No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo (AV, p. 102-103).

No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas idéias, se é que são idéias. São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas (AV, p. 111).

Água-viva é “água que brota de uma fonte ou nascente e corre em grande quantidade” (Houaiss, 2001, p. 125). É considerando essa acepção de água-viva que Clarice atribui, pela terceira vez, um título a esse livro. “Eu prefiro ÁGUA VIVA, coisa que borbulha. Na fonte” (Lispector, 1974, p. 24). Olga de Sá chama a atenção para o fato de que, “pode ser também que tenha ficado ressoando nos ouvidos de Clarice aquela passagem bíblica sobre a Samaritana” (Sá, 1993, p. 281).²⁵ Fato é que o título, *Água viva*,

²⁴ Quando, posteriormente, publicado por outras editoras como Círculo do Livro, Nova Fronteira, Francisco Alves e Rocco, a grafia do verbo consta de forma devida: atinjo.

²⁵ Olga de Sá refere-se ao episódio em que, passando Jesus por Sicar, uma cidade da Samaria, cansado da viagem, pois se deslocava da Judéia para a Galiléia, sentou-se junto à fonte e, sedento, rogou água de beber a uma samaritana: “Então chegou uma mulher da Samaria para tirar água. Jesus lhe pediu: ‘Dê-me de beber’. (Os discípulos tinham ido à cidade para comprar mantimentos). A samaritana perguntou: ‘Como é que tu, sendo judeu, pedes de beber a mim que samaritana?’ (De fato, os judeus não se dão bem com os samaritanos). Jesus respondeu: ‘Se você conhecesse o dom de Deus, e quem lhe está pedindo de beber, você é quem lhe pediria. E ele daria a você água viva’.

desemboca de muitas formas ao longo do
livro:

Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito (AV, p. 19-20).

Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre (AV, p. 35).

Por isto te escrevo. Por sopro das grossas algas e no tenro nascente do amor (AV, p. 63).

Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: troto para a frente e para trás sem fronteiras (AV, p. 90).

Em carta datada de 08 de fevereiro de 1946, de Reinaldo Moura, Diretor da Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul, ao invés de comentar os dois livros publicados por Clarice Lispector, acaba intuindo e anunciando o nome da escritora como marco no âmbito da literatura brasileira: “Desejaria analisar, longamente, seus dois livros, [Perto do Coração Selvagem e O lustre], mas que difícil! Apenas poderia profetizar: essa literatura vai ter para nós a importância da Semana de Arte Moderna, em 922 (sic), em S. Paulo. Antes e depois. E como superá-lo? Um limite em altura não em extensão” (Moura, 1946).

A mulher disse a Jesus: ‘Senhor, não tens um balde, e poço é fundo. De onde vais tirar a água viva?’” (Jo, 4, 7-11).

Valendo-nos deste vaticínio, poderíamos pensar *Água viva* como um marco, um ponto de referência limitando um antes e um depois na obra de Clarice.

(...) e então, o que virá depois? Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si mesma através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens? (Pessanha, 1972)

No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, encontramos no Arquivo Clarice Lispector uma carta endereçada à escritora, cujo remetente, Álvaro, é, provavelmente, o crítico Álvaro Manuel Machado. Nessa carta, em que o remetente diz querer posicionar-se mais como um cúmplice de criação do que como crítico oficial ou amigo, ele considera que “Água viva é uma obra genialmente falhada. Falhada não será o termo exacto (sic). Talvez ‘incompleta’. Ou ‘fragmentária’” (Álvaro, 1973). Com efeito, Blanchot estabelece uma diferenciação da obra para o livro ao sustentar que “o escritor escreve o livro mas o livro ainda não é a obra”. Neste sentido, todo livro é falhado, insuficiente, insignificante: “O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (Blanchot, 1987, p. 13). Ao final da carta Álvaro se posiciona: “claro que gostei do seu livro. Mas, (...) não é o livro definitivo. Aliás, não há livros nem obras definitivas” (Álvaro, 1973). Realmente “a tarefa do escritor termina com a sua vida” (Blanchot, 1987, p. 16), de modo que não há como o escritor conhecer a própria obra.

Em julho de 1971 está concluído *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Teresa Ferreira considera-o “completamente diferente do que Clarice havia escrito até então” (Ferreira, 1999, p. 255). Em que poderia consistir tal diferença, já que para a construção desta *dura escritura* Clarice se aproveitou de textos já publicados?²⁶ A própria escritora, em *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, explica o fato de utilizar textos já publicados no *Jornal do Brasil*:

²⁶ Assim como se valia das “crônicas” publicadas no *Jornal do Brasil* para compor o novo livro, Clarice Lispector publicava na coluna deste jornal o que tivesse à mão. Nádía Gotlib aponta para o fato de que “às vezes eram trechos de romances, como de *Água viva*: ‘eu estava escrevendo o livro, então eu detestava fazer crônica. Então eu aproveitava e botava – não era crônica não, era um texto que eu publicava’” (Gotlib, 1995, p. 375).

Acontece o seguinte. Eu vinha escrevendo esse livro há anos, espalhados (sic) por crônicas de jornal, sem perceber, ignorante de mim que sou, que estava escrevendo o **meu** livro. Essa é a explicação para quem me lê e me reconheça: porque já leu anteriormente em jornal. Gosto da verdade.²⁷

Mas em *Objeto gritante*, que também possuía vários trechos já publicados em sua coluna semanal, a explicação de Clarice torna-se inversa. Em uma nota na abertura do livro ela declara:

Este livro, por razões óbvias, ia se chamar “Atrás do Muitas páginas já foram
publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las – não mencionei o fato de tais trechos terem
sido extraídos de “Objecto (sic) Gritante” ou “Atrás do pensamento”.²⁸

Parece-nos infrutífero discutir aqui qual dentre as explicações é a mais verdadeira, se primeiro veio a galinha que botou o ovo ou primeiro veio o ovo do qual nasceu a galinha. As duas explicações são possíveis. Ela tanto pode ter utilizado trechos de romances inéditos para publicar no jornal, quanto o oposto: das crônicas publicadas em jornal ela ter conseguido posteriormente extrair uma unidade (como o fizera em seu livro de estréia), para confeccionar o seu livro.

O que parece importar para essa escritora, contudo, é estes empréstimos,
tanto os de sua própria obra, como os alheios.

E como classificar o seu livro se ela própria mostra priorizar mais o texto do que os gêneros literários ao afirmar: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”? (AV, p. 14) É que, na verdade, “a opção pela ‘destituição’ do na arte
implica estar também à margem da classificação dos gêneros narrativos” (Gotlib, 1995, p. 411). Verdade seja dita, os “textos” clariceanos sempre constituíram uma dificuldade no que tange à classificação quanto ao gênero literário. Sua obra de estréia *Perto do coração selvagem*, por exemplo, foi classificada, segundo Antonio Candido, como romance de aproximação, romance de relação; contou também com a crítica de Sérgio Milliet que a considerou um romance introspectivo. Pela utilização de técnica associada ao fluxo de consciência, por examinar o próprio íntimo das personagens, suas sensações, foi incluída desde logo na linhagem de Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, Dostoiévski, Hermann Hesse, Tchecov.

Em seus escritos publicados no *Jornal do Brasil*, por exemplo, Clarice discute, constantemente, sobre em que consiste a crônica e em “O grito”, de 09 de março de ela procura identificar, por
subtração, que espécie de texto é o seu: “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. grito! de cansaço. Estou cansada! (...)” (DM, p. 79). Em “Adeus, vou-me embora!”, publicado em 20 de abril de 1968, ela se feliz, tendo em
vista seu reconhecimento pelo público:

²⁷ Cf. *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. p. 97. Apud: “As duas versões de Água viva”. In: *Remate de Males*. p. 117.

²⁸ Cf. *Objecto gritante* (versão datiloscrita) ACL/FCRB.

Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a *espécie de crônica* aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito. Só me ocorre o nome de três ou quatro cronistas mulheres: Elsie Lessa, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queirós, eu. Vou para Elsie, que faz crônica há mais tempo do que eu, para lhe perguntar o que faço dos telefonemas maravilhosos que recebo, das rosas pungentes de tanta beleza que me oferecem, das cartas simples e profundas que me mandam (DM, p. 93 – grifo nosso).

Em “Ser cronista”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 22 de junho de 1968, afirma, logo de início, não ser uma cronista e depois de inquirir sobre a crônica chega à conclusão que não está competente para escrevê-la:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender.

Crônica é um relato? É uma conversa, é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente me intimou a ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que a sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber.

E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. Outra coisa notei: basta eu saber que estou para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou competente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender (DM, p. 112-113).

Mas o que é a crônica afinal? O vocábulo provém do grego *krónos*, tempo e do “lat. *chronica, órum* ‘relato de fatos em ordem temporal, narração de histórias segundo a ordem em que se sucedem no tempo’, subst. do neutro pl. do adj. *chronicus, a, um* ‘relativo a tempo, crônico’” (Houaiss, 2001, p. 877).

A crônica é, geralmente, publicada em periódicos (jornais e revistas) e, muitas vezes, pode ser reunida em volume, como ocorreu com Clarice cujas crônicas foram posteriormente publicadas em *A descoberta do mundo e Aprendendo a viver*.

Podendo assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou etc., é classificada como expressão literária híbrida, ou múltipla.

Entre a poesia (lírica) e o conto é que se encontra a crônica, implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato diário; ela incita a veia poética do prosador; ou dá margem a que ele revele suas qualidades de contador de histórias.

No primeiro caso, o efeito pode ser um verdadeiro poema em prosa; no segundo, um conto. Quando não se define absolutamente por uma das possibilidades, a crônica oscila indecisa numa das numerosas posições intermediárias; no geral, contudo, ou para o lirismo ou o conto, que traduzem a elevada subjetividade na transposição do acontecimento, ou a sua dramatização, que confere ao cronista o papel de espectador. Em ambas as situações, para que a crônica ganhe foros estéticos, há de prevalecer o poder de recriação da realidade sobre o de mera transcrição (Moisés, 1999, p. 132-133).

Cecília Meireles acertadamente escreve em “Reinvenção” que “a vida, a vida, a vida/ a vida só é possível/ reinventada”. É o que o cronista faz muitas vezes diante da realidade: não apenas descrevê-la, mas reinventá-la. Registre-se, também, como este gênero adquiriu especificidade na série literária brasileira, tendo a ele se dedicado quase todos os nossos grandes escritores.

Talvez pela maleabilidade que a crônica permite é que “Conversas”, de 14 de setembro de 1968, Clarice mostre se sentir tão pessoal chegando à conclusão de que a crônica é tão só uma conversa: “Como vocês vêem, isto não é coluna, é conversa apenas. Como vão vocês?” (DM, p. 138) Na semana seguinte, com o título de “Fernando Pessoa me ajudando”, ela retoma o questionamento sobre que espécie de texto está escrevendo para o *Jornal do Brasil* e se dá conta de que, por causa desses textos, está se revelando, dando-se a conhecer despercebidamente:

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 desagradava. 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 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 frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (DM, p. 139).

Em 22 de novembro de 1969, sob o título de “Brain Storm”, escreve: “(...) Marly de Oliveira, eu não escrevo cartas pra você porque só sei ser íntima. eu só sei em todas as circunstâncias ser íntima: por isso sou mais uma calada” (DM, p. 261).

Respondendo uma “Outra carta”, em 24 de fevereiro de 1968, sai no *Jornal do Brasil*:

Esta vem de Cabo Frio, as iniciais são L. de A. A carta parece revelar que quem a escreveu só começou a me ler depois que passei a escrever no *Jornal do Brasil*, pois estranha meu nome, diz que bem podia ser Larissa. Talvez em resposta a algo que eu tenha escrito aqui, diz que ‘o escritor, se legítimo, sempre se delata’. E termina sua carta dizendo: ‘Não deixe sua coluna sob o pretexto de que pretende defender a sua intimidade. Quem a substituiria?’

Por enquanto, L. de A., não estou largando a coluna: mas aprendendo um jeito de defender minha intimidade. Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei.

No entanto, paradoxalmente, e lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre. O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e no entanto mantemos em segredo se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel existe, embora sabendo que elas já sabem que não existe.

Mas quem sabe se um dia, L. de A., saberei escrever ou um romance ou um conto no qual a intimidade mais recôndita de uma pessoa seja revelada sem que isso a deixe exposta, nua e sem pudor. Se bem que não haja perigo: a intimidade humana vai tão longe que seus últimos passos já se confundem com os primeiros passos do que chamamos de Deus (DM, p. 75-76).

Para quem só sabe ser íntima, como não terminar se delatando? Como encontrar um modo subjetivo e pessoal de escrever a crônica e, ao mesmo tempo defender a sua intimidade? Na verdade, como conciliar dois desejos que parecem antagônicos, mas correm paralelos: o de defender a própria intimidade e o de se confessar em público?

Partindo da idéia de que Clarice, ao escrever uma carta que deveria ser pessoal, mas torna-se pública, mostra-se preocupada em não expor a intimidade de alguém através de sua escrita, inquirimos se não há um modo de escrever em que o secreto de cada um não seja mais de um eu, particular, um segredo de si, mas um segredo patente, evidente, fora de si (o vocábulo *segredo* acaba saindo fora de sua possibilidade semântica).

Em “Vietcong”, de 05 de abril de 1970, Clarice escreve:

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? A gente bem sabe por quê, e fica horrorizada. Respondi-lhe que eu deixava os comentários para um Antônio Callado.²⁹ Mas, de súbito, senti-me impotente, de braços caídos. Pois tudo o que fiz sobre vietcong foi sentir profundamente o massacre e ficar perplexa. E é isso que a maioria de nós faz a respeito: sentir com impotência revolta e tristeza. Essa guerra nos humilha (DM, p. 301-302).

Essa guerra a humilha enquanto escritora que, perplexa, não consegue escrever sobre ela; enquanto ser humano que só consegue sentir “impotência, revolta e tristeza” diante do massacre; enquanto mãe que frustra a sugestão do filho de deixar de ser pessoal em suas crônicas e escrever com isenção.

Em “Máquina escrevendo”, de 29 de maio de 1971, sustenta: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. (...) Sou uma só. Antes havia uma diferença entre escrever e eu (ou não havia? não sei). Agora mais não” (DM, p. 375). A impressão que tem Clarice, certamente, é a do que disse Manoel de Barros: “As palavras me escondem sem cuidado” (Barros, 1996, p. 69). O de que talvez Clarice estivesse sentindo falta fosse de criar a *persona* que seria o emissor de seus textos publicados pelo *Jornal do Brasil*. Para Paulo Leminski, a relação entre o vivido e a obra é mediatizada; todo escritor projeta a imagem de um emissor, podendo, inclusive, não coincidir com ele: “Entre a vida e a obra há uma mediatização, que é a primeira obra que todo artista tem que criar, a sua *persona*, o seu personagem, que você quer encarnar. É esse personagem que será o emissor da tua obra. A obra será sempre o momento segundo depois da criação” (Leminski, 1987, p. 298).

Em “Persona”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 02 de março de 1968, Clarice reflete, extamente, sobre a máscara³⁰ que se tem que escolher e afirma que usa uma, mas que, ao longo da vida, pode acontecer de cair a máscara: seca excessivamente, dela quebrar-se em vários fragmentos e eis então “o rosto nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser”. Podemos pensar que estivesse falando de sua própria experiência, já que, depois de escolher sua máscara de escritora, passa a mostrar-se em sua coluna semanal como mãe, como dona-de-casa, como pessoa.³¹

²⁹ Antônio Callado: jornalista, romancista, biógrafo e teatrólogo; foi redator do *Jornal do Brasil*, que o enviou, em 1968, ao Vietnã em guerra.

³⁰ Sobre a máscara vale ler o conto “Restos do carnaval” (FC, p. 31-35).

³¹ Eliane Zagury, que teve a oportunidade de entrevistar Clarice e de com ela conviver (a escritora foi sua madrinha de casamento), mostrou-nos várias fotografias de seu casamento em que Clarice, sem saber que estava sendo fotografada, aparece. A própria Eliane chama a nossa atenção para o fato de que por não estar posando, assumindo uma certa atitude para iludir ou impressionar, por não estar mantendo uma certa aparência vemos uma outra Clarice. A este respeito vale a indicação da leitura de *Aprendendo a viver – Imagens*. Rio de Janeiro Rocco, 2005. A edição de texto é de Teresa Montero e a, de fotografia de Luiz Ferreira.

Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir.

Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se*, tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo, fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha.

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher ser uma *persona*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A *persona* é.

Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar.

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida –, de repente, a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma *persona*”. Como *persona* teve que passar pelo caminho de Cristo (DM, p. 77-78).

Em 18 de setembro de 1971, se dirige, diretamente, a Rubem Braga:

Uma pessoa me contou que Rubem Braga disse que eu só era boa nos livros, que não fazia crônica bem. É verdade, Rubem? Rubem, eu faço o que posso. Você pode mais, mas não deve exigir que os outros possam. Faço crônicas humildemente, Rubem. Não tenho pretensões. Mas recebo cartas de leitores e eles gostam. E eu gosto de recebê-las (DM, p. 406).

Em “Escrever”, de 02 de maio de 1970, Clarice já mais vontade, tenta esboçar como é escrever para jornal:

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.

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros (DM, p. 304).

Dois anos depois, em 29 de julho de 1972, tenta delimitar as duas ações em “Escrever para jornal e escrever livro”:

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego.

Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos.

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. Ou mesmo sem compromisso nenhum.

Um jornalista de Belo Horizonte disse-me que fizera uma constatação curiosa: certas pessoas achavam meus livros difíceis e no entanto achavam perfeitamente fácil entender-me no jornal, mesmo quando publico textos mais complicados. Há um texto meu sobre o estado de graça que, pelo próprio assunto, não seria tão comunicável e no entanto soube, para meu espanto, que foi parar até dentro de missal. Que coisa!

Respondi ao jornalista que a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de idéias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque ‘jornal é para ser entendido’. Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo em jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo (DM, p. 456-457).

Observemos que, embora Clarice tente o tempo todo estabelecer uma diferenciação entre o texto para jornal e o texto para livro, e até uma hierarquia de valor ao afirmar que valoriza muito mais o que escreve em livros que em jornais, é, muitas vezes, dos livros que ela extrai seus textos para jornal, assim como é do texto para jornal que ela passa a compor livros, como é o caso de *Água viva*.

MARINA COLASANTI: Muitos trechos do teu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água viva*. Você usava ali muitas das tuas anotações, não é Clarice?

CLARICE LISPECTOR: Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava (Lispector, 2005, p. 148).

Clarice Lispector vale-se do espaço destinado a sua crônica semanal para publicar no *Jornal do Brasil* contos, trechos de romances, traduções, entrevistas por ela realizadas, responder a cartas de leitores

seus, refletir sobre seu próprio fazer literário. Assim, a coluna no jornal funciona para a escritora como um espaço para a publicação de seus textos, independente de forma, independente de gênero.

Em “Ficção ou não”,³² crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 14 de fevereiro de 1970, escreve sobre *A paixão segundo G. H.*:

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar, pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se romance é ou não romance. No entanto as mesmas pessoas que não o classificam de romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos sentimentos e pensamentos dos personagens. O que é ficção? É, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, *je m’en fiche*. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever o mínimo de truques. Para minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve, essa experiência vale a pena.

Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? Não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que desse livro se diga como se diz às vezes de pessoas: ‘Mas que vida! mal se pode chamar de vida.’

Em romances, onde a trajetória interior do personagem é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de ‘romance de ...’. Enfim, problema apenas de classificação. Mas é claro que *A paixão segundo G. H.* é um romance (DM, p. 286-287).

Com efeito, se outrora falávamos sobre a escassez de fatos nas histórias de Clarice, a partir de *A paixão segundo G. H.*, de 1964, encontraremos a desestruturação da forma romanesca, o esgarçamento do enredo quase a ponto de diluir-se. Como a escritora portuguesa contemporânea, Maria Gabriela Llansol, que escreve para que o romance não morra, assim o faz, deste outro lado do oceano Atlântico, a escritora brasileira Clarice Lispector:

_____escrevo,
para que o romance não morra.

³² Parte deste texto foi publicada anteriormente com o título de “Romance”, com algumas poucas modificações, como a conclusão: “(...) há o perigo de quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro” (Cf. LE, p. 139). O mesmo texto, com o mesmo título, encontra-se em *Para não esquecer* (Cf. PNE, p. 26).

Escrevo para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear (Llansol, 1994, p. 116).

Ainda que a crítica especializada duvide que *A paixão segundo G. H.* seja um romance, Clarice Lispector não tem dúvidas. Ela mesma adentra o campo da crítica para fazer ver o quanto é dispensável a discussão sobre “se um romance é ou não um romance”; o que ela esclarece é que ele não deixa de sê-lo por dispensar os truques que o tornariam mais atraente.

Em *A legião estrangeira* encontraremos dois textos curtos nos quais, assumindo o lugar da crítica, dá voz a comentários sobre seu trabalho. No primeiro, intitulado “Crítica leve”, é estabelecida a diferença entre o livro de Clarice e o de Pelé: o dele está repleto de acontecimentos, enquanto o dela, de invenções: “– No livro de Pelé as coisas vão acontecendo, e depois É diferente do seu, porque você fica só inventando. O seu é mais difícil de fazer, mas o dele é melhor” (LE, p. 192).³³ Com Roland Barthes compreendemos que não é apenas uma comparação entre nomes de autores o que se dá aqui, mas entre tipos de texto. Em *O prazer do texto*, Barthes estabelece uma distinção entre dois tipos de texto: o texto de prazer e o texto de fruição³⁴ [leia-se gozo]:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição [leia-se gozo]: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (Barthes, 1993, p. 21-22).

Essa é uma crítica que Clarice considera leve, de pouca gravidade e serve de contraponto para o texto que figura na página seguinte intitulado “Crítica pesada”:

– Vou fazer um conto imitando você. E vai ser na máquina também: menina mendiga.
Era uma coisa. Quieta, bonita, sozinha. Encurrallada naquele canto, sem mais, nem menos.
Pedia dinheiro com intimidez. Só lhe restava isso: Meio biscoito e um retrato de sua mãe,
que havia morrido há 3 dias (LE, p. 192).³⁵

³³ Esse mesmo texto poderá ser encontrado em *Para não esquecer*. Cf. PNE, p. 107.

³⁴ Ao avaliar a pertinência da tradução do termo barthesiano *jouissance* por fruição, Leyla Perrone-Moisés chega à conclusão que esse termo deve ser traduzido por *gozo*, já que Barthes cunha da Psicanálise (via Lacan) esse conceito e ele, originalmente, “está diretamente afeto à libido”. “Palavra propriamente libidinal, a *jouissance* é o gozo no sentido sexual do termo, sentido este que é aqui metafórico” (Barthes, 1997, p. 80). O sentido metafórico decorre do fato de que o gozo seria adequado à relação sexual, mas deslocado, dirigido para uma “falsa finalidade”, ele se torna metáfora. O gozo, como aponta Perrone-Moisés, “é o que o sujeito alcança no próprio malogro da relação sexual – que nunca pode suprir o desejo, como nada pode; que nunca pode fazer, de dois, o *Um*” (Barthes, 1997, p. 80).

³⁵ Esse mesmo texto poderá ser localizado em *Para não esquecer* (Cf. PNE, p. 108).

A crítica pesada está fundamentada na retórica da mimese, Clarice é imitada não só no modo de impressão do texto (“na máquina também”), mas principalmente em seu estilo, conciso, lacônico. Interessante que o tema eleito para o plágio é justamente de âmbito social.³⁶ As palavras são simples, mas há a criação de um neologismo (“intimidez”).

Pelé,³⁷ mestre no futebol-arte, louvado por sua habilidade no campo, contrasta com a menina mendiga, figura anônima, indigente num cenário urbano, cuja posse se limitava a meio biscoito e um retrato de sua mãe morta.

Em *O prazer do texto* Roland Barthes assegura:

Com o escritor de fruição [leia-se gozo] (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição*: não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição [leia-se gozo] (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (Barthes, 1993, p. 31-32).

É por isso que a segunda crítica é pesada: ela atinge cheio a autora por falar à sua maneira. O *conto de quatro linhas* (pois as duas primeiras consistem na intenção do plágio e no título) atribuído a alguém que critica o texto de Clarice, mas sendo assinado pela própria escritora, finge reproduzir o estilo da autora, inclusive com relação à transfiguração da forma.

O crítico Silviano Santiago afirma que, “a partir dos 1920, com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e a partir dos anos 1940, com Clarice Lispector e Guimarães Rosa, as subdivisões tradicionais do gênero ficcional (romance, novela, conto, crônica) foram contestadas de maneira radical” (Santiago, 2006, p. 159). Em seu artigo intitulado “Bestiário” ele cita “o célebre dito de Mário, que abre para a anarquia formal a definição de conto: ‘(...) em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto’” (Santiago, 2006, p. 159).

Julgando ser por uma questão de conveniência, Silviano Santiago escolhe classificar os textos apenas como textos curtos ou longos:

Essa é a razão pela qual será evitada neste trabalho a discussão sobre as rubricas tradicionais. Julgamos conveniente substituí-las pelo conceito de *texto curto*, que servirá para acolher indistintamente *conto*, *crônica* e *anotação breve*, diferenciando-os apenas do *texto longo*, ou seja, do que é qualificado, tradicionalmente, de *conto* ou novela.

³⁶ A crítica via as obras de Clarice como desvinculadas da realidade social, embora ela própria se reconhecesse “engajada” (“Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade que vivemos” (DM, p. 57). Convém lembrar que o texto de estréia de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, em 19 de agosto de 1967, intitulado “As crianças chatas”, refere-se a uma dimensão social e humana: “Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não agüento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta” (DM, p. 15).

³⁷ Clarice não quis entrevistar Pelé “porque (simplesmente) não o quis fazer, segundo contou o chefe da redação Zevi Ghivelder à pesquisadora Aparecida Maria Nunes” (Williams, 2007, p. 8).

Acrescentemos que a palavra *texto* não é modismo. Ela se impôs a partir do momento em que foram sendo descartadas as configurações clássicas dos gêneros literários (Santiago, 2006, p. 159).

Apesar de toda esta dificuldade com relação à classificação dos textos de Clarice, quanto a *Água viva*, optaremos aqui por considerá-lo diário. Não com a mera intenção de classificá-lo de um modo diverso, mas porque no diário,

tão desprendido das formas, dócil aos movimento da vida e capaz de todas as liberdades, uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários si, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira (Blanchot, 1984, p. 193).

Tradicionalmente, o diário é considerado subgênero do memorialístico, posto que “o gênero memorialístico inclui, fundamentalmente, as memórias, as autobiografias, certas correspondências e os diários, porque em todas estas expressões a memória representa o elemento primacial que lhes serve de traço comum” (Mathias, 1997, p. 41). Procuraremos ver aqui como a “desordem” – uma outra ordem – impressa por Clarice em seu texto pode nos propor um outro olhar sobre o diário: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos” (AV, p. 87).

Assim como em *A paixão segundo G. H.* quase já não havia enredo, em *Água viva*, tido por Olga Borelli como “a ante-sala da desagregação absoluta” (Franco Júnior, 1987, p. 9), muito menos. Clarice Lispector admitia que achava esse livro ruim, “não tinha história, não tinha trama” (Lispector, 2005, p. 147). De fato, o enredo, a “história” é quase que completamente abandonada em prol do fluxo incessante (“Escrevo ao correr das palavras” p. 42)). Se formos, efetivamente, contar a história de *Água viva* o que diremos, se a própria narradora adverte: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som” (AV, p. 32)? Poder-se-ia dizer que *Água viva* é um livro sobre nada, sobre coisa nenhuma, é um livro que se sustenta através do estilo. O que diremos, se a própria narradora admite ser difícil reproduzir sua música, impossibilidade que se dá pela ausência de história? “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?” (AV, p. 98)

Se encontramos em *Água viva* uma mulher, recém-saída de uma relação amorosa, pintora,³⁸ que ousa aventurar-se no mar fluido das palavras e escrever para seu ex-amado, flagramos a linguagem em

³⁸ Observar o que diz Teresa Ferreira sobre substituição que Clarice faz ao trabalhar no *Objeto gritante*: “Procurando reduzir ao máximo o aspecto autobiográfico da obra, ela substituiu a profissão da narradora, de escritora passou a ser uma pintora que se iniciava ato de escrever” (Ferreira, 1999, p. 257). Tal substituição não deixa de ser significativa: aquela que escreve não é mais senhora das palavras e, sim, uma iniciante, uma *amadora* (como Clarice gostava de se designar em relação ao seu trabalho). Haverá aí uma certa *inabilidade* com as palavras.

espasmo, em convulsão, palavras que vivem não do sentido, mas do som. De uma história propriamente dita encontramos parco enredo: “De vez em quando te darei uma leve história – área³⁹ melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (AV, p. 39).

Mas não há promessa de história, senão história de instantes:

História não te prometo aqui (AV, p. 45).

Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem (AV, p. 88).

Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar (AV, p. 101).

Observemos que, se inicialmente havia alguma intenção de comunicação com o outro, um ex-amante, a palavra acaba perdendo de vista seu destinatário e vertendo-se sobre si mesma: jorro de água que se mantém molhado.

Escrevo para ninguém (...).

Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie cantilena extremamente

³⁹ Em edições posteriores como a do Círculo do Livro (cf. p. 37) e a da Rocco (cf. p. 31) aparece o termo que julgamos devido: *ária melódica e cantabile*. Na edição da Francisco Alves, contudo, aparece como na 1ª. edição, editada pela Artenova: *área*. Em *Objeto gritante*, apesar de constar também *área*, vê-se que Clarice se referia a *ária*, que consiste em “movimento, ou parte, para voz solista que integra uma ópera, cantata ou oratório” (Houaiss, 2001, p. 286), como pode ser verificado: “Só que de vez em quando haverá darei (sic) umas histórias – áreas desta ópera bufa cantabile para quebrar este meu quarteto de graves cordas” (OG, versão II, p. 07).

plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém.

Sim, o que te escrevo não é de ninguém (AV, p. 99-100).

Não uma história, mas apenas palavras que vivem do som. Já prescindindo de ser discursiva, à beira de não ter sentido, sem ser de ninguém e sendo para ninguém, nessa escrita as palavras terminam por remeterem-se umas às outras, à própria escrita, à *escrita em si*.⁴⁰

As palavras tanto se remetem umas às outras que se repetem. Há em *Água viva* tanto uma repetição de vocábulos, quanto uma repetição de frases, temas e trechos, *ipsis litteris* ou com alguma variante. Essa repetição se dá em forma de intratextualidade (a escritora copia a si mesma), de transcrição do próprio texto.

A repetição, aliás, é um recurso utilizado por Clarice desde *Perto do coração selvagem*, mas que, na confecção de *Objeto gritante*, José Américo Pessanha, em leitura prévia à publicação, percebe e chama a atenção da escritora: “Notei as repetições – que, pelo telefone, você disse ter suprimido. Sem elas o livro ganhará, sem dúvida” (Pessanha, 1972, p. 2). De fato, podemos ver que, embora Clarice tenha mesmo suprimido trechos repetidos, como os que se vê abaixo, nem por isso a

⁴⁰ A esse respeito ler Castello Branco, 2001, p. 307-340.

repetição deixa de ser um recurso visivelmente utilizado no texto de *Água viva*:

Mas tenho uma amiga branca que simplesmente gosta de viver. Viver sem adjetivos. Ela é muito doente de corpo mas seus risos são claros e constantes. A vida lhe é difícil porém lhe pertence. Um dia destes me disse que cada pessoa tinha no próprio mundo sete maravilhas. Quais? Dependia da pessoa. Resolveu classificar as sete maravilhas de seu mundo. Primeira: ter nascido. Ela tem razão: ter nascido é um dom e existir é um milagre. Segunda: os cinco sentidos que incluem em forte dose o sexto. Estou porém desconfiada de que existe o sétimo. Com eles sente e ouve e se comunica. Tem prazer e experimenta dor. Terceira: a capacidade de amar. Através desta capacidade – muito menos comum do que se pensa – está sempre repleta de amor por alguns e isto lhe alarga o peito. Quarta: a intuição. A intuição alcança-lhe o que o raciocínio não toca e o que os sentidos não percebem. Quinta: a inteligência. Considera-se privilegiada por entender. Tem inteligência aguda e eficaz. Sexta: a harmonia. Conseguiu-a através do próprio esforço e realmente é toda harmoniosa em relação ao mundo em geral e ao próprio. Sétima: a morte. Crê que depois da morte o espírito mora em outro corpo e tudo começa de novo. Com a alegria das sete maravilhas renovadas (OG, versão II, p. 51-52).

Mas tenho uma amiga que simplesmente gosta de viver. Viver sem adjetivos. É muito doente de corpo mas seus risos são claros e constantes. Sua vida é difícil – mas é sua. Ela não vai a almoços.

Um dia desses me disse que cada pessoa tinha em seu mundo sete maravilhas. Quais? Dependia da pessoa. Então ela resolveu classificar as maravilhas de seu mundo. Primeira: ter nascido. Ter nascido é um dom, existir, digo eu, é um milagre.

Segunda: seus cinco sentidos que incluem em forte dose o sexto. Com eles ela toca e sente e se comunica e tem prazer e experimenta a dor.

Terceira: sua capacidade de amar. Através dessa capacidade, menos comum do que se pensa, ela está sempre repleta de amor e por amor e por muitos, o que lhe alarga o peito. Quarta: sua intuição. A intuição alcança-lhe o que o raciocínio não toca e que os sentidos não percebem.

Quinta: sua inteligência. Considera-se uma privilegiada por entender. Seu raciocínio é agudo e eficaz.

Sexta: a harmonia. Conseguia-a através de seus esforços, e realmente ela é toda harmoniosa, em relação ao mundo em geral, e a seu próprio mundo.

Sétima: a morte. Ela crê, teosoficamente, que depois da morte a alma se encarna em outro corpo, e tudo começa de novo, com a alegria das sete maravilhas renovadas (OG, versão II, p. 152-153).

É justamente por meio da ampliação das virtualidades intertextuais que Clarice despreza o caráter de livro [(“Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (AV, p. 13). “Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever” (AV, p. 65)] e de autor⁴¹ [(“O verdadeiro pensamento parece sem autor” (AV, p. 108)], rompendo com uma determinada práxis artística que valoriza instâncias como a obra, a autoria, o gênero literário, certos princípios como a linearidade (uma história com começo, meio e fim), personagens bem caracterizados.

Maurice Blanchot considera que o diário íntimo “está vinculado a uma cláusula que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário” (Blanchot, 1984, p. 193). Se em *Água viva* não encontramos os textos datados, exceção para uma única data que marca o dia em que a narradora cai em estado de graça (25 de julho), encontramos, constantemente, alusão à passagem do tempo por meio de expressões como “madrugada”, “noite”, “relógio”, “lua cheia”, dias da semana, sobretudo “domingo”, e mesmo por intermédio das paradas sucessivas que a narradora faz ao longo da narrativa.

⁴¹ Cf. comentário de Nádía Gotlib sobre *Água viva* (Gotlib, 1995, p. 411).

Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe (AV, p. 36).

Estou tão grave que vou parar (AV, p. 50).

Parei para tomar água fresca (...) (AV, p. 52).

Vou dormir.

Levantei-me (AV, p. 56).

Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada.

Voltei. (...)

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas (AV, p. 65-66).

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada.

... Não. Não consegui morrer. Termino aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não (AV, p. 78).

(...) estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço. Vou embora.

Voltei (AV, p. 101).

Essas interrupções momentâneas anunciadas e justificadas pela própria narradora (parar para tomar água fresca, para acender um cigarro, para dormir) marcam a iminência de uma interrupção definitiva, coincidente com o silêncio, com a morte. Assim torna-se evidente que para Clarice *viver e escrever se equivalem*, conforme ela mesma declara em entrevista concedida à TV Cultura: “Eu acho que, quando eu não escrevo, eu tou morta” (Lispector, 1977).

Esse silêncio, abismo da narrativa, é previsto pela narradora de *Água viva* e também pelo leitor que não deixa de ser avisado: “Por enquanto há diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem” (AV, p. 55). Mas embora seja mesmo possível encontrar uma ordem, ela não é linear, antes, intervalada, desconexa, fragmentada. E é possível o leitor lidar com esse texto flutuante, instável, fracionado, desarticulado, como sugere Edgar Cézar Nolasco:⁴² descolando os fragmentos, colando-os em outro lugar, construindo outro texto que, por sua vez, não vise à totalidade, mas do qual não deixa de emanar sentidos, copiando, enfim, o mesmo procedimento da própria prática escritural de Clarice Lispector.

Blanchot sublinha que a ordem do calendário, que é o princípio de composição do diário, sujeita-o à fragmentação. E sabemos que Clarice compunha seus textos por notas que escrevia em guardanapos, talões de cheque, prospectos, pedaços de papel e só depois ia estruturando o material escrito. Assim nos fala Olga Borelli sobre a

⁴² A esse respeito convém ler “Fragmentos achados e perdidos”, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura* (Nolasco, 2001, p. 203-253), parte do capítulo III – Clarice Lispector: uma prática de desconstrução escritural, em que o autor demonstra como Clarice Lispector procede em sua construção textual: cortando, recortando, emendando, reescrevendo, pondo em movimento o próprio texto.

estruturação de *Água viva*: “Eu pegava os fragmentos todos e ia juntando, guardava tudo num envelope. Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo... (...) Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa... de repente, ela escrevia uma anotação” (Borelli, 1987, p. 8).

Esse caráter fragmentário da escrita de Clarice atinge sua potencialidade poética em *Água viva*, evidenciando-se e tornando-se um recurso próprio ao livro. Além da repetição, outro procedimento de linguagem perceptível em *Água viva* é a enumeração.⁴³ A etimologia de enumeração provém do “latim *enumeratìo, ónis* ‘enumeração, resenha, conta por parcelas’” (Houaiss, 2001, 1170). Não é isso, podemos aqui perguntar, que faz a narradora de *Água viva*: uma prestação de contas ao leitor por parcelas? Ela que nasceu incumbida e toma conta do mundo? “Só não encontrei ainda a quem prestar contas. Ou não? Pois estou te prestando contas aqui mesmo. Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. (...) esta era uma dura primavera” (AV, p. 74). Mas de que, verdadeiramente, ela presta contas? Em que consiste, afinal, a “dura primavera”? Seria ela irmã da “dura

⁴³ Sobre a repetição e a enumeração presentes em *Água viva* ler “Escrita e escuta de corpo inteiro: a lalíngua de *Água viva*” (Andrade, 2004).

escritura”? É, enfim, das palavras que este livro nos presta contas?

Até que ponto, então, procede pensar *Água viva* como diário íntimo?

José Castello, na orelha do livro *Era uma vez: EU*, de Lícia Manzo, diz-nos muito acertadamente:

É pouco dizer (...) que Clarice escreveu uma obra meramente confessional: não é a memória passada a limpo, cristalina, das grandes confissões de vida que se desafia; ao contrário, o que se tem é um EU em estado de luta, um que se desconhece, que se caça, um Eu revelado e omitido a cada passo, sendo ele também desconhecimento e ficção (Castello, 2001).

Ou seja, como precisar em Clarice Lispector a fronteira entre ficção e confissão, se o eu que se desvela é também ele uma ficção?

Em *Água viva* encontramos não um Eu inteiriço, único, coerente, mas uma multiplicidade de eus propagada pelo *espelho deceptivo* que é o diário.

(...) o que decide o interesse e a oportunidade da publicação, o sentido e o valor do diário, é a sua condição de espelho deceptivo, indiferente às que reflecte porque sabe que valerá sempre e apenas pela capacidade de multiplicar até ao infinito as imagens de si próprio (Baptista, 1997, p. 78).

Espelho que só existe no plural para Clarice: “Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. (...) E é uma coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto” (AV, p. 93). Meditar não mais para chegar ao âmago de sua imagem, mas talvez para que a imagem – refletindo o espelho quebrado – torne-se não mais imagem (ou

imagens) de si própria e, sim, desse *outro* desconhecido que se apresenta por meio das palavras.

Em “A escrita fora de si: do sopro Clarice à textualidade Llansol”, Lucia Castello Branco afirma que a escritora produz o que ela denomina de *escrita fora de si*. Exilada dos domínios da representação literária, essa escrita atópica partiria de uma aparente interioridade – da *escrita de si* (autobiográfica, pessoal, íntima) – para o aberto do exterior – a *escrita fora de si* (exterior, impessoal, ex-tima) –, quando o desejo dessa escrita é, afinal, *a escrita em si*.

O desenho que aqui procuro traçar é antes de uma banda – a banda de Möbius –, que me permite conceber uma linha contínua em que o interior lança ao exterior. A hipótese que se apresenta aqui formulada no desenho dessa banda de Möbius é a de que a escrita de Clarice, evidentemente *escrita de si* (o “si” aqui tomado como a própria Clarice Lispector, o que nos remete à idéia de uma escrita sempre fundada na autobiografia), abre-se para uma *escrita fora de si* (o “si” aqui pensado no lugar de Clarice e no lugar da própria escrita, o que nos levaria a admitir a idéia de uma escrita fora da autobiografia, fora, portanto, da vida de Clarice, mas também fora da própria escrita, lançada a seu exterior, além de sugerir uma escrita fora dos padrões normais, como na corriqueira expressão “fora de si”), quando o que constitui o desejo dessa escrita é a escrita mesma, a *escrita em si* (Branco, 2001, p. 312-313).

Ainda que se pense que a obra de Clarice possui um traço memorialístico, o sujeito dessa escrita, fissurado, partido, mais esquecimento que lembrança, ao escrever, lembrando-se tantas vezes do que não existiu, apontará não no sentido do eu biográfico do autor, mas da invenção de si, da ficção como estrutura constitutiva da verdade. Essa travessia que essa escrita permite, “da letra para a letra literal”, do eu para o outro, para o “ele sem rosto”, explica Blanchot, faz com que o diário, então, apareça aqui transformado, desfigurado, assim como o próprio sujeito, mim sem eu, *fora de si* — sujeito que é “destroço de combate”, “toque de leveza”: *estilo*. Como ter, assim, a escrita de um diário que prescinde de um eu? Que parece se sustentar apenas pela densa selva das palavras: “A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim” (AV, p. 29).

Como nos aponta Maurice Blanchot, o que há de peculiar na forma do diário é que ela constitui uma armadilha. Escrevemos para salvar os dias, registrá-los, datá-los. Escrevemos para salvar a vida, para não deixar que ela se esvaia. Mas escrevendo, ela se esvai, e já não temos o que passou, e o que fica é o que ainda está por vir (Blanchot, 1984, p. 193-198).

Agora é um instante.

Já é outro agora.

E outro. Meu esforço. Trazer agora o futuro para já (AV, p. 34-35).

E não mais: não mais um sujeito uno, não mais um tempo linear, não mais o diário dos fatos. Porque o fato notável, digno de ser *notado*, registrado, é a própria escrita. Se o diário aponta para uma sedução um pouco *voyeur*, incita o leitor a desvendar a intimidade de um eu, em *Água viva*, que consideramos diário, esse pensamento não se aplica. E se o diário é mesmo uma armadilha, como quer Blanchot, ele não se dá aqui como o acesso ao segredo de um eu, como registro de uma biografia, mas como o momento da aparição de um sujeito que é feito/feito de linguagem, ou talvez, ainda mais longe, da própria linguagem como sujeito.⁴⁴ A vida para essa autora parece fazer-se em texto, de modo que a vida (bio) é a invenção, ficção, criação literária, registro (grafia). Assim, se o diário sempre foi tomado por sua relação por demais próxima com seu autor (às vezes mesmo confundindo-o com o indivíduo), aqui ele alcança uma margem além. Não mais diário de alguém, mas diário de algo: diário da vida da escrita.

“Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (AV, p. 42), quero ser vida, mas vida que toma a forma gráfica, vida que só se reconhece como tal sulcando a palavra, vida que não é *auto*, porque não diz respeito a um eu, e talvez nem mesmo a um sujeito que por entre as letras, mas a um *isto*, apenas demonstrativo, impronunciável, incógnito: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (AV,

⁴⁴ “Ou ainda, o sujeito de um processo artístico não é o artista (o “gênio” etc.). Na verdade, os pontos-sujeito da arte são as obras de arte. E o artista entra na composição desses sujeitos (as obras são as “suas” obras) sem que se possa de nenhuma maneira reduzi-las a ele” (Badiou, 1994, p. 111).

p. 115).⁴⁵ “Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável” (AV, p. 95).

O diário de *Água viva* parece funcionar ao avesso: não para registrar a vida vivida, mas, talvez, a vida inventada. Talvez pudéssemos pensar com Blanchot que, afinal:

Só o livro importa, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais recusa arrumar-se e às quais denega o poder de lhe fixar um lugar e determinar uma forma. Um livro já não pertence a um todo o livro depende apenas da literatura, como se esta detivesse antecipadamente, na sua generalidade, os únicos segredos e as únicas fórmulas que permitem dar ao que se escreve realidade de livro. Tudo se passaria, pois, como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse só, brilhasse só na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe reenvia multiplicando-a – como se houvesse, pois, uma “essência” da literatura (1984, p. 210).

Assim é que, se é verdade que *Água viva* não é texto que pode ser tomado como um típico diário, com todas as características próprias a um diário, também não podemos desconsiderar que esse livro é “história de instantes” e nele, ao tempo em que a personagem conta o rompimento de sua relação amorosa com um homem, conta também sua incursão pelo mundo da literatura. Mas vemos que ele pode ser visto também como outro livro (diário da escritora?): o livro no qual Clarice Lispector conta subrepticiamente a seus leitores os procedimentos para a de *Água viva*: recorte e colagem. E ainda como o diário no qual a escrita revela que o mais íntimo a ser contado é o mais êx-timo, pois “mesmo para o diário íntimo, a escrita não é a vida” (Didier, 1976, p. 144 – Trad. nossa), uma vez que a intimidade a ser relatada esbarra na materialidade da escrita, na exterioridade da linguagem, na *palavra em ponto de p*, em seu ponto mínimo, em ponto de letra.

⁴⁵ A obra de Clarice testemunha um movimento em direção ao à “coisa”, ao que em *Água viva* ela nomeia de “it” e que podemos articular ao “Es” freudiano, sobretudo pela relação que eles (seja Clarice, seja Freud lido por Lacan) estabelecem entre “it”/o “Es” e a vida e/ou o sujeito: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa” (Lispector, 1992, p. 144). “Lá onde era isso, o *eu* deve ser.” Cf. a fórmula de Freud e a tradução de Lacan em Lacan, 1998, p. 402-437.

CAPÍTULO II

ESTRELA ACESA AO ENTARDECER

Escrever é a arte de cortar palavras.⁴⁶

⁴⁶ Esta afirmativa é atribuída a Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Marques Rebelo, Heródoto Barbero, Machado de Assis, Hemingway, Voltaire (séc. XVIII). Não tendo sido possível localizar, com precisão, a autoria, optamos por deixar a frase sem paternidade, já que em *Água viva* mesmo é dito: “O verdadeiro pensamento parece sem autor” (AV, p. 95).

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo.
(...) E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa entardecer
(SV, p. 26).

Em *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*, Eliane Vasconcellos ratifica a existência de uma única versão anterior de *Água viva*, com 191 folhas, material este que está catalogado na série “Produção Intelectual do Titular” e subsérie “Ficção” do arquivo:⁴⁷

o que possuímos no arquivo é uma das versões iniciais de *Água viva*, onde (sic) se pode ler na folha de rosto o título primitivo *Monólogo com a Vida*, o segundo título *Objeto gritante* e finalmente *Água viva*. O texto apresenta correções, cortes, substituições preciosas para se observar a busca da forma exata (Vasconcellos, 1993, p. 12).

No entanto, Sônia Roncador afirma, em *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, serem duas as cópias de *Objeto gritante*:

Há duas cópias de *Objeto gritante* disponíveis para consulta no arquivo pessoal e literário de Clarice na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. A primeira delas, um datiloscrito de 185 páginas, é ao que tudo indica a cópia que mais se assemelha àquela entregue ao professor Alexandrino Severino, intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (a versão de 1971 que Clarice entregou a esse crítico para que fosse traduzida ao inglês). A segunda, uma versão um pouco mais longa, de 188 páginas datilografadas, já apresenta algumas das alterações que caracterizam a revisão de Clarice (2002, p. 54).

Indagamos a própria Eliane Vasconcellos sobre esta discrepância quanto ao número de versões disponíveis. Ela admitiu ser não apenas uma, mas duas as versões:

No arquivo de Clarice Lispector há duas versões de *Água viva*: uma datilografada com emendas (muitas), com aproximadamente 185 páginas, cujo título *Objeto gritante* está também datilografado. Outra trata-se de uma cópia xérox quase sem emendas, onde (sic) se pode ler na primeira folha *Objeto gritante* datilografado e logo abaixo manuscrito entre parênteses a informação: Transformou-se em *Água viva*. Esta segunda versão não se encontra descrita no inventário, pois foi incorporada ao acervo depois (e-mail, 26/09/2005 – grifo nosso).

De fato, podemos constatar *in loco* que há uma versão datilografada intitulada *Objecto gritante*,⁴⁸ de 185 páginas, praticamente sem emendas, alterações ou marcas feitas à mão. E logo na folha de rosto

⁴⁷ Cf. Vasconcellos, 1993, p. 67.

⁴⁸ A partir desta, todas as citações referentes a esta versão virão assinaladas no texto com a abreviatura OG – versão I, seguida da referida página.

está manuscrito entre parênteses: “Transformou-se em *Água viva*”, acreditamos que com a letra da própria autora. É essa a versão que não consta no *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*. A outra é uma versão de 188 páginas, embora sejam, precisamente, 208 páginas, se formos considerar as páginas manuscritas que ela inseriu posteriormente. Essa versão, também intitulada *Objecto gritante*, porta ainda o subtítulo anterior *Monólogo com a vida* duas vezes, primeiro datilografado e abaixo manuscrito, mas ambos riscados, e afinal o título *Água viva* aparece manuscrito e entre parênteses no topo da página.⁴⁹ Por meio dessa versão é que percebemos o quanto Clarice trabalhou o material antes de ser publicado. Na verdade, a página seguinte consiste em um roteiro de sete itens a serem seguidos, estabelecidos pela própria escritora:

Roteiro

- Rever (e recopiar o que fôr necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive.
- Copiar as páginas soltas de anotações.
- Ler cortando o que não serve e crônicas [a palavra “crônicas” está bastante riscada]
- Ler anotando
- Esperar o enredo.
- Escrever sem prêmio
- Abolir a crítica que seca tudo.

Clarice Lispector

Poderíamos pensar que aqui deixa-se entrever um certo *método de escrita*. Rever, e nesta revisão copiar, recopiar. Justo ela que dizia “(...) detesto recopiar, sempre que copio transformo” (Montero, 2002, p. 71). Então observemos que a cópia não é para essa autora uma transcrição fiel de um texto original. Assim como a datilógrafa Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, que ao copiar “a letra linda e redonda do amado chefe palavra ‘designar’”, parecendo não aprovar “na linguagem duas consoantes juntas”, copiava “de modo como em língua falada diria: ‘desiguinar’” (HE, p. 29), também Clarice, autora/personagem e má datilógrafa,⁵⁰ ao copiar, modifica, transfigura o texto.⁵¹

Vejamos que nesse caso a cópia resulta em outro texto; copiar é, nesse caso, reescrever, é prosseguir escrevendo com inventividade (copiar confunde-se com escrever). Ela *copia tão mal* que, mesmo quando copia a si mesma, parece não distinguir seus contornos e faz da cópia plágio

⁴⁹ A partir desta, todas as citações referentes a esta versão virão assinaladas no texto com a abreviatura OG – versão II, seguida da referida página.

⁵⁰ Cf. carta de Clarice endereçada a seu filho, Paulo Gurgel Valente, na qual ela escreve: “vai ser uma luta para saber quem ganha no seguinte páreo: quem escreve na máquina. Acho que vou ganhar, pois tem dias então que eu escrevo pedras” (Lispector, 1969).

⁵¹ Em carta endereçada a suas irmãs, Elisa Lispector e Tania Kaufmann, Clarice escreve: “Esse livro [A *maçã no escuro*] teve umas oito cópias, cada uma um pouco diferente da outra” (Montero, 2002, p. 208). Já em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 15 de dezembro de 1977, Clarice declara sobre *A maçã no escuro*: “Escrevi esse livro em três anos e fiz dele 11 cópias diferentes, porque eu sentia as coisas em mim e elas não saíam de mim. Na 11ª. cópia consegui dizer o que queria” (Lispector, 1977, s.p.).

de si mesma. Escrevendo a Paulo Gurgel Valente, seu filho, confessa, abertamente, sua intenção de plagiar a si própria:

As crônicas no *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me ‘plagiar’: publicar coisas do livro *A legião estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este (Montero, 2002, p. 276).

Esta missiva que escreveu na década de 60 apenas ratifica esta tendência da autora, como explicitado em carta a sua irmã Tania Kaufmann, de 1944, em que já reconhecia: “Quanto ao meu trabalho, ando horrivelmente desfibrada: tudo o que tenho escrito é bagaço; sem gosto, *me imitando*, ou tomando um tom fácil que não me interessa nem agrada” (Montero, 2002, p. 38 – grifo nosso).

Também afirma tal método, por intermédio da personagem Autor de *Um sopro de vida*, que diz ver mais apuro na imitação que na autenticidade:

Noto que meus imitadores são melhores que eu. A imitação é mais requintada que a autenticidade em estado bruto. Estou com a impressão de que ando me imitando um pouco. O pior plágio é o que se faz de si mesmo. (...) há também os meus imitadores. Mas e eu? Para que estilo eu vou, se já fui tão usado e manuseado por algumas pessoas que tiveram o mau gosto de serem eu (SV, p. 36).

Ainda na revisão a ser empreendida por Clarice, está posto que ela deveria ler anotando, ler cortando, ou seja, “ler, com uma lápis na mão como recomendava Erasmo, em *De Duplici Copia*” (Compagnon, 1996, p. 16). Ler e nessa atividade exercer “a paixão do recorte, da seleção e da combinação” (Compagnon, 1996, p. 11). Antoine Compagnon diz-nos, ainda, que a leitura e a escrita são substitutos do jogo infantil de recortar e colar. Não isso, então, que Clarice faz em seu trabalho de revisão de *Objeto gritante*: selecionar, recortar, colar inventando assim novas combinações? “O texto é a prática do papel” (Compagnon, 1996, p. 13), no qual a paixão pelo gesto arcaico de recortar-colar sobrevive. Vejamos que aqui a leitura parece se confundir, ou se sobrepor, à noção de escrita.

Em “Escritores criativos e devaneios”, Sigmund Freud, ao investigar de que fontes o escritor criativo retira seu material, vai buscar na infância os primeiros traços de vida imaginativa. Diz-nos ele: “A ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos” (Freud, 1988, p. 135). Mas, pondera,

ao crescer, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham do brincar. Contudo, quem compreende a mente humana sabe nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando pára de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora *fantasia*. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de *devaneios* (Freud, 1988, p. 136).

Consideremos que a brincadeira infantil cederá lugar à fantasia, aos devaneios, que, para Freud, são tomados como substitutos dos jogos infantis. Podemos pensar, analogamente, que a leitura e a escrita são vicários da brincadeira infantil de recortar e colar.

No roteiro elaborado para a confecção de *Água viva*, o item “ler anotando” está quase indiscernível, posto que riscado à mão. A partir desse roteiro, cremos ser importante enfatizar que a escritora estabeleceu tópicos a serem considerados no de depuração da escrita. Mas não só: nesse roteiro, criado com o objetivo de nortear o aprimoramento do texto, está claramente estipulado que crônicas devem ser *cortadas*. De fato, observamos que as seguintes crônicas foram de *Objeto gritante*, pois já não aparecerão em *Água viva*:

- “Inauguração solene do futuro”,⁵²
- “Meus símios” (Lispector citada por Ranzolin, 1985, p. 186-188);⁵³
- “As maravilhas de cada mundo” (DM, p. 307);
- “Mistério: céu” (DM, p. 395);
- “Você é um número” (DM, p. 394-395);
- “Mistério” (DM, p. 135);
- “Hindemith” (DM, p. 243);
- “O artista perfeito” (DM, p. 242-243);
- “Um momento de desânimo” (DM, p. 270);
- “Os recursos de um ser primitivo” (DM, p. 270-271);
- “Sobre escrever” (DM, p. 271);
- “Forma e conteúdo” (DM, p. 271);
- “Comer, comer” (DM, p. 156);
- “A perfeição” (DM, p. 158-159);
- “Conversa telefônica” (DM, p. 161-162);
- “Como é que se escreve?” (DM, p. 161);
- “*Angina pectoris* da alma” (DM, p. 160);
- “O processo” (DM, p. 18-19);

⁵² Esta crônica foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 18 de abril de 1970, e não consta em *A descoberta do mundo*. Posteriormente foi publicada com o título de “Discurso de inauguração” em *Para não esquecer*, p. 179-181. Para verificar, com mais esmero, as crônicas, já publicadas no *Jornal do Brasil*, que foram cortadas nesta travessia de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida? Objeto gritante? Água viva* deve-se levar em conta a dissertação de Mestrado *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil*, de Célia Regina Ranzolin. Esse trabalho consiste em um resgate da produção integral de crônicas que a escritora realizou para o *Jornal do Brasil*, no período entre agosto de 1967 a dezembro de 1973. É importante ressaltar que esse trabalho minucioso de Célia Ranzolin traz-nos a considerável informação de que *A descoberta do mundo* é uma *coletânea incompleta das crônicas* e nela várias datas de publicação constam indevidamente. Em 2004 foi publicado pela Rocco, que atualmente detém os direitos autorais de Clarice Lispector, *Aprendendo a viver*. Em página inicial há uma nota do editor em que se lê: “*Aprendendo a viver* é uma seleção de *A descoberta do mundo*, também publicado pela Rocco, onde foram transcritas em ordem cronológica *todas as crônicas* de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil*” (Lispector, 2004, p. 5 – grifo nosso). Concluímos que não é procedente a nota editor, já que muitas das crônicas de Clarice, publicadas no *Jornal do Brasil*, não se encontram em *A descoberta do mundo*.

⁵³ Esse texto, publicado no *Jornal do Brasil* em 31 de março de 1973, não consta em *A descoberta do mundo*, mas já havia sido publicado em 1971, em *Felicidade clandestina*, com o título de “Macacos” (Cf. FC, p. 104-107). Em *Objeto gritante* esse texto aparece apenas parcialmente.

- “Prece por um padre” (DM, p. 25);
- “Não sentir” (DM, p. 25);
- “Daqui a vinte e cinco anos” (DM, p. 26);
- “Um telefonema” (DM, p. 69);
- “Que me ensinem” (DM, p. 69);
- “Amor imorredouro” (DM, p. 22-24);
- “*Dies irae*” (DM, p. 31-32);
- “As grandes punições” (DM, p. 36-37);
- “Potência e fragilidade” (Lispector apud Ranzolin, 1985, p. 25);⁵⁴
- “Quando chorar” (DM, p. 43);
- “A favor do medo” (DM, p. 38-40);
- “Insônia infeliz e feliz” (DM, p. 65);
- “A irrealidade do realismo” (DM, p. 66);
- “Gratidão à máquina” (DM, p. 65-66);
- “Autocrítica no entanto benévola” (DM, p. 212-213);
- “Quem escreveu isto?” (DM, p. 187);
- “Abstrato é o figurativo” (DM, p. 340);⁵⁵
- “O ‘verdadeiro’ romance” (DM, p. 328-329);
- “Escrever ao sabor da pena” (DM, p. 296);
- “O futuro já começou” (DM, p. 296);
- “Evolução” (DM, p. 297);
- “Nada mais que um inseto” (DM, p. 343);
- “Dois modos” (DM, p. 343);
- “Tomando para mim o que era meu” (DM, p. 344);
- “Sem título” (DM, p. 382-383);
- “Sábado” (DM, p. 318);
- “A perigosa aventura de escrever” (DM, p. 191);
- “Aventura” (DM, p. 251);
- “Humildade e técnica” (DM, p. 251-252);
- “Os heróis” (DM, p. 252);
- “Um reino cheio de mistério” (DM, p. 341-342);
- “Perguntas e respostas para um caderno escolar” (DM, p. 330-331);
- “Esboço do sonho do líder” (DM, p. 209-210);
- “Divagando sobre tolices” (DM, p. 311-312);
- “O livro desconhecido” (DM, p. 246);
- “O erudito” (DM, p. 247);
- “Ao correr da máquina” (DM, p. 246);

⁵⁴ Essa crônica não consta em *A descoberta do mundo* com esse título nem nessa data. Consta “Apenas um cisco no olho”, de 29 de dezembro de 1973, que é o texto com algumas pequenas modificações.

⁵⁵ Em *Para não esquecer* esse texto aparece com o título de “Abstrato e figurativo” (Cf. PNE, p. 49).

- “A revolta” (DM, p. 203);
- “Ideal burguês” (DM, p. 108-109);
- “E amanhã é domingo” (DM, p. 108);
- “Mulher demais” (DM, p. 108);
- “Ir contra uma maré” (DM, p. 302);
- “Vietcong” (DM, p. 301-302);
- “Gostos arcaicos” (DM, p. 301);
- “Doar a si próprio” (DM, p. 326);
- “Escrever” (DM, p. 304);
- “Escrevendo” (PNE, 182-183);
- “Lembrança da feitura de um romance” (DM, p. 303-304);
- “Crônica social” (DM, p. 199-201);
- “Não soltar os cavalos” (PNE, p. 113);
- “O mar de manhã” (DM, p. 498);
- “Jasmin” (DM, p. 498);
- “Sou uma pergunta” (DM, p. 396-398);
- “Um fenômeno de parapsicologia” (DM, p. 392);
- “O presente” (DM, p. 454);
- “Dar-se enfim” (DM, p. 455);
- “Hoje nasce um menino” (DM, p. 424);
- “Saudade” (DM, p. 105);
- “A lucidez perigosa” (DM, p. 434);
- “Eu me arranjará” (DM, p. 435);
- “Até a máquina?” (DM, p. 435);
- “Como adormecer” (DM, p. 434);
- “Em busca do prazer” (DM, p. 434);
- “O uso do intelecto” (DM, p. 414);
- “Mentir, pensar” (DM, p. 414);
- “Lembrar-se do que não existiu” (DM, p. 415);
- “Tarde ameaçadora” (DM, p. 505);
- “Que nome dar à esperança?” (DM, p. 505);
- “Dificuldade de expressão” (DM, p. 505);
- “Mais do que jogo de palavras” (DM, p. 506);
- “Artistas que não fazem arte” (DM, p. 505);
- “Reconstituição histórica de uma dama nobre” (DM, p. 422);
- “A geléia viva como placenta” (DM, p. 433);
- “Refúgio” (DM, p. 446);
- “Um degrau acima: o silêncio” (DM, p. 447);
- “O estado atingido” (DM, p. 429);
- “Supondo o certo” (DM, p. 429-430);

- “Supondo o errado” (DM, p. 430);
- “Caderno de notas” (DM, p. 429);
- “Taquicardia a dois” (DM, p. 444);
- “Ainda impossível” (DM, p. 437).

Edgar Cézár Nolasco faz, em *Clarice Lispector: nas linhas da escritura*, mais especificamente no capítulo “Fragmentos de achados e perdidos” (Nolasco, 2001, p. 203-253), um levantamento dos textos já publicados por Clarice que podem ser identificados em *Água viva*, embora muitas vezes não em sua íntegra. São eles:

- “A pesca milagrosa” – (LE, p. 143);⁵⁶
- “Estudo de um guarda-roupa” – 18/12/1971 – (DM, p. 422).⁵⁷
- “Estado de graça” – 06/04/1968 – (DM, p. 90-91);
- “Uma experiência” – 22/06/1968 – (DM, p. 112);
- ‘Brain Storm’ – 22/11/1969 – (DM, p. 261-262);⁵⁸
- “Chorando de manso” – 14/03/1970 – (DM, p. 297);
- “Eu tomo conta do mundo” – 21/03/1970 – (DM, p. 292-293);⁵⁹
- “Conversa puxa conversa à toa” – 16/05/1970 – (DM, p. 307-308);
- “Lembrança de uma primavera suíça” – 10/10/1970 – (DM, p. 339);
- “Bichos I” – 13/03/1971 – (DM, p. 359-361);
- “Bichos (conclusão)” – 20/03/1971 – (DM, p. 362-363);
- “*De natura florum* – Dicionário” – 03/04/1971 – (DM, p. 364-366);
- Ao correr da máquina – 17/04/1971 – (DM, p. 367-368).

Identificamos, além dos já reconhecidos por Nolasco, mais alguns textos publicados no *Jornal do Brasil* e que também fazem parte de *Água viva*. São eles:

- “Gastão Manoel Henrique” (LE, p.128-129);⁶⁰
- “Suíte da primavera suíça” – 28/10/1967 – (DM, p. 34-35);
- “Deus” – 10/02/1968 – (DM, p. 71);
- “Primavera se abrindo” – 04/10/1969 – (DM, p. 252);
- “Sábado, com sua luz” – 28/02/1970 – (DM, p.291).

A versão entregue ao Prof. Alexandrino Severino pela própria Clarice para a tradução para o inglês, em 1971, e que então se chamava *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, constava de 150

⁵⁶ Inicialmente, publicado em *A legião estrangeira*, de 1964, foi republicado no *Jornal do Brasil*, em 20/02/1971 (Cf. Ranzolin, 1985, p. 108). Em 06/11/1971, tornou a ser publicado no mesmo periódico com o título “Escrever as entrelinhas” (Cf. DM, p.414). A primeira publicação de “A pesca milagrosa” não consta em *A descoberta do mundo*.

⁵⁷ Esse texto já havia sido publicado em *A legião estrangeira*, de 1964, como “Esboço de um guarda-roupa” (Cf. LE, p. 148).

⁵⁸ Em *A descoberta do mundo* consta apenas essa primeira publicação, mas esse texto tornou a ser publicado no *Jornal do Brasil*, com o título “Tempestade de almas”, em 01/09/1973 (Cf. Ranzolin, 1985, p. 208) e reapareceu em *Onde estivestes de noite*, de 1974, também com o título “Tempestade de almas” (Cf. OEN, p. 117-120).

⁵⁹ Em *A descoberta do mundo*, a data de publicação que consta é 04/03/1970, mas em realidade o texto foi publicado em 21/03 daquele ano (Cf. Ranzolin, 1985, p. 64).

⁶⁰ Publicado no *Jornal do Brasil* em 04/11/1972 com o título “O silêncio dos portais” (Cf. Ranzolin, 1985, p. 173-174). Não consta em *A descoberta do mundo*.

páginas e, como ele diz, foi publicada com o título de *Água viva*, em 1973, com 100 páginas. Percebemos aí já um desbastamento do texto. Mas não é verdade que *Água viva*, em 1973, veio a público com 100 páginas. O livro em questão foi publicado pela editora Artenova com, exatamente, 115 páginas. A partir desse dado, fornecido por Alexandrino Severino, (inicialmente ele fala que eram 150 páginas, depois, que a versão que ele recebeu tinha 151 páginas), podemos constatar – ou ao menos supor – que a versão entregue a ele pela escritora não é nenhuma das duas versões encontradas no Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Não obstante nossa discordância em relação ao número de páginas com que *Água viva* veio a público, consideramos importantíssimo o trabalho de Alexandrino Severino, publicado pela *Remate de Males* e intitulado “As duas versões de ÁGUA VIVA”. É a partir dele que os estudiosos ficam cientes de uma outra versão, anterior a *Água viva*, e de algumas das modificações sofridas até o texto final.

Guardo até hoje uma primeira versão de *Água viva*, que na ocasião se chamava *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Segundo a autora nos confidenciou, esse título seria substituído por outro – *Objeto*. O livro que possuo, em forma datilografada – como se sabe, Clarice escrevia sempre diretamente na máquina – foi-nos confiado para que fosse traduzido. Somente mais tarde, segundo a autora então nos informou, o livro seria enviado para a editora Sabiá (Severino, 1989, p. 115).

Para aqueles que, por ventura, pudessem estranhar o fato de ele não ter traduzido o livro, explica: “A tradução não se efetuou, mesmo porque o livro, tal como fora escrito, nunca foi publicado” (Severino, 1989, p. 115). Realmente, a tradução deste livro para o inglês dar-se-á em 1989, feita por Elizabeth Lowe, conforme podemos perceber pelas correspondências trocadas entre Clarice e a tradutora, desde o lançamento de *Água viva*.

Em carta de 28 de novembro de 1973, Elizabeth Lowe escreve de New York a Clarice para, a um só tempo, apresentar-se e informá-la que, tendo traduzido alguns contos de *A legião estrangeira*, desejava publicá-los. Para tanto pedia da escritora a autorização. Na mesma missiva manifesta seu desejo de traduzir *Água viva* para o inglês, caso alguém já não possuísse os direitos de tradução:

Tenho lido a sua obra recente Água Viva, e gostava (sic) de traduzi-la ao inglês para publicar nos EEUU. (...) Também gostaria de saber se alguém tem os direitos de tradução de Água Viva. Se isto (sic) não for o caso, peço a aprovação da Senhora para começar trabalho nesta obra (Lowe, 1973).

Em 12 de dezembro de 1977, seguramente sem saber da morte de Clarice Lispector, ocorrida em 09 de dezembro daquele ano, Elizabeth Lowe, de Bogotá, escreve ainda para a escritora, a fim de tratar do tema da tradução de *Água viva*: “Estou ainda elaborando a tradução de Água Viva (traduzi o título como White Water). Está colaborando na tradução um bom amigo, Earl Fitz, que escreveu a tese de doutoramento sobre você e o seu trabalho” (Lowe, 1977).

Realmente, em 1989 é que sairá a tradução de *Água viva* com o título de *The Stream of Life*, pela University of Minnesota Press, tendo por tradutora Elizabeth Lowe *et al.*⁶¹

⁶¹ Cf. Lispector, 2004, p. 306.

Ainda em “As duas versões de ÁGUA VIVA”, o possível tradutor de *Água viva* recorda-se do tom da conversa mantida com a escritora, quando ela lhe entregou o material para tradução:

Quando a 12 de julho de 1971 conheci pela primeira vez Clarice Lispector em seu apartamento à Rua Gustavo Sampaio no Leme, ela havia acabado de escrever esse livro, que ainda não tinha portanto o nome que tem hoje, nem era ainda o que corre com aquele nome. A gestação final dessa primeira versão, muito mais extensa que a atual, ocorrera naquela mesma manhã. Nossa conversa, extremamente franca e aberta, foi determinada, agora o reconheço, pelos *aspectos autobiográficos do livro* (Severino, 1989, p. 115 – grifo nosso).

Na realidade, o crítico, nesse artigo em questão, realiza um trabalho comparado, levando em conta a versão que Clarice lhe entregara em 1971 e a versão publicada com o título de *Água viva*.

Gostaríamos neste trabalho de prestar uma singela homenagem à grande escritora há dez anos desaparecida, cotejando esses dois textos: *Água viva*, que como dissemos, é de agosto de 1973, e a versão anterior, escrita dois anos antes. (...) *As duas versões diferem sobretudo na inclusão de aspectos biográficos*. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem *extraídas referências demasiado pessoais* (Severino, 1989, p. 116 – grifo nosso).

Severino salienta que os estudiosos do livro “têm chamado a atenção para os aspectos extremamente subjetivos presentes em *Água viva*, não obstante o rótulo de ficção afixado à página de rosto” (Severino, 1989, p. 116), mas que se faz necessário “distinguir o que é pessoal do que é impessoal em Clarice” (Severino, 1989, p. 116), o que está ligado à pessoa ou à artista Clarice Lispector (Severino, 1989, p. 118).

Para ele, “foi precisamente para reduzir o mais possível o pessoal do impessoal, dando maior relevo aos aspectos impessoais do texto, que a primeira versão foi completamente modificada e substituída pela versão atual” (Severino, 1989, p. 116). Não tendo acesso à versão sobre a qual ele fala é melindrosa a nossa posição: não há como expressar, categoricamente, se concordamos ou não com a afirmação de que “a primeira versão foi *completamente modificada e substituída pela versão atual*”, mas tudo nos leva a crer que não, já que ele mesmo afirma seguir que “das 151 páginas originais as primeiras cinquenta e as últimas três têm algo em comum” (Severino, 1989, p. 117). Então não nos parece procedente que a primeira versão tenha sido *integralmente alterada*. Somamos a isso a declaração do próprio Severino no desfecho desse artigo: “Todas as idéias importantes foram incorporadas à versão publicada” (Severino, 1989, p. 118). Assim, ele reforça a idéia de que “o âmago do livro, já se encontra na primeira versão” (Severino, 1989, p. 116).

Mas em um ponto concordamos com Severino: Clarice realmente enxugou o texto, eliminou várias páginas. De acordo com o estudioso foram subtraídas cem páginas, “ou por conterem passagens demasiado subjetivas ou por terem sido anteriormente publicadas como crônicas” (Severino, 1989, p. 117). Para Severino este processo de secagem do texto foi intenso e foram necessários dois anos para que

ele, realmente, se completasse; para que o caroço “fosse secando ao sol; para que a transformação do pessoal no impessoal fosse aos poucos se realizando” (Severino, 1989, p. 117).

Mas há também o mistério do impessoal que é o ‘it’: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu ‘it’ é duro como uma pedra-seixo (AV, p. 35).

A carne, pessoal, apodrecível, passível de adulteração. O impessoal, o “it”, o caroço, o duro osso seco que está não fora, mas dentro de nós. É como seria para Clarice fazer essa travessia, passar do pessoal ao impessoal; como trabalhar seu próprio texto, a fim de tirar a carne palavras e expor aquilo a que se reduziu o corpo das palavras, os restos mortais? Desejo este que aparece também compartilhado pela personagem AUTOR de *Um sopro de vida*: “eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol” (SV, p. 106).

Para isso há que se lidar com o tempo, daí o desejo da narradora de *Água viva* de “possuir os átomos do tempo” (AV, p. 10), de se comprometer, apenas, com vida que nasça, cresça e se extinga com o tempo: “(...) só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim” (AV, p. 10-11). Tempo que é condição, ensejo para que se dê a morte de tudo o que é vivo: “Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa” (SV, p. 18).

Assim também se dará com a escrita de Clarice e seus personagens: Rodrigo S. M., autor-personagem de *A hora da estrela*, afirma: “É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios (...) Mas não vou enfeitar a palavra” (HE, p. 29). Trata-se de prescindir dos atavios e de optar por uma escrita sem enfeites, definhada, na qual, mais do que as palavras, vale o silêncio esmagador das entrelinhas. “Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (AV, p. 16).

Alexandrino Severino considera que, por estarem subordinadas a um outro contexto, a inclusão de crônicas já publicadas, anteriormente, no *Jornal do Brasil* seria perfeitamente cabível, mas que Clarice, tendo decidido suprimi-las, tomou, a seu ver, a decisão mais acertada.

Eliminadas foram também todas as referências autobiográficas: por exemplo, a alusão, à página 118, ao incêndio que lhe causou sérias queimaduras: “A mão enxertada por causa do incêndio”. Outros comentários de natureza biográfica referem-se ao seu casamento e eventual separação: “A grande dor de sua vida”, segundo Alceu Amoroso Lima em homenagem que prestou à escritora poucos dias depois de sua morte no *Jornal do Brasil*. Um bom exemplo, porque incomum na obra de Clarice Lispector, de um assunto pessoal – e por essa razão mais tarde eliminado – é a referência à pobreza no Brasil (Severino, 1989, p. 117 – grifo nosso).

Como a referência à fome no Brasil pode ser um assunto pessoal? Talvez o que tenha sido eliminado seja a opinião da escritora sobre a fome no Brasil.

“Os acréscimos à versão publicada são tentativas de dizer melhor o que fora apenas esboçado ou dito de forma inadequada” (Severino, 1989, p. 116). É que tenhamos em mente que Clarice, quando entregou os originais de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* a Alexandrino Severino, visava à publicação do material tal qual. Ou seja, como os acréscimos foram muitos (também os cortes), a afirmação de Severino aponta para o fato de que o livro que ele recebeu de Clarice para tradução não consistia senão em um material tosco, ainda um “rascunho”, e não partilhamos dessa interpretação.

Severino chega à conclusão de que “estas duas versões de *Água viva* são uma só. Muito embora a autora a considerasse pronta a ser publicada, a primeira versão é realmente uma obra de transição” (Severino, 1989, p. 118). A este respeito Sônia Roncador discorda e explica que *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Água viva* são dois projetos estéticos independentes. A pesquisadora indaga em que viria a consistir esse projeto literário e quais diferenças existiriam entre a escrita dessa primeira versão e *Água viva*. Para tanto, ela reconhece ser necessário verificar os aspectos temáticos e formais que, na passagem de uma versão para a outra, foram eliminados.⁶²

Em primeiro lugar, Clarice alterou o modo de enunciação de *Objeto gritante*. Ou seja, ela eliminou seu caráter autobiográfico apresentando *Água viva* como um relato ficcional onde uma artista plástica narra a sua estréia no mundo da literatura. Ainda relacionado ao caráter autobiográfico de *Objeto gritante*, Clarice eliminou os elementos desse texto que indicavam as circunstâncias de produção do mesmo: elementos ou ‘índices’ (no sentido dado ao termo pela semiótica de Peirce) do tempo e local de produção do texto, bem como da estória pessoal da autora no momento exato da escrita. Finalmente, no processo de edição de *Objeto gritante*, Clarice abandonou o método utilizado na sua composição. *Objeto gritante* é o resultado de uma série de operações de montagem de fragmentos (crônicas jornalísticas, textos literários já publicados, fragmentos inéditos) que as diferenças criam um tipo de dissonância interna até então inédita na literatura de Clarice. Em *Objeto gritante*, Clarice simplesmente combina passagens escritas em diversos estilos de modo que os momentos sublimes e enfáticos desse manuscrito são freqüentemente ‘abalados’ pela entrada no texto de passagens que relatam, num estilo bastante coloquial, os incidentes domésticos da vida cotidiana da autora. Tal prática produz (...) um certo efeito de deflação (Roland Barthes), ou um rebaixamento do nível retórico de sua prosa. Em *Água viva*, no entanto, Clarice abandona o projeto de criar um texto híbrido, composto de fragmentos de diferentes formas narrativas, eliminando assim muitas das irregularidades de tema, estilo e tom que caracterizam a sua estrutura heterogênea (Roncador, 2002, p. 52).

Sônia Roncador considera que não obstante as continuidades, se comparadas, é possível perceber que ‘as duas versões de *Água viva*’ (conforme concebe o professor Severino) revelam uma considerável diferença em seus projetos. Roncador julga que tomar *Objeto gritante*, como o faz Severino, tão somente

⁶² A este respeito indicamos a leitura do cap. I de *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, de Sônia Roncador, intitulado “Clarice Lispector esconde um *Objeto gritante*”: notas sobre um projeto abandonado”.

como “obra de transição”, obscurece aspectos importantes da revisão desse manuscrito, como, por exemplo, o desejo da escritora de tornar essa obra mais coerente com o restante de sua produção literária, prognosticando, desse modo, a má recepção que esse manuscrito teria por parte de críticos e público. Roncador mostra-nos, em sua pesquisa, que parte desses procedimentos abandonados na revisão de *Objeto gritante* reaparecerá na escrita derradeira de Clarice, o que referenda a idéia de que, de fato, *Objeto gritante* é um projeto autônomo com relação a *Água viva* (Roncador, 2002, p. 52-53).

Acrescente-se a isto, e tendo em mente os pressupostos da Crítica Genética, que as diferentes versões de um texto, os diferentes manuscritos constituem, na verdade, um prototexto que não é o imperfeito do texto que finalmente é publicado; antes, é um texto, com sua configuração específica, com seu brilho textual autônomo, como nos faz ver Alfredo Bosi e Maria Zilda Cury:

Um dos pressupostos da crítica genética é a relativa autonomia que confere a cada esboço de um manuscrito. A sucessão temporal perderia com isso, o caráter evolutivo obrigatório que lhe era atribuído pelo leitor tradicional que tendia a julgar menos perfeitas as versões anteriores de uma série, como se toda correção tivesse levado o escritor, necessariamente, à melhor forma (Bosi apud Cury, 1995, p. 58-59).

Parece-me que a crítica genética revela-se em toda a sua atualidade se a pensarmos em termos de diferença e em uma proposta de crítica menos finalista que não busque o texto “último” como sempre e necessariamente o melhor (Cury, 1995, p. 62).

Estes “avessos”, além disso, falam – o que nos parece mais importante – dos processos de criação.

Em 23 de maio de 1970, Clarice publicou no *Jornal do Brasil* crônica intitulada “Para uma frase soar melhor”.⁶³ Depois de expor vários exemplos que “a editora de livros de bolso, que faz adaptações de romances para a leitura de adolescentes, distribui entre os adaptadores” (Lispector apud Ranzolin, 1985, p. 72), para que estes saibam do estilo por ela preferido e considerando que os exemplos, em verdade, “servirão para o estilo de qualquer pessoa que escreve, seja literatura ou não, cartas, relatórios etc.”, conclui: “Acho que, como exemplos, bastam. Mas que não se torne mania esse tipo de correção. Senão, em vez de escrever, a pessoa ficará preocupada em exigir frase que soe melhor” (Lispector apud Ranzolin, 1985, p. 73). Acrescente-se a isto, e tendo em mente os pressupostos da Crítica Genética, que as diferentes versões de um texto, os diferentes manuscritos constituem, na verdade, um prototexto que não é o imperfeito do texto que finalmente é publicado; antes, é um texto, com sua configuração específica, com seu brilho textual autônomo. Estes “avessos”, além disso, falam – o que me parece mais importante – dos processos de criação.

Também em carta a Andréa Azulay,⁶⁴ escreve em 7 de julho de 1974:

Sugestões para escrever:

Você não precisa de nada, já sabe quase tudo. Mas vou lhe dar umas idéias:

⁶³ Esta crônica não se encontra em *A descoberta do mundo* (Cf. Ranzolin, 1985, p. 72-73).

⁶⁴ Filha de Jacob David Azulay, psicanalista de Clarice. Tinha nove anos, quando se correspondeu com Clarice.

– Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma amiga minha, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que ponto e vírgula é o soluço da frase. O travessão é muito bom para a gente se apoiar nele. *Agora esqueça tudo o que eu disse* (Montero, 2002, p. 292-293 – grifo nosso).

Para escrever é preciso saber bem as normas gramaticais e depois esquecê-las. Assim como a qualquer pessoa que escreve convém saber como fazer uma frase soar melhor. Mas este não deve ser o pensamento dominante do escritor, enquanto ele escreve. Aliás, o escritor deve ser “uma pessoa que procura o que, profundamente, se sente e usa a palavra que o exprima” (DM, p. 153). Em outras palavras, enquanto escreve, deve ter um olhar não apenas voltado para a língua e regras gramaticais, mas também para si mesmo, para aquilo que ele, profundamente, sente.

Trata-se, sim, como pudemos constatar, de reduzir o quanto possível os aspectos autobiográficos do livro, mas também de levar em conta a interpenetração das fronteiras literárias e artísticas:

Outra modificação no quadro ficcional de *Água viva*, sempre na intenção de reduzir o aspecto autobiográfico, é a substituição da profissão narradora. Em vez de alguém que escreve, o eu é agora o de uma pintora que se inicia no ato de escrever. A intenção é a de reproduzir com a palavra aquilo que na pintura se consegue pela arte abstrata, a tentativa de captar uma realidade para além dos limites da forma (Severino, 1989, p. 118).

A narradora de *Água viva* tenta transplantar seu conhecimento, seu *know-how* em relação à pintura para a escrita, mas como nos faz saber Manoel Barros em *O livro das ignoranças*, através de “Uma didática da invenção”, para aprender a inventar, há que desaprender todo o sabido: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (Barros, 1997, p. 9). Isto é, a didática da invenção é dada pelo seu contrário: ao aprendiz é proposto desinventar objetos. Assim:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma (Barros, 1997, p. 11).

Nesta desinvenção dos objetos, Manoel Barros se exercita – como o faz também Clarice Lispector – inventando língua e reinscrevendo-se em uma língua que também é pura invencionice: língua it: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (AV, p. 54).

Em *Livro sobre nada* Manoel de Barros escreve:

Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio

numa parede de 3x4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994.
Meditei um pouco sobre o prego.
O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou do XII?
Era um prego sozinho e indiscutível.
Podia ser um anúncio de solidão.
Prego é uma coisa indiscutível (Barros, 1996, p. 59).

O prego, objeto industrializado, de metal, que no poema apresenta-se enferrujado, deslocado de sua função de servir de suporte para pendurar algo, torna-se, para o poeta que o contempla, “um anúncio de solidão”, e revestido da característica, tantas vezes marcada na obra de Barros, de “inutensílio”, ou seja, de objeto sem uma finalidade utilitária imediatamente apreensível, metáfora da palavra poética.

Esperar o enredo. O enredo é uma questão forte em *Água viva*, exatamente por sua quase inexistência. E essa idéia de esperar por ele, como se ele viesse do exterior, é bem curiosa, pois parece, justamente, que a escrita pode se dar sem ele – isto é, *a escrita não é o enredo* –, ou ainda, que a escrita pode se dar como *a espera do enredo* (“brincar de bola sem a bola”, como diz Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*). Assim, a escrita estaria mais próxima da *espera* que do *enredo*, ela seria *enredada pela espera*.

Escrever sem prêmio. Escrever sem a preocupação com o reconhecimento [“E não escrevo para te agradar” (AV, p. 101)]. Escrever as palavras pobres que restam? Clarice dá-nos a ver assim que está atenta à cilada que é escrever em função do outro, do que o outro consideraria um bom livro. O que ela se propõe é escrever sem ganho, sem resultado, sem poder e glória.

Em “O poder e a glória”, Maurice Blanchot fala-nos que houve um tempo em que o escritor estava ligado à glória. À glória sucedendo o renome e renome, a fama. Mas que o reino do “público”, compreendido no sentido do “exterior”, modificou o destino do escritor. A existência pública terminou por lançar o escritor numa existência anônima e neutra, distante do culto da pessoa.

Clarice parece disso saber, pois, em 1976, ao ser perguntada por João Salgueiro, diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS) à época, sobre como ela aceita os prêmios, assim responde:

JOÃO SALGUEIRO: Os prêmios não te afetam em nada? Vaidade... Satisfação?

CLARICE LISPECTOR: Não, não sei explicar, mas prêmio é fora da literatura (...), é fora do ato de escrever. Você recebe como recebe o abraço de um amigo, com determinado prazer (Lispector, 2005, p. 165).

Abolir a crítica que seca tudo. Ainda nessa entrevista de 1976 ao MIS, Marina Colasanti indaga Clarice:

MARINA COLASANTI: Uma vez você estava conversando com a gente e disse que quando lê uma crítica de um livro seu, você passa três dias sem escrever, sem fazer nada, completamente nauseada.

CLARICE LISPECTOR: Não é nauseada não. Eu fico quando estou trabalhando, eu leio a crítica, muito bem e tudo. Quando eu estou trabalhando, uma crítica sobre mim interfere na minha vida íntima, então eu paro de escrever para esquecer a crítica. Inclusive as elogiosas, pois eu cultivo muito a humildade. De modo às vezes, me sentia quase agredida com os elogios (Lispector, 2005, p. 164-165).

Em outra entrevista a *O Pasquim* afirma:

CLARICE: Muito elogio é como botar água demais na flor. Ela apodrece.

ZIRALDO: Assusta?

CLARICE: Morre (Lispector, 1974, p. 9).

Nem água demais nem água de menos. Nem a sequeidão nem o encharcamento. Aqui talvez Clarice nos revele que na escrita, (como no amor), não se entra para ganhar. Escrever é antes lidar com a ausência dos objetos, com a falta e a representação das coisas. Escrever é assim algo da ordem da pobreza. Este talvez seja o verdadeiro ponto crítico, ponto de crise que implica perigo (que pode queimar como água-viva) e risco (que pode até fracassar), mas que se não se arriscar, tudo seca – não há mais água, muito menos viva, em suma, não há escrita. Assim exatamente sente o Autor-personagem de *Um sopro de vida*: “Sinto necessidade de arriscar minha vida. Só assim vale a pena viver” (SV, p. 153).

Em carta de 1944, ao escrever à sua irmã Tania, aborda o impacto da crítica mais que em seu trabalho literário, em sua vida:

as críticas, de um modo geral, não me fazem bem; a do Lins (...) me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce, nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de “representante comercial” deles. Enfim – está tudo O. K. (Montero, 2002, p. 38).

Demonstra, ainda, por intermédio dessa correspondência escrita, logo após a publicação de *Perto do coração selvagem*, seu livro de estréia, que, apesar de não ter permanecido no Rio de Janeiro, pois se casara com o diplomata Maury Gurgel Valente e foram enviados para Belém, estava atenta às críticas sobre seu livro:

Recebi do *Lux-Jornal*⁶⁵ o artigo de Dinah Silveira, do Breno Acioli, do Guilherme Figueiredo, do Roberto Lira (elogiando, mas uma porcária), e só. Um rapaz, Lauro Escorel, crítico ou ensaísta, e que agora entrou pro Itamarati, escreveu e me mandou um artigo na *Manhã* de 2-2-44 (o *Lux-Jornal* nem ligou...) muito bom, ótimo mesmo. Vale a pena ler. Tenho impressão de que o *Lux-Jornal* não me mandará nada dos Estados, nem de revistas do Rio, como *Leitura*, *Revista do Brasil* etc. O mesmo colega do Maury, que passou por aqui, trouxe *Diretrizes*, onde classificam o livro no “Leia se quiser”, tratando-me com palmadinhas paternas nas costas, carões e conselhos. e eu não ligo. (Montero, 2002, p. 38-39)

⁶⁵ O *Lux Jornal*, fundado em 1928, “foi a empresa pioneira na comercialização do *clipping* impresso no Brasil, trazendo para o mercado uma nova forma de pesquisa, através da seleção de matérias e artigos sobre um determinado tema ou nome, monitorados nos principais jornais e revistas editados no Brasil” (<http://www.luxjornal.com.br/empresa.asp>).

Ao final da correspondência Clarice incumbe a irmã de mantê-la informada sobre as críticas, sobretudo as negativas: “Se aparecer alguma coisa contra o livro e que o *Lux-Jornal* não me mande, você não deixe de enviar. Essas coisas são assim mesmo” (Montero, 2002, p. 40).

Também em correspondência com Lúcio Cardoso, ocupa-se da crítica com relação a seu primeiro romance. Registra o quanto o artigo de Álvaro Lins a perturbou, a ponto de merecer uma resposta por escrito na qual a escritora nega uma influência de Joyce e Virginia Woolf. Reitera o quanto determinadas críticas lhe provocam desgosto e desencanto:

Lúcio, você diz no seu artigo que tem ouvido muitas objeções ao livro. Eu estou longe, não sei de nada, mas imagino. Quais foram? é sempre curioso ouvir. Imagine que depois que li o artigo de Álvaro Lins, muito surpreendida, porque esperava que ele dissesse coisas piores, escrevi uma carta para ele, afinal uma carta para ele, afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha “adotado” Joyce ou Virginia Woolf, que na verdade lera a ambos depois de estar com o livro pronto. Você se lembra que eu dei o livro (já pela terceira vez) para você e disse que estava lendo o *Portrait of the artist* e que encontrara uma frase bonita? Foi você quem me sugeriu o título. Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogios, mas é um certo desgosto e desencanto – catalogado e arquivado (Montero, 2002, p. 43-44).

O desgosto e desencanto advêm do fato de ter seu trabalho catalogado e arquivado. Há aqui uma ambigüidade. Catalogar implica triar, qualificar o que merece ou não ser recolhido e ordenado em arquivo, guardado, fixado na memória; lembramos que arquivado pode ter o sentido, também, de deixado de lado, esquecido. A expressão *arquivo morto* designa, exatamente, o arquivo de “documentos antigos, raramente consultados” (Houaiss, 2001, p. 294-295). Mas o próprio vocábulo arquivar, por si só, conserva esta ambigüidade, podendo significar tanto registrar, conservar na memória quanto esquecer. E é *para não esquecer* que Clarice escreve.

Por outro lado, há no incômodo causado pela crítica de Álvaro Lins, o desejo de apresentar-se como “desafortunada”, sem “precursores”, no sentido de reiterar o caráter único e inaugural de sua escrita.

Ainda na mesma carta Clarice se refere ao artigo que o amigo acabara de publicar sobre *Perto do coração selvagem*. Aqui ela revela a Lúcio o quanto seu bom êxito na literatura a deixava saciada e cansada, desanimada:

Lúcio:

Imagine que eu estava junto da mesa, pronta para escrever para você e contar coisas, quando bateram à porta e trouxeram-me, vindo do Rio, o que você publicou no *Diário Carioca*⁶⁶. Isso valeu como se você tivesse respondido à minha primeira carta... Gostei tanto. Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais

⁶⁶ Nota da organizadora: “O artigo de Lúcio Cardoso é sobre *Perto do coração selvagem*. Foi publicado no *Diário Carioca*, em 12 de março de 1944” (Montero, 2002, p. 41).

importante. Tenho vontade de rasgá-lo e de ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa. Sei que não é isso o que você quis dizer. Quanto ao meu meio sucesso me perturbar, às vezes ele me deixa saciada e cansada. Às vezes, embora possa parecer falso, me desanima, não sei por quê. Parece que eu esperava um começo mais duro e, tenho a impressão, seria mais puro. Enfim, tudo isso é tolice minha (Montero, 2002, p. 41).

Também escrevendo a Fernando Sabino, refere-se ao recebimento de vários recortes de jornal, artigos, notas, concernentes a ambos; reporta-se explicitamente aos críticos Sérgio Milliet e Álvaro Lins e expõe sua fragilidade frente à “verdade” dita de mau jeito, sem prudência nem finura:

Estivemos em Paris andando desde manhã até de noite. Aquela cidade é é maravilhosa. Não consegui absorvê-la, ter uma idéia só. De volta fomos diretamente para um apartamento novo, ainda novo, tudo encaixotado, estranho, desarrumado. Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigo de Reinaldo Moura, nota Lazineira Luiz Carlos de Caldas Brito..., várias notinhas, referências a você e a mim em Sérgio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virgínia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com o cansaço de Paris, no meio dos caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo o que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade (Montero, 2002, p. 86-87).

Clarice conclui a missiva evidenciando o desbarate no se encontra e depreendendo que, só dedicando-se com afinco ao trabalho, poderá superar os obstáculos; pede, ainda, a Sabino que lhe envie uma palavra benigna, benfazeja. Para contrapô-la à palavra áspera do crítico, cheia de uma sinceridade indiferente?

(...) Acabei de passar uma semana das piores em relação ao trabalho. Nada presta, não sei por onde começar, não sei que atitude tome, não sei de nada. Digo a mim mesma: não adianta desespérer, desespérer, desespérer é mais fácil ainda que trabalhar. Me mande um conselho, Fernando, e uma palavra bem amiga (Montero, 2002, p. 88).

O fato é que desde as críticas relativas a seu livro inicial, Clarice revela o quanto elas a atingem, o quanto a deixam cansada, profundamente desanimada, desiludida. Daí talvez afirmar que a crítica é que esgota tudo. A crítica que, ao invés de lhe estimular, inspirar, tem nela o efeito abatimento, intimidação. E nesse caso parece mesmo importante a inserção que a escritora faz no próprio roteiro de trabalho, marcando um movimento de abolição da crítica, de afastamento.

Vemos que esta espécie de plano de trabalho, levemente esboçado para a confecção de *Água viva*, faz efeito também no trabalho para compor o que mais tarde seria *Um sopra de vida*:

Idéias para a feitura do livro

Se eu fizer o que eu posso fazer poderei talvez alcançar uma certa paz. O que me inferniza é lidar com o meu impossível.

Corto o dispensável e procuro apenas o clímax de mim. Cada frase minha ou de Ângela quero que digam. Digam o quê? Só me interessam em clímax ou o auge. Mesmo que esse auge seja uma pergunta sem resposta.

Emendar a última frase do autor com a primeira frase de Ângela. (*Repetir* as últimas palavras do Autor.)

Ou interrompe-se por causa de Ângela e retoma no diálogo o que ia mesmo dizendo. O Autor interrompe a frase no meio com travessão ou reticências. ‘Eu sinto que...’

E Ângela *retoma* – ‘Eu sinto que estou à beira de um acontecimento.’

Ritmo de procura.

Estou hoje com dor de cabeça não sei por quê etc. etc. etc.

Briguei com Ângela por ninharias, ela me enerva, etc. etc. etc.

Evitar a liberdade fácil e a tentação intelectualista.

Não é um tipo. Ela é virtuosa. Endêmica.

Separar a primeira parte.

Trabalhar na segunda parte.

Cortar “sou a favor do medo”, e outras histórias.

Deixar o livro inacabado: Quanto a mim estou – É isto mesmo: estou. Não sou. Estou.

No fim do livro:

Eu te amo de um amor maior, o amor neutro que tudo abrange (Borelli, 1981, p. 86-87 – grifos nossos).

Aqui também Clarice estabelece cortes a serem feitos: o dispensável, cortar “sou a favor do medo”⁶⁷ e outras histórias (quais teriam sido as outras histórias?), cortar o livro em partes. Retirar o excesso, aparar, desbastar o texto, apostar numa sintaxe virtual, aberta. E, em verdade, o gesto da arte não é um gesto de corte? Cortar, separar, mas também emendar, retomar, repetir, reunir, encaixar, concatenar. Numa tentativa de síntese, poderíamos pensar que os gestos da arte são os corte e costura, para tomar duas palavras mais afeitas ao universo feminino. (Aliás, de uma mulher diz-se que ela tem ou não tem linha, embora a expressão *ter linha* signifique aí não possuir linha de costura, mas ter elegância, aprumo, prumo). Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, no ano posterior à publicação de *Água viva*, a escritora revela: “Com *Água viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando, até que saiu o livro” (Lispector, 1974, p. 13). Três anos fazendo o corte no infinito, esculpindo na massa branca do silêncio a *palavra começante* e desenhando, assim, um percurso até a *palavra final*.

Vale destacar que, nas *idéias para a feitura do livro*, parece haver uma certa imprecisão quanto às identidades, às personagens que aparecerão em *Um sopro de vida*. Apesar de sabermos que as idéias

⁶⁷ “A favor do medo” foi um texto que Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, em 11 de novembro de 1967. Cf. *A descoberta do mundo*, p. 38-40.

foram estabelecidas pela autora Clarice Lispector, há certa indistinção quanto ao eu que pronunciaria: “procuro apenas o clímax de *mim*. Cada frase *minha* ou de Ângela quero que digam” (Borelli, 1981, p. 86 – grifos nossos). Considerando que *mim* é a forma oblíqua tônica do pronome pessoal reto da primeira pessoa do singular *eu*, a que eu se referem essas frases? À escritora Clarice Lispector? Ao Autor/personagem de *Um sopro de vida*?

Nesse livro iremos encontrar o que denominamos “despersonalização do eu”: “Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos” (SV, p. 25). Aqui o *eu* parece se potencializar, torna-se multifacetado, explode em vós: “Transportai-me eu vos suplico, eu não quero ser mais eu mesmo, eu sei que não sou mais eu mesmo. Eu sou vós” (SV, p. 153). Esse vós é o outro, no caso, o leitor.

Talvez valha lembrar, aqui, o comentário de Tania Kaufmann sobre a “enorme capacidade de Clarice para captar a atmosfera de uma pessoa” (Andrade, 2004, p. 9). Relatou-nos que, “quando moravam em Recife, era inadmissível uma moça sair desacompanhada à rua, e Elisa, a irmã mais velha, estava fazendo um tratamento de pele. Clarice, que não tinha nada a ver com a situação, tinha que ir com Elisa ao médico para que a irmã não saísse só. Enquanto esperava a irmã ser atendida, ficava observando as pessoas. Quando voltava para a casa, Clarice sabia de modo hilariante, as pessoas da sala de espera” (Andrade, 2004, p. 9).

O conto “Encarnação involuntária” versa, exatamente, sobre este tema e de modo cômico:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e quando tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdôo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo.

Um dia, no avião... ah, meu Deus – implorei – isso não, não quero ser essa missionária!

Mas era inútil (FC, p. 166).

Observemos que a *encarnação involuntária* é devida ao fato de observar o outro e de estar em presença dele. Considerando que encarnação é a “corporificação temporária de uma divindade ou espírito em alguma forma de existência humana” (Houaiss, 2001, p. 1133), o conto há um apagamento do eu e o outro – até então mero objeto de observação – passa a ocupar de modo avassalador o sujeito que espreita (não é esta também a condição do leitor? Não é esta a condição para a construção de personagens pelo escritor?):

Eu sabia que, por causa de três horas de sua presença, eu por vários dias seria missionária.

A magreza e a delicadeza extremamente polida de missionária me haviam tomado. É com

curiosidade, algum deslumbramento e cansaço prévio que sucumbo à vida que vou experimentar por uns dias viver. E com alguma apreensão, do ponto-de-vista prático: ando agora muito ocupada demais com os meus deveres e prazeres para poder arcar com o peso dessa vida que não conheço – mas cuja tensão evangelical já começo a sentir. No avião mesmo percebo que já comecei a andar com esse passo de santa leiga: então compreendo como a missionária é paciente, como se apaga com esse que mal quer tocar no chão, como se pisar mais forte viesse prejudicar os outros. Agora sou pálida, sem nenhuma pintura nos lábios, tenho o rosto fino e uso aquela espécie de chapéu de missionária.

Quando eu saltar em terra provavelmente já terei esse de sofrimento-superado-pela-paz-de-se-ter-uma-missão. E no meu rosto estará impressa a doçura da esperança moral. Porque sobretudo me tornei toda moral. No entanto quando entrei no avião estava tão sadiamente amoral. Estava, não, estou! Grito-me eu em revolta contra os preconceitos da missionária. Inútil: toda a minha força está sendo usada para eu conseguir ser frágil. Finjo ler uma revista, enquanto ela lê a Bíblia.

Vamos ter uma descida curta em terra. O aeromoço distribui chicletes. E ela cora mal o rapaz se aproxima (FC, p. 166-167).

O tempo da viagem aérea é suficiente para que aquela que entrara no avião, “tão sadiamente amoral”, desça dele já tendo encarnado a missionária. fato, não é a missionária que encarna nela, é ela que encarna a missionária:

Em terra sou uma missionária ao vento do aeroporto, seguro minhas imaginárias saias longas e cinzentas contra o despudor do vento. Entendo, entendo. Entendo-a, ah, como a entendo e ao seu pudor de existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão. Acuso, como a missionariazinha, as saias curtas das mulheres, tentação para os homens. E, quando não entendo, é com o mesmo fanatismo depurado dessa mulher pálida que facilmente cora à aproximação do rapaz que nos avisa que devemos prosseguir viagem (FC, p. 167).

Observemos que esta encarnação de que fala o conto é uma encarnação imaginária, já que o espírito a ser encarnado não estava desprovido de corpo. E poderia o mesmo espírito ocupar, simultaneamente, dois corpos? Imaginativamente cremos sim. Em verdade, não se trata de um espírito alheio que encarna no narrador, mas é o narrador que encarna o outro.

Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, se não no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações. Mas não: eu sou uma pessoa. E quando o fantasma de mim mesma me toma – então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos uma no ombro da outra. Depois enxugamos as lágrimas felizes, meu fantasma se incorpora plenamente em mim, e saímos com alguma altivez por esse mundo afora.

Uma vez, também em viagem, encontrei uma prostituta perfumadíssima que fumava entrefechando os olhos e estes ao mesmo tempo olhando um homem que já

estava sendo hipnotizado. Passei imediatamente, para melhor compreender, a fumar de olhos entrefechados para o único homem ao alcance de minha visão intencionada. Mas o homem gordo que eu olhara para experimentar e ter a alma da prostituta, o gordo estava mergulhado no *New York Times*. E meu perfume era discreto demais. Falhou tudo (FC, p. 167-168).

Ou ao menos “(...) terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária” (PSGH, p. 36) – como afirma a narradora de *A paixão segundo G. H.* Mostra-se, ao final do conto, que a vocação de um escritor é tão larga que abarca desde a compreensão da alma da missionária até a da prostituta, embora ela mesma tenha se saído bem melhor ao encarnar a missionária, talvez por ter nascido incumbida e ter mais prática em tomar conta do mundo do que a prostituta. Mas como diz Manoel de Barros, “posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim” (Barros, 2000, p. 45). E de que não pode fugir Clarice? Da missão da escrita? Do risco de prostituir-se na sedução do leitor?

Daí talvez o receio da narradora de *Água viva*: “Esta palavra a ti é promíscua? Gostaria que não fosse, eu não sou promíscua” (AV, p. 40).⁶⁸ Daí talvez o receio de cair na tentação fácil de rebaixar-se para vender-se, para agradar, ainda que a qualquer custo: “Só não uma história com começo e fim aqui porque no caso seria prostituição. Não escrevo para agradar ninguém. *Mas é ótimo quando agrado*. (OG, versão II, p. 55 – grifo nosso) “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar. Principalmente a mim mesma. Tenho que seguir a linha pura e manter não contaminado o meu it” (AV, p. 101).

Interessante observarmos que a frase “Mas é ótimo quando agrado”, que já não aparece em *Água viva*, mostra que, embora o propósito dessa escrita não seja agradar, contentar, satisfazer o outro (o leitor), é muito bom se isso acontece: agradar não porque este o objetivo da personagem-escritora; agradar, simplesmente, porque todo texto cai nas graças de certos leitores.

Em *Objeto gritante* encontramos a narradora afirmando que são muitas as vidas que ela vive. E não é isto que só aquele que está disponível permite: oferecer-se ao espírito, ao sopro criador? Não será assim, por meio do contato com o princípio vital, sob muitas formas, que toda uma vida imaginativa se animará, possibilitando ao escritor deter-se e refletir, longamente, sobre estas tantas vidas que passam a ocupá-lo temporariamente?

(...) ousaram me dizer que eu mais vegeto que vivo. Só porque levo uma vida um pouco retirada das luzes do palco. Logo eu que vivo a vida no seu elemento puro. Tão em contato estou com o inefável. E respiro profundamente “Deus”, é: a energia. E vivo muitas vidas. Não quero enumerar quantas vidas dos outros. A dedico muita meditação (OG, versão I, p. 124).

Com o título de “A vez de missionária”, esse texto aparece escrito em *A legião estrangeira*, de 1964 e, posteriormente, em *Para não esquecer*, de 1978. Vale conferir:

⁶⁸ Em *Objeto gritante* encontramos: “Este livro-a-ti é promíscuo? Eu gostaria que não fosse” (OG, versão I, p. 7).

Quando o fantasma de pessoa viva me toma. Sei que por _____ dias serei essa mulher do missionário. A magreza e a delicadeza dela já me tomaram. É com algum deslumbramento, e prévio cansaço, que sucumbo ao que vou experimentar viver. E com alguma apreensão, do ponto de vista prático: ando agora ocupado demais com meus deveres para poder arcar com o peso dessa vida nova que não conheço, mas cuja tensão evangélica já começo a sentir. Percebo que no avião mesmo já comecei a andar com esse passo de santa leiga. Quando saltar em terra, provavelmente já terei esse ar de sofrimento físico e de esperança moral. No entanto quando entrei no avião estava tão forte. Estava, não, estou. É que toda a minha força está sendo usada para eu conseguir ser fraca. Sou uma missionária ao vento. Entendo, entendo, entendo. Não entendo é nada: só que _____ entendo” com o mesmo fanatismo depurado dessa mulher pálida. Já sei que só _____ a uns dias conseguirei recomeçar a minha própria vida, que nunca foi própria, senão quando o meu fantasma me toma (LE, p. 138 e PNE, p. 23).

Se no conto aparece como uma conjectura a questão de que *quem sabe, talvez o mais tenha sido encarnações*; ao ser reescrito, o que era hipótese transforma-se numa certeza: “(...) a minha própria vida, que nunca foi própria, senão quando o meu fantasma me _____ Também a narradora de *Objeto gritante* afirma só andar com seus fantasmas: “Sou realista demais: só ando com os meus fantasmas” (OG, versão II, p. 138).

Em carta a Lúcio Cardoso, Clarice lhe conta uma viagem feita com muitos missionários:

No dia 30 domingo de julho, embarquei às duas horas da tarde. Viajei com muitos missionários e olhando para uma mulherzinha santa que dormia em frente a mim, eu mesma me sentia fraca e horrivelmente espiritual, sem nenhuma fome, disposta a convencer todos os negros da África que não há necessidade de nada, senão de civilização. (...) De um modo geral eu tenho feito “sucesso social”. Só que depois deles eu e Maury ficamos pálidos, exaustos, olhando um para o outro, detestando as populações e com programas de ódio e pureza. Deus meu, se a gente não se guarda como nos roubam. Todo mundo é inteligente, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer? eu mesma irei de bom grado se souber que o lugar da “humanidade sofredora” é no céu. Meu Deus, eu afinal não sou uma missionária (Montero, 2002, p. 54-55).

Sabe-se que a literatura e a vida possuem relações das mais estreitas e obscuras, sendo que para alguns, como Proust, o preço da escrita é abdicar da vida, e para outros, como Kafka, não há vida que interesse que não seja literatura (Blanchot, 1997, p. 19).

Longe de querer compreender a escrita como reflexo da _____ ou vice-versa — achando que se vai rastrear em uma os ecos da outra, como num espelho —, Clarice estabelece novos laços e rupturas entre ambas (Branco, 1998. p. 62): “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (SV, p. 21). Esse “resultado fatal” talvez nos permita afirmar que, para essa

escritora, viver não se distingue de escrever. Mas, lembrando Derrida, se podemos dizer que “escrita” é “vida”, “esta unidade não designa nem confusão indiferenciada nem a identidade de todo repouso; o *é* que une a [escrita] à [vida] deve descosê-las” (Derrida, 1991, p. 7).

Portanto, é num movimento paradoxal e sem paragem que tece o intrincado enlaçamento formador de um terceiro termo (não dialético, uma vez não faz síntese, que não há repouso): o texto que há na vida, a “seda da vida”, como nos diz Roland ou a “pulsção” do texto, o coração que pulsa em cada palavra, que só se faz possível de vislumbrar por meio de uma aproximação, de uma intimidade, e, simultaneamente, de um distanciamento, uma dissipação (Blanchot, 1987, p. 16-19).

Intimidade com o quê? De quem? Dissipação de quê? Ou de quem? Essas perguntas indicam tão-somente que tanto a escrita quanto a vida estão sempre amarradas por um *sujeito*, talvez sendo mesmo esse sujeito que liga uma à outra.

Roland Barthes considera que “escrever é através de uma impessoalidade prévia”, que “a escrita é destruição de toda voz, de toda a origem, (...) é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (Barthes, 1987, p. 49). Assim, podemos afirmar que a linguagem não conhece “uma pessoa”, mas um sujeito. Sujeito que só aparece no ato discursivo, que advém da enunciação, que se dá a ver, tal como a Psicanálise o entende, como evanescente efeito de linguagem.

Para Lacan, o *je*, o sujeito do inconsciente, é o signo vicário a que se refere Benveniste, aquele que desliza no discurso, aquele que está sempre em outro lugar, o que apenas precariamente se deixa preencher, o que apenas parcialmente se deixa vislumbrar. Radicalmente distinto do *je*, há o *moi*, um objeto imaginariamente construído pelo sujeito, algo da esfera do ilusório e em relação ao qual o sujeito propriamente dito encontra-se sempre deslocado, sempre ex-cêntrico (Branco, 1994, p. 47).

Ruth Silviano Brandão diz-nos que os limites entre a vida e a escrita são quase imperceptíveis:

Hoje, cada vez mais, a leitura que se faz da ficção literária leva em conta a vida daquele que escreve, não estabelecendo uma relação de causa e efeito entre ambas, mas considerando a própria vida como um texto tecido de palavras, linguagem que constitui o sujeito atravessado por elas que, por sua vez, dizem dele.

Entre a escrita literária e a vida, as fronteiras são tênues e é possível encontrar na primeira anúncios ou prenúncios da segunda, como uma fantástica memória do futuro (Brandão, 2000, p. 153).

Em “Mineirinho”, a realidade da vida passa à realidade do escrito. Nesse texto o narrador clariceano, ao relatar a morte de um facínora, ao invés de se deter nos crimes do bandido, afirma que mais lhe “adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho” (PNE, p. 184):

Mas há alguma coisa que, se me fez ouvir o primeiro e segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono

e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (PNE, p. 184-185).

Numa gradação de intensidade, que vai do alívio pelo extermínio daquele que representa o perigo ao horror de ser assassinado pela polícia; numa escala gradacional, que vai do outro ao eu, porque “nós todos somos perigosos” (PNE, p. 187) e porque “essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede” (PNE, p. 186), o narrador ouve o décimo terceiro tiro na própria carne, já que, pelo desejo, transmutado no outro. Ângela Pralini, personagem-escritora em *Um sopro de vida*, afirma também seu desejo de ser para além de si: “Não quero ser somente eu mesma. Quero também ser o que não sou” (SV, p. 54).

Mas esta ainda não é a experiência maior. Em “A experiência maior” Clarice escreve: “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” (PNE, p. 32).

Inicialmente, parecendo querer construir um silogismo, afirma que os outros não sou eu. A seguir diz: eu já fui os outros. Com um tom de obviedade parece concluir que o outro dos outros sou eu. Há, a um só tempo, uma certa transparência e uma opacidade na dedução do raciocínio. Vejamos: Eu já fui os outros e tendo passado por essa experiência (embora no texto ela seja qualificada de menor, fácil) cheguei à conclusão de que os outros não sou eu. Essa, a experiência maior, não a de ser os outros, mas de ser eu próprio. Aqui o eu diante de uma experiência de alteridade, ao invés de se apagar, se anular, coloca-se diante do outro, signo da diferença, como outro de si mesmo. O que seria muito condizente com a célebre frase de Rimbaud:⁶⁹ “O eu é um outro”.

Não só para um poeta o eu (lírico) é um outro, mas também para a Psicanálise, que considera o inconsciente enquanto premissa, ao qual teríamos acesso principalmente através dos sonhos.

Em *Água viva* encontramos recorrentemente menção aos sonhos.

E eu tinha resolvido que ia dormir para poder sonhar, com saudade das novidades do sonho (AV, p. 36).

(...) sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas (...) (AV, p. 37).

(...) pinto grutas (...). Gruta sempre sonhadora com suas névoas (...). Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela (...) (AV, p. 19).

⁶⁹ A influência de Rimbaud, no século XX, se alastrou pela literatura universal. Rimbaud “é um dos primeiros a escrever poemas com o corpo, a pele, o instinto, os sentidos em explosão” (Mirador, p. 9896). Rimbaud “antecipa a crise do poeta e da palavra poética no mundo moderno”, rejeita a sociedade e sua linguagem: “J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges” (Rimbaud, 1990, p. 211).

(...) fui dormir e sonhei que te escrevia um largo majestoso e era mais verdade ainda do que te escrevo: era sem medo. Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus (AV, p. 100).

Esta noite – é difícil te explicar – esta noite sonhei que estava sonhando. Será que depois da morte é assim? o sonho de um sonho de um sonho? (AV, p. 99-100)

E nesse instante-já vejo estátuas brancas espaiadas na perspectiva das distâncias longas ao longe – cada vez mais longe no deserto onde me perco com olhar vazio, eu mesma estátua a ser vista de longe, eu que estou sempre me perdendo. Estou fruindo o que existe. Calada, aérea, no meu grande sonho. Como nada entendo – então adiro à vacilante realidade móvel. *O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade.* E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos (AV, p. 80 – grifo nosso).

Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria (AV, p. 26).

Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi (AV, p. 70-71).

Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me Minha forma interna é
finamente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos
sonhos livres e das grandes realidades. Não conheço a E minha própria força me
libera, essa vida plena que se me transborda (AV, p. 45).

Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite (AV, p. 28).

Mas te lembrarás de alguma coisa que também esta aconteceu na sombra. Terás compartilhado dessa primeira existência muda, terás, como em tranqüilo sonho de noite tranqüila, escorrido com a resina pelo tronco de árvore. Depois dirás: nada sonhei (AV, p. 87).

O título inicial, *Atrás do pensamento*, aponta também, a nosso ver, para a influência de Freud, quanto ao reconhecimento de um pensamento profundo sob a consciência clara: “isto aqui não é literatura: é o que existe atrás do pensamento enfim falando” (OG, versão I, p. 68).

Há um pensamento atrás de um pensamento que tem atrás pensamento e mais outro
ainda. Até chegar ao inconsciente. No entanto falo só primeiro atrás do pensamento.
Senão as pessoas – que não se dão conta do pensamento atrás do pensamento – não me entenderão (OG, versão I, p. 111).

Poderemos verificar que em *Objeto gritante* as expressões *inconsciente e atrás do pensamento* são utilizadas mesmo como sinônimos: “Nós nos ligamos ao infinito através do inconsciente, do pensamento” (OG, versão I, p. 134). Vemos que Clarice que a escrita está ligada a um trabalho do inconsciente: “Esperar que algo amadureça é uma experiência sem par: como na criação artística em que se conta com o vagaroso trabalho do inconsciente” (OG, versão I, p. 129).

Em *Objeto gritante* encontraremos um questionamento sobre a realidade e o sonho e que aparecerá respondido em *Um sopro de vida*: “Estava numa espécie de plataforma de onde por átimos de segundos parecia ver a super-realidade do que é verdadeiramente real. Mais real do a realidade. (O sonho é mais real do que a realidade?) (O sonho é o lado avesso de realidade?)” (OG, versão I, p. 122).

Em *Um sopro de vida* encontraremos, no sumário, dois capítulos que fazem referência explícita aos sonhos: “O sonho acordado é que é a realidade” e “Como tornar tudo um sonho acordado?”. Também no último capítulo intitulado “Livro de Ângela”, a personagem escreve e publica seu livro que se chama “História das Coisas” (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente).⁷⁰

O Autor, ficcionalizado no texto *Um sopro de vida*, inclusive escreve sobre a personagem Ângela:

Autor – O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender (SV, p. 120).

Em *Objeto gritante* é dada uma “receita fácil”, prática, de como escrever; também pelos que não possuem cultura. “Hão de me perguntar: como escrever sem cultura? Vou ensinar a escrever, é tão fácil: é só ir falando. Basta isso” (OG, versão I, p. 161). Receita que Clarice ensina, mas não segue à risca? Veremos a seguir o que diz Iannace sobre as leituras, a cultura dessa escritora.

Vale atentar para o fato de que, além das “Idéias para a feitura do livro”, encontramos também o *escreviver* delineado segundo as regras das “Perspectivas”:

Perspectivas

1. Não pensar pessimisticamente no futuro.
2. Só atravessar a ponte quando chegar a hora.
3. Paulatinamente fazer o livro sem pressa.
4. Apaixonar-se pelo livro.
5. Aprofundar as frases, renová-las.
6. O autor fala, em vez de “Deus”, outra escuridão.
7. Só Ângela⁷¹ fala em Deus.
8. Não deixar personne me dando ordres.
9. Ser tranqüila comigo mesma.
10. Não achar que uma situação é irremediável.
11. Em todas as frases um clímax.

⁷⁰ Cf. SV, p. 105.

⁷¹ Aqui há uma nota explicativa: “Personagem de *Um sopro de vida*, publicado em 1978, pela Editora Nova Fronteira” (Cf. Borelli, 1981, p. 33).

Cada um vive atordoadamente a própria vida. E se a esse alguém fosse perguntado em que ponto da vida estava, responderia numa mistura de sensação de tapa-na-cara e descaso e desafio e impaciência: ‘O quê? minha vida? E eu lá sei?’ (Borelli, 1981, p. 33-34)

Chama a nossa atenção a “recomendação” que Clarice faz a si mesma como se fosse outra e que, no conjunto, precisamente por isto, destoa das demais: “Apaixonar-se pelo livro”. Também o item “Não deixar personne me dando ordres” leva-nos a inquirir a quem ela se referia? Quem ela não queria que comandasse sua ação?

Seriam estas perspectivas para o trabalho? Perspectivas para a vida? Lembra um pouco o tom lacônico, oracular do I Ching, que Clarice consultava também para como conduzir seus trabalhos, como é possível verificar:

Que atitude devo tomar em 1976? Que é que me espera nesse ano?

Resposta: 42. ‘Ganho’.

Como devo fazer meu livro?

Resposta: 8 de ‘Unidade, Coordenação’.

Terei *sublimity*, ousadia, perseverança?

Resposta: 55. ‘Abundância’.

Dentro de mim há tal mistério que as novidades vêm de mim mesma.

*

Que estilo usar?

Resposta:

Escuro, primitivo, implorante.

Se tentar liderar ela se perde.

Mas se segue alguém, acha um guia.

É favorável achar amigos.

A perseverança silenciosa traz boa sorte da beleza e esplendor.

Assim prospera tudo o que vive.

Ação conforme a situação.

Não estou numa posição independente: atuo como assistente. Isto quer dizer que eu tenho que realizar alguma coisa. Não é sua tarefa liderar – mas sim deixar-se guiar. Se aceita, encontra o destino, ‘fate’; com aceitação encontrará o verdadeiro guia.

Busca sua intimação no ‘fate’.

Preciso de amigos e auxílios quando as idéias estão enraizadas.

Se não mobilizar todos os poderes, o trabalho não será feito.

Além do tempo e do esforço, há também um pouco de planejamento. E para isso é necessário solidão. Tem que estar sozinha. Nessa hora não deve ter companheiros, para que a pureza do momento não seja estragada por ódios e favoritismos.

Esperar pela hora certa do destino e enquanto isso ‘alimentar-se com alegria’ (Borelli, 1981, p. 58-59).

Olga Borelli afirma que este era um

aspecto fascinante da sua personalidade: a atração, o fascínio que sentia pelos chamados fenômenos ocultos; não se tratava, a rigor, de uma fé, de uma crença. Para ela, essas coisas se articulavam como algo mágico, poético, ainda inexplicáveis pelo pensamento puramente racional ou científico. Havia nela, quanto a isso, uma mescla de sentimento lúdico, estético e religioso (Borelli, 1981, p. 57-58).

Clarice, segundo nos informa Olga Borelli, “sentia necessidade de uma disciplina exterior, que lhe facilitasse o cumprimento da rotina inevitável”; lembra que Clarice “ficava horas embevecida no que iria fazer no dia seguinte” (Borelli, 1981, p. 33). Como Carla de Sousa e Santos, personagem do conto “A Bela e a Fera ou A ferida grande demais”, a qual “fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte – era desse modo que se ligara ao tempo vazio” (BF, p. ...). E não é isso o que Clarice faz, uma lista, uma relação de tópicos a serem levados em consideração no processo de elaboração de seus trabalhos?

No *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*, Eliane Vasconcellos afirma que há uma das séries nomeada “Recortes” de jornais. Esta série é subdividida em duas subséries: a primeira, de autoria de Clarice Lispector e a segunda, de autoria de terceiros. A segunda subsérie foi subdividida por assunto. Há artigos sobre os diversos livros da titular. Dentre eles encontramos uma pasta sobre *Água viva*. Nessa pasta há textos de diversos autores, publicados em periódicos, sobre o livro de Clarice e abarca um período, que vai de 25 de agosto de 1973 a 09 de novembro de 1974, computando um total de quinze folhas (e não nove, conforme consta no *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*).

Enumero a seguir, cronologicamente, os primeiros textos dos quais temos notícia e que estão arquivados na Fundação Casa de Rui Barbosa sobre *Água viva*:

- “Água viva: da abstração lírica”, de Hélio Pólvora, de 25 de agosto de 1973;
- “Auto-inspeção”, de Leo Gilson Ribeiro, de 19 de setembro de 1973 – publicado na revista *Veja*;
- “Distraído do presente”, de Marcus Penchel – neste há uma anotação com a letra da própria Clarice: “*Opinião (?)* – outubro 1973”;
- “Água Viva: um solilóquio de Clarice Lispector sobre ser”, de Haroldo Bruno, publicado, conforme anotação manuscrita, no *Estado de São Paulo*, em 03 de fevereiro de 1974;
- “A propósito de Água Viva de Clarice Lispector”, de Reynaldo Bairão, publicado no Rio de Janeiro, em 09-10 de fevereiro de 1974;
- “Anotações sobre Água Viva – I”, de Elias José, publicado, conforme anotação manuscrita, em *Suplemento Literário*, em 26 de outubro de 1974;
- “Anotações sobre Água Viva – II”, de Elias José, publicado, conforme anotação manuscrita, em 02 de novembro de 1974;
- “Anotações sobre Água Viva – Conclusão”, de Elias José, publicado, conforme anotação manuscrita, em 09 de novembro de 1974.

Como é possível perceber, os últimos textos, da autoria de Elias José, representam um trabalho de maior fôlego, que foi sendo publicado por partes e modo continuado (semanalmente), muito possivelmente num mesmo periódico.

Para a revista *Veja*, Leo Gilson Ribeiro escreve uma resenha de *Água viva* intitulada “Auto-inspeção”: “‘*Água Viva*’ – a meio caminho entre o conto e o romance – conserva da história curta a concisão que condensa, no mínimo de palavras, o máximo de impacto, reticência e profundidade de percepção sensível. E do romance guarda a continuidade do clima narrativo” (Ribeiro, 1973 – ACL/FCRB). Depois de tentar classificar a forma que toma esse texto de Clarice, ele opta por uma nada convencional: “Rudimentarmente, trata-se de um monólogo? Ou de uma carta? De qualquer maneira, de uma auto-inspeção sofrida, lúcida e despojada, em que uma mulher se dirige a um homem que amou” (Ribeiro, 1973 – ACL/FCRB).

Na capa da segunda versão de *Objeto gritante* encontramos manuscrito: “Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente que se trata de um anti-livro” (OG, versão II, p. 1). E em letras maiores: “Este é um anti-livro”. Mais adiante, nas páginas 98, 117, o livro é tratado como “carta-livro”; na página 187 vimos que a palavra “livro” está riscada e substituída por “flash de instantes”. Na página 44 a expressão “objeto-livro” está substituída por coisa-livro, mas em *Água viva* aparece publicado como coisa-palavra: “Termino aqui esta ‘coisa-palavra’ por um ato voluntário?” (AV, p. 78)

Marcus Penchel, em sua resenha intitulada “Distraído do presente” avisa ao possível leitor de *Água viva* que nesse livro “não há mesmo uma história a ser contada (...) e isto é proposital” (Penchel, 1973). Ele afirma que, no âmbito do prazer estético, só é possível falar em boa ou má literatura e isso não resolve coisa alguma. Esquivando-se de meramente escolher um qualitativo para *Água viva*, ele se dá conta de que a literatura de Clarice pertence a uma zona de imprecisão que vai, inclusive, exigir do leitor um exame sistemático de seus gostos e de suas idéias sobre arte:

Essa literatura de Clarice Lispector deixa uma margem ampla de imprecisão. Mas é o artifício do impreciso, deliberadamente. Uma manifestação tremulando no tênue limite entre o vazio e a expressão do vazio. Supondo que, para afundar nela, não bastam três ou quatro flexões de uma fácil ginástica espiritual, mas envolvimento quase que *final* de idéias e sentimentos, esta *folha ao vento* exige do leitor uma revisão metódica de suas afeições e de seus ‘esquemas’ sobre arte (Penchel, 1973 – ACL/FCRB).

A propósito, em *Um sopro de vida* a própria Clarice afirma estar, propositalmente, escrevendo um livro bem ruim para afastar os que querem gostar:

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem ‘gostar’. Mas um pequeno grupo verá que esse ‘gostar’ é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é ‘ruim’ nem é ‘bom’ (SV, p. 26).

A narradora de *Objeto gritante* afirma não ver vantagem em escrever bem: “Eu escrevo extremamente mal. Isto é bom. Escrever bem não é vantagem” (OG, versão I, p. 84). A arte do bem

escrever, a arte poética é desvalorizada em prol de uma arte que não é ditada pelo deleite estético, mas pela ausência total de critérios de bom ou mau gosto, por uma anestesia completa.

Entre as *Correspondências* encontramos esta, que Clarice escreve de Nápoles a Lúcio Cardoso, datada de 7 de fevereiro de 1945: “Estou tentando escrever qualquer coisa que me parece tão difícil para mim mesma que eu me contenho para não me desesperar. É alguma coisa que nunca será gostada por ninguém, mas não posso fazer nada” (Lispector, 2002, p. 66). Observemos que Clarice, em 1945, já havia escrito seu segundo livro *O lustre*, embora ainda não tivesse conseguido publicá-lo, conforme ela mesma afirma nesta missiva. Imaginamos que ela se referia, então, ao trabalho que viria a seguir, isto é, a *A cidade sitiada*,⁷² que foi publicado em 1949. Mas o que nos impressiona, aqui, é que na afirmação a autora pressente que o que escreverá *nunca será gostado por ninguém*, carecerá, em verdade, do despojamento dos gostos do leitor, o que nos parece bem consoante com este trecho de *Objeto gritante* que não aparece em *Água viva*: “O instante-já de agora é uma coisa que vou dizer: que todas as vidas são vidas heróicas. Eu também sou heróica. Aliás é só por também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos” (OG, versão II, p. 185).

Não ter um estilo de vida, não ter um estilo de escrita: “Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil” (AV, p. 56). “Foi de repente que me dei conta de que estou⁷³ escrevendo um livro. Alcancei a pureza de não ter mais estilo. Se for o caso, serei tão feliz” (OG, versão II, p. 30).

E quando não se tem mais estilo, o que escrever? Um anti-conto geométrico, uma transmissão, um relatório do mistério, uma anti-literatura?

Já queria poder escrever uma história: um conto ou um ou uma transmissão. Qual vai ser o meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios?

E agora vou terminar este relatório do mistério (OEN, p. 82).

“Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério” (SV, p. 25). Para os iniciados como a própria escritora de *Objeto gritante* se considera [“Sou uma iniciada” (OG, versão I, p. 158)]?

Em sua comparação Severino diz-nos que em ambas as versões uma epígrafe de Michel Seuphor é mantida.

Também nas versões de *Objeto gritante*, que estão depositadas na Fundação Casa de Rui Barbosa, a citação de Michel Seuphor é conservada. Convém observar que na versão de 188 páginas há mais três epígrafes: uma de Man Ray, outra de Roland Barthes (ambas datilografadas como a de Seuphor) e, finalmente, uma última, manuscrita, de Henry Miller. Ei-las sucessivamente:

“---- e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo.”

Man Ray

⁷² Segundo Olga Borelli, Clarice “considerava que *A cidade sitiada* (1949) fora seu livro mais difícil de escrever. Contava que perseguia ‘uma coisa’ e que não meio de descobrir o que era. Trabalhou ‘meio cegamente’, e muitas vezes tinha a desagradável de não estar fazendo nada. Ficava sentada aguardando; de repente, vinha uma frase. O romance foi totalmente escrito assim” (Borelli, 1981, p. 87).

⁷³ Acrescentado de modo manuscrito “te”.

“Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde (sic) o sonho se torna pensamento, onde (sic) o traço se torna existência.”

Michel Seuphor

“---- não há arte que não aponte sua máscara com o dedo.”

Roland Barthes

“Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma.”

Henry Miller

Sobre a citação de Man Ray há um risco de fora a fora sobre a de Henry Miller há um X vultuoso. Essas marcas denotam a intenção da autora de suprimir tais frases. Já sobre a citação de Barthes não há nenhuma marca, o que nos levaria a pensar que tanto a transcrição de Michel Seuphor quanto a de Barthes seriam mantidas quando da publicação de *Água viva*. Mas não foi assim que sucedeu. A frase de Barthes foi também cancelada.

Lembramos com Houaiss que a epígrafe pode ser um título, frase, máxima, citação curta, fragmento de texto que, colocada em frontispício de livro, no início de uma narrativa, um capítulo ou composição poética, serve de tema ao assunto ou para resumir o sentido ou situar a motivação da obra (Houaiss, 2001, p. 1179).

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*, considera a epígrafe “a citação por excelência, a quintessência da citação”. Ele vai desenvolver toda uma argumentação para mostrar que a epígrafe

é um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), *um índice* (relação do texto com um autor antigo, que desempenha papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro). Mas ela é sobretudo, *um ícone*, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. *É um diagrama*, dada a sua simetria com a bibliografia de que é precursora (um índice e uma imagem). Porém, mais ainda, ela *é uma imagem*, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. (...) *É ainda uma condensação do prefácio* cuja fórmula foi definitivamente dada por Descartes (Compagnon, 1996, p. 79-80 – grifos nossos).

O crítico chama a atenção para o fato de que em nenhum outro lugar a citação está tão a descoberto quanto nesse posto avançado do livro, onde a protege nem resguarda. “Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contra-senso –, infere-o, resume-o” (Compagnon, 1996, p. 80).

Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de café: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de nada para me lançar. Base

sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares (Compagnon, 1996, p. 80).

Nesse sentido, as epígrafes nos interessam já que elas apontam para a matéria narrada: com ela dialogam, contradizendo-a, reiterando-a, colocando-a em suspensão ou sob suspeição; já que por intermédio delas, podemos, previamente, situar a obra questão, flagrar um diálogo intertextual claramente procurado, ter uma noção de quais outros escritores/pensadores aquele determinado autor fazia a leitura, no momento, ou dele recebia influência. Mesmo considerando, como é o caso, que elas tenham sido nulificadas.

Vale observar, por exemplo, que o norte-americano Man Ray, por exemplo, foi desenhista, pintor, fotógrafo, escultor, autor de colagens e cineasta. Era considerado um dos pais do movimento dadaísta em Nova York. Suas esculturas, criadas a partir de objetos cotidianos, despertam no espectador uma sensação de estranheza, que pode atingir o absurdo. Como fotógrafo, dedicou-se tanto à fotografia de tipo experimental quanto à de moda ou aos retratos. Desenvolveu a técnica da fotografia sem câmara, cujo resultado era imagens em preto e branco, as chamadas *rayografias*. Colocava objetos sobre o papel fotográfico que determinavam formas novas e originais. Produziu filmes com o auxílio de uma técnica denominada solarização, pela qual inverte, parcialmente, os tons da fotografia.

Fazendo um rastreamento da frase de Roland Barthes, ao tentar localizar-lhe a origem, vimos que, em *O grau zero da escrita*, por exemplo, publicado em 1953, na segunda parte, no texto “O artesanato do estilo”, ele a utiliza para falar de Flaubert: “(...) a arte flaubertiana avança apontando a sua máscara com o dedo” (Barthes, 2000, p. 58).

Em *Essais critiques*, de 1964, no texto “Littérature et Méta-langage”, identificamos o seguinte trecho: “A verdade de nossa literatura não é da ordem fazer, mas ela não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta a si mesma com o dedo”⁷⁴ (Barthes, 1964, p. 107 – tradução nossa).

Apesar de ser um livro de 1977, portanto posterior à publicação de *Água viva*, talvez a passagem que melhor explique o sentido dessa expressão em Barthes esteja em *Fragments de um discurso amoroso*, no texto “Os óculos escuros”, verbete “Esconder”: “*Lavartus prodeo*: avanço mostrando minha máscara com o dedo: ponho uma máscara sobre a minha paixão, mas designo essa máscara com um dedo discreto (e insinuante)” (Barthes, 1994, p. 89). Em verdade vemos aí uma menção a Descartes através do *Lavartus prodeo* (Eu avanço mascarado).

Como Clarice confirma em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, em 1976, ela gostava de ler ensaio:

AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA: Quais foram suas últimas O que você leu recentemente, que tenha te impressionado mais. Mesmo de crítica literária, que eu sei que você lê para descansar...

CLARICE LISPECTOR: É, eu gosto muito de ler ensaio... devo confessar que há muito tempo que eu não leio (Lispector, 2005, p. 164).

⁷⁴ No texto em francês encontramos assim: “La vérité de notre littérature n'est pas de l'ordre du faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature: elle est un masque qui se montre du doigt”.

Isto nos leva a pensar na possibilidade que Clarice tenha lido, por exemplo, *O grau zero da escrita* ou *Ensaaios críticos*, de Roland Barthes, mas também ela pode ter encontrado esta frase em outro artigo ou alguém pode ter feito a sugestão à autora de utilizá-la como epígrafe ou ela pode ter visto esta frase não em livro de Barthes, nem em artigo, mas, simplesmente, a frase solta e em francês. Pode ser então que ela própria tenha traduzido a frase. Entramos em um terreno de conjecturas. O fato é que, de algum modo, a escritora percebeu na frase de Barthes uma relação, uma congruência com o texto de *Objeto gritante*.

Declara-se como uma má leitora, leitora de apenas romances policiais durante determinada época, preguiçosa para ler:

(...) eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. Nem sequer li as obras importantes da humanidade. Além do que li pouco: só li muito, e lia avidamente o que me caísse nas mãos, entre os treze e dezesseis anos de idade. Depois passei a ler esporadicamente, sem ter a orientação de ninguém. Isto é confessar que – dessa vez digo-o com alguma vergonha – durante anos eu só lia romance policial. Hoje em dia, apesar de ter muitas vezes preguiça de escrever, chego de vez em quando a ter mais preguiça de ler do que de escrever (DM, p. 152-153).

Contudo, é possível através de *A leitora Clarice Lispector*, de Ricardo Iannace, ter uma mostra de várias das leituras feitas por esta escritora; também de como essas leituras influenciaram o texto clariceano, o que é percebido pela análise comparativa que Iannace faz de algumas das obras de Clarice com outros textos da literatura ocidental. Também através das correspondências que Clarice manteve com outros escritores, como por exemplo Lúcio Cardoso e Fernando Sabino, evidencia-se uma leitora constante.⁷⁵

Assim, dizer que lia pouco era estratégia para, mais uma vez, apresentar-se como sem fortuna, sem precursores ou escritores que a tivessem influenciado; era estratégia para manter, como *persona* de si própria, a aura de escritora ímpar, que foi o modo como ela foi saudada pela crítica desde o primeiro livro.

Harold Bloom, em *A angústia da influência* e *Um mapa da desleitura*, considera que todo grande escritor tem de matar seu antecessor para, finalmente, afirmar como escritor. Parece-nos que a rasura da influência, em Clarice, parece cumprir esta função.⁷⁶

Deste modo, é muito provável que Clarice tenha lido os textos/livros dos quais saíram as epígrafes que escolheu para *Objeto gritante*. Mas, talvez mais importante que dirimir a dúvida se são ou não os autores que cita na epígrafe seja compreender quem são os citados e que importância tiveram no âmbito artístico, bem como que relação podemos estabelecer desses nomes citados com *Objeto gritante*.

Sobre Henry Miller Clarice Lispector publica, no *Jornal do Brasil*, em 11 de abril de 1970, o que parece ser um trecho de uma entrevista com o escritor:

⁷⁵ Cf. *Cartas perto do coração: Fernando Sabino, Clarice Lispector* (2003) e *Correspondências: Clarice Lispector* (2002).

⁷⁶ Cf. Bloom, 1995 e Bloom, 2002.

Entrevistador: O senhor, em alguma ocasião, teve algo a ver com Gertrude Stein ou com as pessoas que a cercavam?

Miller: Não, nada, absolutamente. Jamais a encontrei, nada sabia que dissesse respeito a seu grupo. Na verdade, eu pouco sabia a respeito de qualquer grupo, pode-se dizer: Fui sempre um lobo solitário, sempre contra grupos e ambientes e seitas e cultos e ismos e coisas semelhantes. Conhecia vários surrealistas, mas pertenci ao grupo surrealista ou a qualquer outro (Lispector apud Ranzolin, 1985, p. 68-69).

A frase de Henry Miller, selecionada para epígrafe em *Objeto gritante* (“Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma”) encontra ressonância na seguinte frase de Clarice que localizamos em *Objeto gritante*: “Técnica sem técnica é o que eu quero. Isto é uma arquitetura” (OG, versão I, p. 83). Esta aspiração de escrever sem técnica, esta experimentação no campo da escrita acompanhará Clarice até o final de sua vida.

A citação de Man Ray, que Clarice também selecionara em *Objeto gritante* para epígrafe (“- - - e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo”) fala exatamente do acaso. O acaso, o inesperado, o imprevisível, o novo com o qual o artista só se depara quando sai da mesmice, da uniformidade e resolve entregar-se a um novo projeto artístico (literário, no caso de Clarice).

Em *Objeto gritante* encontraremos um *projeto de livro* que determina, inclusive, a espécie de papel em que ele deve ser impresso: “Quero que este livro seja impresso em papel incorporado (sic): detesto papel ralo” (OG, versão I, p. 80). A escritora faz questão de identificar o objeto em construção como livro, embora possa não parecer: “Este é um livro e você pode ler abrindo-o em qualquer página” (OG, versão II, p. 83); “o ponto máximo está nas últimas páginas mas é preciso ler as anteriores” (OG, versão I, p. 84). Inclusive chega a classificá-lo: “Este é um livro de viagem”. (OG, versão I, p. 123) Mas também afirma: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é livro coisa nenhuma. Isto é apenas” (OG, versão I, p. 86). “Não estou fazendo literatura” (OG, versão I, p. 89).

Às vezes a narradora demonstra seu desespero diante da novidade da experimentação no campo da escrita: “(...) este livro (...) vem aos fluxos”; “(...) como tenho vontade de rasgar livro (...)” (OG, versão I, p. 145). Este objeto que só assim ela pôde defini-lo: “Este livro é” (OG, versão I, p. 184).

Essa intransitividade atribuída à escrita (observemos o verbo aparece sem complemento verbal) termina por evidenciar uma poética, um modo intransmissível de conceber a literatura e, ao mesmo tempo, cria um pacto de leitura, indicia como a autora deseja que o leitor entre no texto.

“Este é o livro de quem não pode.”⁷⁷ Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras” (OG, versão I, p. 7). Veja-se que aí a narradora se dirige ao leitor, falando da autoria do livro que este teria nas mãos.

Respeito o medo.⁷⁸ Sou a favor do medo. Depois eu explico este medo. Porque agora estou muito cansada. Vou longuissimamente dormir. Se você estiver com o sono que eu estou peço-lhe que vá dormir. Você pode marcar a página em que estava. Vou ao inefável sono

⁷⁷ Em *Água viva* foi publicado “Este é a palavra de quem não pode” (Cf. AV, p. 38) e assim permaneceu nas edições posteriores. Interessante observarmos que o livro foi reduzido a um mínimo, a uma palavra.

⁷⁸ Atentemos para uma das telas que Clarice Lispector pinta e intitula “Medo”, em 16 de maio de 1975. Essa faz parte do Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

fugidio. Mas estou tendo gosto neste livro. Gosto é inefável. Este livro é inefável porque não consigo controlá-lo (OG, versão I, p. 98).

“Vou escrevendo o que me vier aos dedos” (OG, versão I, p. 154). E o que vem aos dedos nem sempre faz sentido, ou possui um sentido lógico.

Em *Um sopro de vida* encontraremos Ângela pintando um quadro que nos parece bem surreal: “Ângela – Estou pintando um quadro com o nome de “Sem Sentido”.⁷⁹ São coisas soltas – objetos e seres que não dizem respeito, como borboleta e máquina de costura” (SV, p. 44). A beleza não se reduz aí às belas formas, mas consiste no “encontro inesperado do como o diria Maria Gabriela Llansol e como faz-nos ver também Lautréamont: “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” (Lautréamont, 1997, p. 228).

A pintura de Ângela parece-nos reflexo do modo como ela concebia a vida: “Não, a não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920” (SV, p. 108).

Man Ray, pintor e fotógrafo norte-americano, (Philadelphia, 27-VIII-1890 – Paris, 14-XI-1976). Estudou arquitetura, mecânica e desenho industrial, dedicando-se à pintura a partir de 1907. A exposição de Armory Show em 1913 o conduziu à abstração. Em New York, na companhia de Marcel Duchamp e Picabia, dedica-se a experiências vanguardistas, pré-dadaístas. Depois de 1920, radicou-se em Paris, ligando-se ao grupo dos surrealistas. São desta época suas fotomontagens oníricas e ilustrações várias obras poéticas. Suas pinturas surrealistas justapõem objetos insólitos (Mirador, 1995, p. 3145).

Objetos insólitos como, por exemplo, “Indestructible Object”, de 1965, elaborado com madeira, fibra, metal e papelão, cartolina.

Man Ray fez a primeira versão desse objeto pouco depois que sua companheira, a fotógrafa e modelo americana Lee Miller, o deixou. Juntando uma fotografia do olho de Miller ao metrônomo, ele ligou a lembrança dela à idéia de uma batida ou pulsação insistente, ao mesmo tempo entediante e incessante — uma metáfora, talvez, do desejo humano. Ele despedaçou o original intitulado “Objeto a Ser Destruído”. Esta última versão, produzido em uma edição de 100, foi denominada de “Objeto Indestrutível” porque, como sugeriu, “seria muito difícil destruir todos os cem”.⁸⁰

Objeto insólito é uma expressão utilizada por Clarice em *Objeto gritante*: “Meu amor pelo mundo me dilacera a vida. É o que me impede de ser um objeto insólito” (OG, versão I, p. 109).

(...) não pude mais me conter – e cometi infidelidade a este livro. Interrompi-o e escrevi uma espécie de conto eletrônico que é continuação automática deste livro aqui. O apelido é

⁷⁹ Vale notar que no Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa há uma tela pintada por Clarice Lispector, de 19 de junho de 1975, e que recebe três títulos: caos, metamorfose, Sem sentido. Nesse quadro conseguimos distinguir uma borboleta e um ponto de interrogação.

⁸⁰ Cf. <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=27062>. Tradução de Márcio Roberto Soares Dias.

“Objeto”. Procurem ler este conto. Encontra-se a revista *Senhor* em qualquer banca de jornal. Trata-se de um relatório mistério. Neste relatório penso que alcancei o máximo de mim própria. Porém o que é que farei no mundo? escrever o quê? ficar só vivendo? Não sei. Mas sei que sou bastante maior⁸¹ que este livro (OG, versão I, p. 55).

“Objecto, relatório, mistério” foi, de fato, publicado na revista *Senhor* em setembro de 1971. Posteriormente, foi republicado dividido em três partes nos dias 19, 26 de agosto e 02 de setembro de 1972, no *Jornal do Brasil*, com o título “Objecto – um anticonto”⁸². Este aparece depois, em 1974, no livro *Onde estivestes de noite*, com o título “O relatório da coisa”,⁸³ mas com diversas modificações.⁸⁴ A coisa, um relógio chamado Sveglia, que figura como personagem em “O relatório da coisa”,⁸⁵ aparece também em *Um sopro de vida*:

Ângela – Não posso ficar olhando demais um objeto senão ele me deflagra. Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a “coisa”. A coisa que está às mãos milagrosamente concreta. Inclusive, a coisa é uma grande do espírito. Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. As leis da física regem meu espírito e reúnem em bloco visível o meu corpo de carne.

A paralisia pode transformar uma pessoa em coisa? Não, não pode, porque essa coisa pensa.

(...) eu tenho a liberdade de escrever sobre as coisas do mundo. Porque é óbvio que a coisa está urgentemente pedindo clemência por exagerarmos o uso. Mas se estamos numa época de mecanicismo, damos também o nosso grito espiritual.

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador (SV, p. 107-108).

⁸¹ Na versão II de *Objeto gritante* está manuscrita a palavra *melhor*, onde então ler-se-ia: ...sou bastante *melhor* que este livro.

⁸² Em *A descoberta do mundo* não foi reeditado “Objecto – um anticonto”.

⁸³ Cf. Lispector, 1992, p. 73-83.

⁸⁴ Há um cotejamento das versões deste conto, as quais saíram publicadas na revista *Senhor*, no *Jornal do Brasil*, e *Onde estivestes de noite* em *O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector* (Cf. Hahn, 1995, p. 131-166), em que a estudiosa busca compreender, por meio da análise dos acréscimos e supressões realizadas pela escritora, como se dá o processo escritural da mesma.

⁸⁵ A respeito do conto “O relatório da coisa”, indicamos o estudo de Joel Rosa de Almeida “Sveglia: a personificação da Coisa”, in: *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. p. 166-183.

Objetos, como Sveglia, são animados, como é possível verificar em “O relatório da coisa”. Também em *Objeto gritante* a protagonista reconhece: “Eu animo os objetos” (OG, I, p. 47). Ângela, em *Um sopro de vida*, também ao olhar as coisas termina por humanizá-las:

Autor – Ângela se apaixonou pela visão das “coisas”. As “coisas” são para ela uma experiência quase sem a atmosfera de algum pensamento máxima constante. No entanto, quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas. Ela não é isenta. Ela humaniza as coisas (SV, p. 108-109).

Em *A legião estrangeira*, com o título de “Aproximação gradativa”, encontramos o seguinte texto: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa” (LE p. 220). Em *Objeto gritante* percebemos a importância que a narradora atribui às coisas, seu desejo de atingir o “it”:

(...) as coisas do mundo – os objetos – vão se tornando cada vez mais importantes para mim. Vejo os objetos sem quase misturar-me com eles e vendo-os por eles mesmos. Então às vezes se tornam fantásticos e livre (sic) como se fossem coisas nascidas e não feitas por pessoas. E se eu for me encaminhando para o mais “humano” não quer dizer que eu precise perder esta qualidade que às vezes tenho de enxergar a coisa pela coisa e atingir o “it” (...) (OG, versão I, p. 120).

O objeto-cadeira, visto pelo sujeito que a olha, parece ter este olhar devolvido, quando a narradora se sente olhada pela cadeira, ou seja, o sujeito experimenta a si próprio enquanto objeto, recurso utilizado por Clarice também em “O relatório da coisa”:

A cadeira que está aí em frente me é um objeto. Inútil enquanto eu olho. (...) O objeto cadeira sempre interessou-me. Olho esta que é antiga e comprada num antiquário de Berna. É estilo império: não se poderia imaginar maior simplicidade de linha que contrasta com o assento e o encosto de feltro encarnado-escuro. Eu amo os objetos à medida que eles não me amam. (OG, versão I, p. 57-58) Olho a cadeira de estilo império e desta vez foi como se ela também me tivesse olhado e visto (OG, versão I, p. 62).

Sveglia é o Objeto, é a Coisa, com letra maiúscula. Será que o Sveglia me vê? Vê sim, como se eu fosse um outro objeto. (...) Sou uma coisa? (OEN, p. 74-75)

O fato de criarmos outros objetos não nos tira exatamente da posição de objeto. Só pelo grito talvez pudéssemos ser salvos. Grito de dor, grito de socorro, grito de protesto, grito espiritual numa época de mecanicismo, grito vermelho que atravessa, inesperadamente, nossa vida como o alarme do Sveglia: “Acorda, mulher, acorda para ver o que tem que ser visto” (OEN, p. 74):

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro

de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente (AV, p. 104).

E é diante da passagem do tempo que o objeto se torna diante de tudo que tomba sobre si mesmo pedindo um fim, de tudo que é perecível como vida: “Adeus, Sveglia. Adeus para nunca sempre. Parte de mim você já matou. Eu morri e estou apodrecendo. Morrer é.

E agora – agora adeus” (OEN, p. 83).

Continuando a perseguição das epígrafes, sabe-se que Seuphor é o anagrama de Orpheus, pseudônimo de Ferdinand Louis Berckelaers. Em 1930 foi um dos organizadores, em Paris, da exposição de Arte Abstrata.

Em *Água viva* percebemos uma aproximação da escrita com a pintura, fotografia, a música. Neste avizinhamo da escrita com a fotografia encontramos: “Que estou fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume” (AV, p. 65). Manoel de Barros, em 2000, lançou um livro intitulado *Ensaaios fotográficos*. Ao contrário do que talvez se possa imaginar, de que este será um livro de imagens registradas pelo poeta mato-grossense, as imagens que o poeta nos dá a ver são assim:

“Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.

Fotografei o perfume” (Barros, 2000, p. 11).

Nesses estranhos ensaios fotográficos visualizamos, por intermédio de suas palavras, o silêncio, o perfume, a existência de uma lesma, o perdão, o vento, uma metáfora.⁸⁶ O que esse poeta fotografa afinal é a língua portuguesa nas poses mais inadvertidas e também mais sedutoras. Sedução que se aplica também quando pensamos na atitude da narradora de *Água viva* para com seu ex-amado: “Para te escrever eu antes me perfumei toda” (AV, p. 58). E por que não pensar aqui que Clarice também, iniciada que era nos encantamentos por meio de sons, essências, queria, enfim, seduzir seu leitor? Em uma de suas cartas a Andréa Azulay ela ensina os pontos do corpo que devem ser perfumados:

Estou lhe mandando um pouco [de perfume], embora você seja menina. Mas, seus pais deixarem você pode usar um pouquinho, então umedeça o e passe atrás das orelhas. Passe também um pouquinho na base do pescoço, bem entre as clavículas. Ou então nos pulsos. Esses lugares são estratégicos: como são mais quentes que o resto do corpo, põem em exalação o perfume. Se você quiser, use só para ocasiões especiais. Um dia vou lhe mandar uma água-de-colônia que você pode passar um pouco no corpo depois banho (Montero, 2002, p. 296).

⁸⁶ Trata-se aí de sinestésias. Etimologicamente, provém do “gr. *sunásthésis, eós* 'sensação ou percepção simultânea', prov. por infl. do fr. *synesthésie* (1865) psic 'num mesmo indivíduo, fenômeno de associação constante de impressões vindas de domínios sensoriais diferentes'. Segundo Houaiss, sinestesia significa portanto, “cruzamento de sensações; associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão” (Houaiss, 2001. p. 2579).

Também em 11 de dezembro de 1970 Clarice escreve uma carta a Olga Borelli falando do inesperado bom do encontro que se deu entre ambas, Inesperado que é um aroma que Clarice associa à sorte:

Acontece que eu achava que nada mais tinha jeito. Então vi um anúncio de uma água de colônia da Coty, chamada Imprevisto. O perfume é barato. Mas me serviu para me lembrar que o inesperado bom também acontece. E sempre que estou desanimada, ponho em mim o Imprevisto. Me dá sorte (Lispector citada por Gotlib, 1995, p. 396).

Mesmo em *Objeto gritante* o perfume está associado à expectativa de um encontro alegre, associado a um ritual de preparação para um encontro especial:

Hoje de tarde vou ter um encontro muito importante. Respeito, profundamente, a alma de quem eu vou encontrar. E essa pessoa me respeita muito. Talvez seja um encontro em silêncio. Para tornar o encontro de hoje de tarde alegre vou me vestir muito bem e me perfumar. E se falarmos serão palavras de alegria. Que perfume usarei? Acho que já sei qual. Não digo que perfume eu uso: são o meu segredo. Uso perfume para mim mesma. Estou me lembrando de meu pai: ele dizia que eu era muito perfumada. Meus filhos também são. É um dom que “Deus” dá ao corpo. Humildemente agradeço (OG, versão II, p. 125-126).

Vemos aqui que o ato de perfumar-se parece se confundir com o fato de ser ou não perfumado. Ser perfumado está ligado, literalmente, à essência do que se é, é um dom divino atribuído ao corpo.

É interessante a afirmação da narradora de que está tentando fotografar o perfume e de que, numa espécie de ritual, perfuma-se antes de escrever, porque em “Os perfumes da terra”, crônica de 07 de setembro de 1968, vai dizer que se perfuma, secretamente, para intensificar o que é:

Já falei do perfume do jasmim?⁸⁷, já falei do cheiro do mar. A terra é perfumada. E eu me perfumo para intensificar o que sou. Por isso não posso usar perfumes que me contrariem. Perfumar-se é uma sabedoria instintiva. E como toda arte, exige algum conhecimento de si própria. Uso um perfume cujo nome não digo: é meu, sou eu. Duas amigas já me perguntaram o nome, eu disse, elas compraram. E deram-me de volta: simplesmente não eram elas. Não digo o nome também por segredo: é bom perfumar-se em segredo (DM, p. 134).⁸⁸

⁸⁷ Clarice parece indagar, simultaneamente, a si própria e a seu leitor, como se não estivesse recordando se já falara do perfume do jasmim em suas crônicas. Mas foi em 07 de abril de 1973 que ela publicou “Jasmim”: “Depois voltarei ao mar, sempre volto. Mas falei em perfume. Lembrei-me do jasmim. Jasmim é de noite. E me mata lentamente. Luto contra, desisto porque sinto que o perfume é mais forte do que eu, e morro. Quando acordo, sou uma iniciada” (DM, p. 498). Em *Água viva* a narradora, ao dissertar sobre as flores, também escreve sobre o jasmim. Cf. AV, p. 64.

⁸⁸ Mas se Clarice oculta do grande público do *Jornal do Brasil* o perfume que usa, em *A mulher que matou os peixes*, ao contar às crianças sobre seu cachorro Dilermando, a narradora confessa a seu pequeno leitor: “Dilermando gostava tanto de mim que quase endoidecia quando sentia pelo faro o meu cheiro de mulher-mãe e o cheiro do perfume que uso sempre. Esse perfume se chama em francês ‘Vert et Blanc’, isto é, ‘Verde e Branco’, e foi inventado por um homem que se chama Carven” (Lispector, 1994, p. 22). A ré, declarando-se culpada logo no início do livro, faz uma espécie de pacto de sinceridade com seu leitor infantil: “Vou contar antes umas coisas muito importantes para vocês não ficarem tristes com o

Em *Água viva* a escritora-personagem, enquanto poeta, faz o mundo por eflúvios, diz Barros:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despavara.
Daqui vem (...)
Que os poetas podem fazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto (Barros, 2000, p. 23).

Assim vamos encontrar a escritora-personagem de *Água viva* constatando que, embora tenha trocado as tintas pela palavra, da reunião das palavras surgem imagens, cenas como num flash fotográfico:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico (AV, p. 26).

Talvez pudéssemos pensar *Água viva* como um álbum em que os instantes são registrados sucessivamente: “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante” (AV, p. 15). Em *A hora da estrela* também encontraremos Macabéa, apaixonada por anúncios, recortando e colando anúncios em seu álbum de carências: “(...) tinha prazeres. Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler, à luz de vela, os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum” (HE, p. 54). Assim Macabéa dava uma feição mais colorida à sua carência, dava nome ao que não possuía, nem iria nunca possuir, e ampliava sua fome. Fome que não era mais de comida, mas de comer o creme para pele de mulheres:

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada (HE, p. 54).

Afinal, como diz a “Dedicatória do Autor” em *A hora da estrela*, esta “é uma história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso” (HE, p. 22). O luxo parece ser aqui, ironicamente, fazer uma história muito colorida sobre pobreza. Pintar com muitas cores a fome insípida de Macabéa, fome funda, fome maior, fome de amor nunca recebido.

O álbum colorido de *Água viva*, por sua sucessão vertiginosa de imagens, aproxima-se de um caleidoscópio: “Um instante me leva insensivelmente a e o tema atemático vai se desenrolando sem

meu crime. Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito” (Lispector, 1994, p. 9).

plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (AV, p. 16). O modo mais apropriado de inscrever alguém que diz “sou caleidoscópica” é, evidentemente, caleidoscópico: “fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro” (AV, p. 40).

O caleidoscópio é um

artefato óptico que consiste num pequeno tubo cilíndrico no fundo do qual há pequenos pedaços coloridos de vidro ou de outro material, cuja imagem é refletida por espelhos dispostos ao longo do tubo, de modo que, quando se movimenta o tubo ou esses pedaços, formam-se imagens coloridas múltiplas, em arranjos simétricos (Houaiss, 2001, p. 575).

Observemos que para se chegar às imagens há a mediação do objeto caleidoscópio, “que emprega o mesmo princípio óptico de reflexão, no qual o jogo ou a combinação de imagens se produz por reflexos de objetos exteriores ao tubo” (Houaiss, 2001, p. 575). Levemos em conta que as imagens caleidoscópicas resultam do jogo, valorizado pelos surrealistas, como já dissemos, da combinação de imagens. Jogo no qual a simetria é considerada, como podemos constatar pelas próprias palavras da narradora de *Água viva*:

Foi assim que vi o portal da igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na assimetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo incosequente dos que não sabem. Não, não é propriamente tranqüilidade o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé. E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Minhas cruces são entortadas por séculos de mortificação. Os portais já são um prenúncio de altares? O silêncio dos portais. O esverdeamento deles toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo (AV, p. 91-92).⁸⁹

Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. Compacto, fechado como uma porta fechada. Mas no portal foram esfoladas aberturas, rasgadas por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese, dentro da simetria utópica. Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa (AV, p. 92).

A crônica “O silêncio dos portais” trata da pintura de Gastão Manoel Henrique. No texto de *Água viva* esta referência é rasurada e a narradora toma para si a pintura sobre a qual disserta. Em “Um

⁸⁹ Este texto foi publicado no *Jornal do Brasil*, em 04 de novembro de 1972 com o título “O silêncio dos portais” e não consta na coletânea *A descoberta do mundo* (Cf. Ranzolin, 1985, p. 173-174). Posteriormente, em 1978, reaparece em *Para não esquecer*, com o título “Um pintor” (Cf. PNE, p. 5-6).

pintor” o texto não se refere nem a Gastão Manoel Henrique tampouco a uma pintora, mas, simplesmente, a um pintor cuja face não é desvelada, pois o modo impessoal como ele aparece no texto o mantém recluso no anonimato.

O mesmo se dá com a crônica “Espelhos de Vera Mindlin”,⁹⁰ publicada no *Jornal do Brasil*, em 04 de novembro de 1972, a qual ocupou as páginas 92, 93, 94 e 95, em *Água viva*, mas com a diferença de que o nome de Vera Mindlin não é citado, e a narradora toma para si o discurso, a pintura do espelho. Posteriormente, em 1978, este texto reaparece em *Para não esquecer* com o título “Os espelhos”⁹¹, e o nome de Vera Mindlin também não é citado.

Edgar Cézár Nolasco chama a atenção para o fato de que “ao serem reescritos noutra momento, [esses textos] perdem a conotação de comentário e ganham matizes ficcionais” (Nolasco, 2004, p. 187). O comentário, que consiste em um parecer, uma observação, um ponto de vista pessoal, ao ser transformado em ficção parece querer apagar os traços pessoais nele existentes, bem como sua suposta origem.⁹²

Constatamos que sua prática de desarquivar seus textos e comentários pessoais acaba contribuindo para a poética da leitura que sua própria obra sugere. Ou seja, aquela linguagem geométrica despojada e conversível, que beira o simbólico da pintura de Gastão Manuel Henrique, é análoga à da feitura do livro *Água viva* (...). O mesmo pode ser inferido com relação à linguagem abstrata de Vera Mindlin: ‘O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos’ – comenta Clarice sobre os espelhos usados pela artista nos seus quadros. E o leitor de Clarice poderia perguntar: o que é um texto? E concluir, com a obra de Clarice, que não há texto, mas textos, pois um único é uma infinidade de fragmentos (Nolasco, 2004, p. 187-188).

“Estudo de um guarda-roupa”,⁹³ publicado no *Jornal do Brasil*, em 18 de dezembro de 1971, ocupou as páginas 98 e 99, em *Água viva*. Será depois publicado em *Para não esquecer* com o título “Esboço de um guarda-roupa”.⁹⁴

Se é possível pensar, como dissemos, a aproximação da escrita com a fotografia em *Água viva*, esta obra também nos permite pensar a relação da escrita com a música: “Ouvi o ‘Pássaro de fogo’ – e afoguei-me inteira” (AV, p. 71). Pássaro de fogo não consiste numa expressão no sentido figurado, metafórico. *O Pássaro de fogo* (L’Oiseau de feu) foi uma peça composta para os Ballets Russes, em 1910, por Igor Feodorovitch Stravinski. Olga Borelli transcreve alguns trechos de cartas que Clarice endereçou às próprias irmãs na década de 40, enquanto estava residindo no exterior. Eis um deles: “... Ontem comprei três discos: ‘O Pássaro de Fogo’, de Stravinski, a ‘Valsa’, de Ravel e a ‘Sonata Patética”

⁹⁰ Cf. Ranzolin, 1985, p. 174-175. Essa crônica não foi inserida na coletânea *A descoberta do mundo*.

⁹¹ Cf. PNE, p. 7-8.

⁹² Embora tenhamos afirmado que estes textos aparecem reescritos em *Para não esquecer* (1978), é bom lembrar que *Para não esquecer* consiste na segunda parte de *A legião estrangeira* (1964), publicada, inicialmente, com o título de “Fundo de gaveta”. Assim, o ponto de origem parece co-incidir com o ponto final.

⁹³ Cf. DM, p. 422.

⁹⁴ Cf. PNE, p. 42.

(Borelli, 1981, p. 131). Em “A dedicatória do autor” de *A hora da estrela*, Clarice Lispector escreve: “A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo” (HE, p. 21).⁹⁵

Stravinski era russo de nascimento, tendo sido naturalizado francês (1934) e norte-americano (1945).

Stravinski distingue-se entre seus contemporâneos, [como Bartók e Schönberg], pelo caráter multiforme, tanto de sua produção, quanto de suas diretrizes estéticas, que refletem as mudanças de meio e vivência sociocultural do seu cosmopolitismo. À medida que se “desenraiza”, que se diversifica em variadas fontes de matéria-prima, cada vez mais seu interesse se concentra no valor da forma, da arquitetura musical, a que traz contribuições vigorosamente renovadoras (Mirador, 1995, p. 10613-10614).

Stravinski sustenta e desenvolve em todas as etapas pelas quais passa,

como em seus muitos trabalhos de transição, a mesma preocupação de reordenar a arte musical e enriquecê-la com novas técnicas e perspectivas. Sua imaginação é tão forte quanto sua racionalidade. Propõe-se, antes de tudo, dominar, num processo de depuração e de síntese, os elementos contrastantes de sua experiência, ao mesmo tempo eslava e ocidental (Mirador, 1995, p. 10614).

E não é isto também o que tenta fazer Clarice? Manejar uma língua cuja herança jamais lhe chega, suportar, enquanto nômade, uma língua errante até alcançar algum domínio sobre ela, torná-la maleável ao seu sentimento? “Mas não falei do encantamento lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega” (DM, p. 99). Não será isso o que faz também Clarice em sua literatura, aprimorar e combinar “a harmonia difícil dos ásperos contrários” (AV, p. 34)?

Sendo o balé uma “forma teatral na qual essa dança artística, juntamente com o cenário, vestimentas, pantomima e, algumas vezes, diálogo, expressa uma história” (Houaiss, 2001, p. 386), vale evocar o enredo de *O Pássaro de fogo*, que, em verdade, é baseado em um antigo conto russo. Ei-lo:

No jardim do mago Katschei havia muitas árvores, que durante todo o ano davam frutos encantados: maravilhosas maçãs de ouro. Nesse mesmo jardim viviam também algumas prisioneiras. Eram belíssimas jovens raptadas e enfeitiçadas pelo mago, que mantinha ali para preencher o seu feudo com juventude e beleza.

Num lindo dia de sol o príncipe Ivan, que passeava pelos arredores, entra, sem perceber, no jardim e tem uma visão extraordinária. Atraído pelas maçãs mágicas, um Pássaro de Fogo voava passando bem próximo dele. Ivan consegue segurar o belo pássaro de plumas de ouro, avermelhado e brilhante. Assustado, temendo se tornar prisioneiro, este implora por sua liberdade e, em troca, oferece uma de suas plumas. Elas tinham o poder de proteger contra os feitiços do poderoso mago do jardim.

Impressionado com toda aquela aventura, Ivan permanece algum tempo por perto da propriedade encantada. Durante a noite, vê as princesas prisioneiras saírem do castelo de

⁹⁵ Vale observar que no Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa há uma tela pintada por Clarice e intitulada “Pássaro da liberdade”, datada de 5 de junho de 1975.

Katschei. Até o dia começar a nascer elas tinham liberdade para brincadeiras e jogos no jardim com os frutos de ouro.

O rapaz é visto pela mais bonita das moças que timidamente se aproxima e conta sua história. Ela também lhe avisa que o grande mago costuma prender os viajantes e andarilhos transformando-os em pedras. E faz isso porque teme que se espalhe o segredo da sua magia. Ivan se apaixona por ela, quer saber mais sobre sua vida e sobre suas amigas, mas logo tem de deixá-la voltar, pois o dia amanhece. Além disso, eles já estavam sob ameaça de castigo, porque as prisioneiras eram proibidas de falar com estranhos.

Inconformado, Ivan quer segui-la, mas a moça implora para que não o faça, dizendo ser muito perigoso desobedecer ao mago dentro do seu reino. Ivan fica muito triste e finge aceitar o pedido da bela jovem. No entanto, corajosamente a segue pelo jardim, até que, de repente, as sinetas de alarme soam e um pequeno exército de monstros aparece. A guarda do mago ataca o príncipe e o prende. Depois, leva-o à presença de Katschei que, furioso, lança sobre ele os seus feitiços.

Recordando-se da pluma encantada que havia ganhado do Pássaro de apanha-a rapidamente. Segurando-a firme nas mãos, ele agita a pluma encantada na frente do rosto do poderoso senhor. Nesse instante reaparece o Pássaro como que chamado pelo príncipe para que viesse em seu socorro, e obriga Katschei e seus monstros a dançar até caírem exaustos.

O Pássaro de Fogo conta a Ivan que conhece o antigo e segredo do mago: a imortalidade da sua alma estaria trancada num grande ovo. Assim fazendo ordena-lhe que procure o ovo e que se apodere dele.

O príncipe consegue encontrá-lo e, ainda seguindo as ordens do pássaro, quebra o ovo. No mesmo instante o mago morre, o castelo desaparece e as princesas ficam livres novamente.

A bela princesa se reencontra com o jovem Ivan, e eles prometem amar-se para sempre, enquanto o Pássaro de Fogo desaparece entre as árvores do jardim. Uma grande festa no novo reino é oferecida para os jovens e para os mais velhos, em honra do amor e da liberdade (<http://www.bailarinas.kit.net>).

Vale salientar que nesse conto magia, amor e liberdade se entrelaçam, assim como na temática de *Água viva*.

Em *Água viva* encontraremos a protagonista afirmando escrever do mesmo modo como a música que escuta emanar de si, feita de riscos precisos, exatos, que ocupam o espaço cruzando-se em sentidos diversos: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara” (AV, p. 56). a aproximação da escrita com a música e da música com a geometria, que é “parte da matemática cujo objeto é o estudo do espaço e das figuras que podem ocupá-lo” (Houaiss, 2001, p. 1445). Assim como a música de câmara, que envolve pequeno número de executantes, “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it” (AV, p. 79).

“Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espriando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos” (AV, p. 12). Observemos que o método para escutar música requer da protagonista não apenas a função sensorial da audição; a música é escutada com o corpo todo, assim como o objeto, para o qual ela deve atentar, também é modificado: não é a melodia, tampouco a letra da música, mas o tremular, a pulsação elétrica da música. É um método próprio de escutar música, também de escrever, como veremos logo na epígrafe de *Um sopro de vida*: “Quero escrever movimento puro” (SV, p. 15). Então, mais que o enunciado, é a enunciação, o movimento da escrita que parece interessar à Clarice e a suas personagens. Daí a protagonista fornecer ao leitor uma *dica de leitura*: “Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (AV, p. 11).

Dicas estas que são distribuídas ao longo do texto de *Água viva* pela pintora-escritora e que demonstra uma certa preocupação de Clarice Lispector de prover o leitor de modos de aproximação do texto:

O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (AV, p. 19).

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve (AV, p. 29).

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo (AV, p. 32).

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio (AV, p. 35).

O que estou escrevendo não é para se ler – é para se ser (AV, p. 44).

Aliás, esta última *dica*, que parece dispensar o leitor até mesmo da leitura, desloca-o para um compromisso ainda mais radical com o texto, para além do pensamento, da representação, o que está *atrás do pensamento* e que é a própria vida. Como Clarice dirá em *A hora da estrela*, por intermédio de seu narrador interposto, mais vale a vida que a reprodução dela: “(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo)” (HE, p. 51).

Essa *dica* de Clarice, provavelmente, teve origem no elogio de João Guimarães Rosa, que ela relata em entrevista à *Textura*:

Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi do Guimarães Rosa, que se pôs de repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo e disse:

– Que é isso?

– É seu.

– Você sabe de cor?

– Clarice, eu leio você pra vida, não leio você pra literatura (Lispector, 1974, p. 23).

Aliás, Clarice dava de presente, trocava, *pegava emprestada*, plagiava frases, como aponta sua biógrafa Teresa Montero:

Clarice dava frases de presentes para Andréa: *Borboleta é pétala que voa*. E também gostava de trocá-las. Certa vez, ficou tão encantada com uma frase do Dr. Azulay que lhe pediu de presente, não sem antes oferecer-lhe outra. Costumava inserir nos seus textos frases dos outros. Conversando com a esposa de Azulay perguntou-lhe se tinha medo da morte. Ela disse-lhe: *sim*. E acrescentou: *vou ter tanta saudade de mim quando eu morrer*. E Clarice aproveitou a frase num texto que estava escrevendo (Ferreira, 1999, p. 265).

É em *A hora da estrela* que iremos encontrar a frase da esposa de Dr. Azulay, quando Macabéa tenta estabelecer um diálogo com Olímpico, assim que ambos saem do açougue satisfeitos: “– Eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer.

– Besteira, morre-se e morre-se de uma vez” (HE, p. 70).

A frase que Clarice ofereceu de presente a Andréa Azulay aparecerá compondo um parágrafo do texto de *Um sopro de vida*. O Autor, que está acompanhando a criação e desenvolvimento de Ângela, afirma:

Autor – Ângela é ainda um casulo fechado, como se eu ainda não tivesse nascido, enquanto eu não abrir em metamorfose Ângela será minha. Quando tiver forças de ficar sozinho e mudo – então soltarei para sempre a borboleta do casulo. E mesmo que só viva um dia, essa borboleta, já me serve: que esvoe suas cores brilhantes sobre o brilho verde das plantas num jardim de manhã de verão. Quando a manhã ainda é cedo, se parece igual a uma borboleta leve. O que há de mais leve que uma borboleta. Borboleta é uma pétala que voa (SV, p. 45-46).

Reinaldo Moura, Diretor da Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul, escreve a Clarice uma carta em 21 de janeiro de 1944, na qual esboça um comentário sobre *Perto do coração selvagem*. Nela encontramos algumas frases que acompanharão a escritora até o fim:

Paul Valéry tem aquela pesquisa sobre o que se pode fazer de novo no jeito de escrever. Chega a certas conclusões meio vagas. Você realizou uma coisa que deixa a gente espantado [sic]. Há uma *fascinação* inquietante, misteriosa, nas suas páginas. Você me dá a impressão de ter encontrado *a quarta dimensão em literatura*. Claro que *seu livro não pode agradar*, nem ser vendido. (...) Inútil me repetir mais. (...) Me perdoe, mas só posso lhe dizer, resumindo. *Estou fascinado* (Moura, 1944 – grifo nosso).

Em *Água viva* encontramos: “Eu te digo: estou tentando captar a *quarta dimensão* do instante-já que, de tão fugidio, não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (AV,

p. 09-10 – grifo nosso). Ou ainda em *Um sopro de vida*: “A última palavra será a *quarta dimensão*” (SV, p. 28 – grifo nosso). “E não escrevo para te agradar” (AV, p. 101 – grifo nosso). “O que te escrevo continua e *estou enfeitada*” (AV, p.115 – grifo nosso).

De Nova York, Fernando Sabino escreve a Clarice em 10 junho de 1946: “O que é que você faz às três horas da tarde?” (Montero, 2002, p. 84). E Clarice responde de Berna, em 19 de junho do mesmo ano:

E você é espírita, é, Fernando? Então como é que você pergunta o que eu faço às três horas da tarde? Ou já falamos sobre isso? Às três horas da tarde sou a mulher mais exigente do mundo. Fico às vezes reduzida ao essencial, quer dizer, só meu coração bate. Quando passa, vêm seis da tarde, também indescritíveis, em que eu fico cega (Montero, 2002, p. 86).

Há um conto de Clarice intitulado “Desespero e desenlace às três da tarde”,⁹⁶ em que lemos o seguinte trecho referindo-se ao protagonista, Sr. J.B.: “Subiu no ônibus às três horas da tarde em pleno sol cheio”.

Em seu conto “Amor” encontramos Ana preocupada com a *perigosa hora da tarde*:

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 (LF, p. 30 – grifos nossos).

Sua preocupação reduzia-se a *tomar cuidado na perigosa hora da tarde*, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada da família distribuído nas suas funções.

(...) Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que *o fim da tarde, o fim da hora instável* (LF, p. 31 – grifos nossos).

Em *Um sopro de vida* Ângela Pralini elegerá quatro horas da tarde como a melhor hora do dia:

ÂNGELA - É tão ótimo e reconfortante um encontro para as quatro da tarde. Quatro horas são do dia as melhores horas. As quatro dão equilíbrio e uma serena estabilidade, um tranqüilo gosto de viver. Às vezes quase um pouco esfuziante e em “tremolo”. Então me torno esvoaçante, iridescente e levemente excitada.

AUTOR – Tenho que perdoar Ângela, mais uma vez, por esse negócio de hora boa dos dias. Tenho que desculpar suas tolices porque ela conhece humildemente o seu lugar: sabe que não é dos chamados e muito menos dos escolhidos (SV, p. 65).

Isso só mostra o quanto Clarice era uma escritora atenta às palavras e o quanto vida e obra aparecem aqui interligadas, não numa relação de causa e efeito, mas de simultaneidade:

⁹⁶ Este conto não se encontra publicado em nenhum dos livros de contos de Clarice Lispector. Ele foi publicado com o título de “Desespero e desenlace às três da tarde” na *Colóquio/Letras*, em 1975, e, ao que tudo indica, posteriormente na revista *Senhor*. Há um cotejamento destas duas versões do conto em *O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector* (Cf. Hahn, 1995, p. 167-180).

TEXTURA: A arte é para você uma forma de vida em si ou um reflexo 'a posteriori' de seu ato de viver?

CLARICE: É um processo concomitante. (...)

Embora concomitante o processo a vida me é mais importante que a literatura. Meus filhos são mais importantes que a minha literatura. A vida antes; a literatura, concomitante ou depois (Lispector, 1974, p. 23).

E não é disto que nos fala Maria Gabriela Llansol, dessa concomitância da vida e da escrita? "Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver" (Llansol, 1998, p. 73).

CAPÍTULO III

O SEGREDO IMPESSOAL DE CLARICE LISPECTOR

Porque não sei qual é o meu segredo. Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós. Não é segredo difamante. É apenas esse isto: segredo (AV, p. 78).

A finalidade de um retrato não deve ser a de esclarecer, mas de contornar, sugerindo o enigma. De esforço em esforço, a fisionomia plena, mas com o seu segredo, que é o que importa.

Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou enfim, caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização (PSGH, p. 177).

Não foram poucos os trechos de *Objeto gritante* “mantidos em segredo” quando da publicação de *Água viva*, ou seja, que não foram divulgados, ao invés, ficaram ocultos à vista e ao conhecimento do público.

Por exemplo, referências aos lugares por onde Clarice ou morou que constam em *Objeto gritante* já não aparecem em *Água viva*:

Comi ostras em Paris, nas ruas de Paris (OG, versão II, p. 5).

(...) macaco é quase nós no nosso atrás do atrás do pensamento. Certa vez no Jardim Zoológico de Zurich – se quiser posso parar de escrever de repente – atrás das grades o casal de macacos. A macaca colocou a cabeça do macaco no colo. Depois a macaca teve a crise histérica de faxina: com um pedaço de papel que na jaula e com o auxílio de cuspo começou a limpar a casa com um afã de louca esfregando cuspidando e esfregando e querendo que tudo ali faiscasse de limpeza (OG, versão I, p. 16).

Gerânio é flor de canteiro de janela na Suíça (OG, versão II, p. 34).

Vivi nos Estados Unidos (...) (OG, versão II, p. 168).

Olho esta [cadeira] que é antiga e comprada num antiquário de Berna (OG, versão II, p. 58).

Eu já comi caviar às colheradas na Polônia. Lá é barato. Cada pequena bola de caviar negro brilha e estoura na boca entre os dentes. Existe o caviar vermelho: cada bola maior que o caviar negro parece uma glândula inchada. Também é bom. Gosto de caviar puro e sem pão. Como bebida champagne ultra-seco. Tudo isto – caviar e champagne – me veio de eu ter falado em orquídeas. Orquídea é o caviar das comidas e champagne das flores (OG, versão II, p. 49).

Quando estive na Suíça, me deu uma coisa muito esquisita no começo: eu vivia dormindo. Até que estranhei e fui ao médico. Este me examinou detidamente, fez-me perguntas. Depois disse sorrindo o seu diagnóstico poético: eu estava sentindo em cheio o início da primavera. Meu corpo ficava pesado de tanta primavera dentro de mim, então eu dormia (OG, versão II, p. 156).

Entre as crônicas no *Jornal do Brasil* encontramos “Estive na Groenlândia...”, publicada em 12 de junho de 1971, na qual Clarice escreve:

Quando fui com Alzira Vargas Amaral Peixoto à Holanda, para que ela batizasse o petroleiro *Getúlio Vargas*, fomos também evidentemente a Paris. Na volta para os Estados Unidos, num inverno atroz, neve a nunca mais acabar, o avião teve que fazer um desvio. E fomos simplesmente, à meia-noite, parar na Groenlândia. Infelizmente só no aeroporto. Fazia um frio que já não tinha nome. Vi o tipo de alguns groenlandeses: altos, esguios, louríssimos. Eu disse a Alzira: faz de conta que fomos à cidade também. Ela concordou. E mantemos segredo, as duas: dizemos que já visitamos a Groenlândia. Estou quebrando o segredo, Alzira... (DM, p. 380).

Assim como Clarice jamais conheceu a Groenlândia, senão pelo faz-de-conta, (“faz de conta que fomos à cidade também”) que se fez possível pela atitude de Alzira, que pactuou com o mundo imaginário da escritora e assim sustentou a ficção, a invenção *com ares de verdade* que Clarice fantasiou (Alzira não estaria ocupando, nesse contexto, o lugar leitor ideal de Clarice?), muitas vezes, como leitores também entramos no jogo e chegamos a estar cientes de que alguns fatos autobiográficos não se passaram da maneira como aparecem descritos na obra. Mas parece que, como a narradora de *Água viva*, não queremos saber da verdade, senão da verdade inventada: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (AV, p. 25).

Lícia Manzo, por exemplo, conta-nos que a escritora publicou no *Jornal do Brasil* um anúncio “mais ou menos nos seguintes termos: ‘Escritor procura secretário. Meio expediente. Dá-se preferência a estudante de nível superior’” (Manzo, 1997, p. 97).

Inscreveram-se, aproximadamente, quarenta candidatos. Dentre todos, a jovem estudante de filosofia, Maria Teresa Walcacer, foi escolhida. Teresa pergunta a Clarice por que ela, entre todos, havia sido eleita. A resposta vem em forma de texto intitulado “Minha secretária”:

Por que escolhi Maria Teresa, cujo apelido é Teté? Primeiro porque ela era tão capaz como as outras. Segundo, porque, pelo fato de já ter lido romances meus, ela estava familiarizada com meu modo de escrever, e na certa iria fazer o que peço: na hora da cópia, não acrescentar nem diminuir nada. (...) Em terceiro lugar, escolhi Teté porque ela veio de minisaia (sic). Bem representante da juventude moderna. Foi a única de minisaia (sic). Em quarto, escolhi-a pela voz dela que me agrada. Há vozes que me deixam literalmente cansada. A minha Teté tem a voz agradável (Lispector apud Manzo, 2001, p. 98).

Em “Ideal burguês”,⁹⁷ crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 08 de junho de 1968:

Como é que uma pessoa desordenada se transforma em pessoa ordenada? Meus papéis estão em desordem, minhas gavetas por arrumar. (Vou ter secretária por estar em estafa, segundo o médico.) Isso não teria importância maior, creio, se eu tivesse ordem interior.

⁹⁷ Este texto reaparecerá na coluna de 10 de novembro de 1973, com o título “Ideal de uma burguesa” (Cf. RANZOLIN, 1985, p. 394) e faz parte de *Objeto gritante* (Cf. OG, versão II, p. 138-140).

Mas as pessoas que se preocupam demais com a ordem externa é porque internamente estão em desordem e precisam de um contraponto que lhes sirva de segurança. Preciso de um ponto de segurança, que seria representado por uma espécie de ordem estrita e rígida nas minhas gavetas. Bom, só em pensar em arrumar gavetas, enchi-me de uma preguiça que passo a classificar de preguiça de fim de semana. Espero que minha preguiça encontre eco em alguns leitores e leitoras para que eu não os sinta superiores demais a mim. A verdade é que, em matéria de ordem, o que eu gostaria é que alguém se incumbisse de me dar um ambiente de ordem. O meu ideal absurdo de luxo seria ter uma espécie de governanta-secretária que tomasse conta de toda a minha vida externa, inclusive indo por mim a certas festas. Que ao mesmo tempo me adorasse – mas eu exigiria ainda por cima que me adorasse com discrição, é intolerável o endeusamento afoito que constrange e tira a espontaneidade, e não nos dá o direito de ter os defeitos natos e adquiridos nos quais tão ciosamente nos apoiamos – nossos defeitos também servem de muletas, não só as nossas qualidades.

O que mais faria essa governanta-secretária? Ela não olharia demais para mim, para eu não encabular. Falaria com naturalidade, mas também com naturalidade se calaria, para me deixar em paz. E, é claro, minhas gavetas estariam em ordem. Seria ela quem decidiria sobre o que se ia comer no almoço e no jantar – a comida se transformaria numa alegre surpresa para mim. E, é claro, meus papéis estariam em ordem. Ela também entenderia minha tristeza, e seria bastante discreta para não demonstrar que eu tinha entendido. É claro que responderia por intermédio de cartas perfeitas aos meus editores. Quanto aos filhos, não. Eu mesma tomaria conta deles. Mas ela bem que poderia servir de mãe-substituta quando eu fosse ao cinema ou ao trabalho. E mãe-substituta tem a vantagem de não amolar os filhos com excesso de carinho. À medida que os filhos crescem, a mãe deve diminuir de tamanho. Mas a tendência da gente é continuar a ser enorme. Meus filhos, se lerem isto, vão gostar. 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 (DM, p. 108-109).

Mas a própria Teresa confessa, em depoimento a Lícia Manzo, na época estar atravessando “um período bastante complicado, de depressão muito forte espanta-se por Clarice em sua crônica tê-la descrito como alguém tão alegre e desenvolta”:

‘Eu estava tão insegura de me ver diante daquela mulher, daquele mito. Na verdade, eu não acredito sequer que em nosso primeiro encontro eu estivesse de minissaia. Aquela descrição toda me parece um tanto fantasiosa’ (Manzo, 1997, p. 100).

Creemos assim que a observação sobre Virgínia, personagem de *O lustre*, valha também para a própria Clarice: “Sobretudo ela sempre possuía uma memória extraordinária para inventar fatos” (L, p. 177). Observemos que não é uma memória extraordinária que se recordar, para se lembrar dos fatos ocorridos, mas para inventá-los, para criá-los e Clarice não vincula a criação à pura imaginação, como nos faz saber por meio de sua personagem G. H., mas à realidade: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque

viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (PSGH, p. 25).

Também na crônica “Minha próxima e excitante viagem pelo mundo”, publicada em 1º. de abril de 1972, no *Jornal do Brasil*, a viagem começa por se delinear enquanto roteiro de por meio do qual o desejo da escritora aflora, como veremos:

Amanhã vou partir para a Europa. De onde mandarei meus textos para este Jornal.

Minha sede será Londres. E de lá planejarei minhas viagens. Por exemplo, vou a Paris ver de novo a Mona Lisa, pois estou com saudade. E comprar perfumes. E sobretudo reclamar com a Maison Carven por eles não fabricarem mais o meu perfume, o que mais combina comigo, Vert e Blanc. Irei ao teatro também. E à Rive Gauche.

Voltarei então para Londres onde permanecerei uma, duas semanas. E seguirei para a minha amada Itália. Roma antes. Depois Florença.

É em Roma que, por intermédio de conhecidos mútuos, entrarei em contato com Onassis e há possibilidades de combinar um cruzeiro pelo Mediterrâneo.

Irei à Grécia que só conheço de rápida passagem. Preciso realmente ver de novo a Acrópole.

E preciso voltar a ver as pirâmides e a Esfinge. A Esfinge me intrigou: quero defrontá-la de novo, face a face, em jogo aberto e limpo. Vou ver quem devora quem. Talvez nada aconteça. Porque o ser humano é uma esfinge também e a Esfinge não sabe decifrá-lo. Nem decifrar a si mesma. No que nós nos decifrásemos, teríamos a chave da vida.

Quero tomar banhos de mar em Biarritz – porque lá eu vi as ondas mais altas, o mar mais compacto e mais verde e turbulento. E majestoso. San Sebastián não quero rever.

Mas quero voltar a Toledo e a Córdoba. Em Toledo reverei os El Greco (DM, p. 440).

Desejo da escritora de estar em muitos países, nos lugares mais diversos como Inglaterra (Londres), Itália (Roma e Florença), Grécia, Egito, França (Paris, Biarritz), Espanha (Toledo e Córdoba), pelos motivos mais variados.

Pegarei na Europa a primavera, o que já em si é motivo para uma viagem para lá. Irei a Israel, essa comunidade antiga e a mais nova: quero ver como é que se vive sob padrões diferentes.

E Portugal? Tenho que voltar a Lisboa e Cascais. Em Lisboa procurarei minha amiga e grande poeta Natércia Freire. E dar-lhe-ei um texto meu, atendendo a seu pedido de colaboração para o *Suplemento de Letras e Artes (Diário de Notícias* de Lisboa) suplemento esse que ela dirige. Irei ao Chiado. E de novo pensarei em Eça de Queirós. Preciso relê-lo. Sei que vou gostar de novo – como se fora a primeira leitura – do suculento estilo de Eça.

Voltarei a Londres, onde passarei em descanso e teatro e *pubs* duas semanas.

De lá darei um pulo na Libéria, em Monróvia. Estive na Libéria, mas não cheguei a ir à capital (DM, p. 440).

Israel, Portugal (Lisboa, Cascais, Chiado), Libéria (Monróvia), Estados Unidos (Nova Iorque), ... Os continentes vão sendo atravessados sucessivamente: Ásia, África, América. E o cruzeiro? Só se for pelo Mediterrâneo, o maior mar interior do mundo (aproximadamente 2,5 milhões de km²). Ou seja, quanto mais para fora (de seu país, de sua realidade cotidiana) mais para dentro (de um imenso mar interior, de si).

Se alguém pensa que fui vencedora na Loteria Esportiva, está enganado. O melhor da história é que viajarei sem gastar um centavo. Só gastarei o que despender nas compras. Depois ensinarei como é que se consegue tal formidável barganha: não é impossível, tanto que eu consegui e sem maiores esforços. Não, não foi por *charme* que eu tenha feito: quando faço *charme* é sem sentir e sem querer, simplesmente acontece. O *charme*, quero dizer.

Estará na hora de não poder morrer mais de saudades do Brasil. Voltarei via Nova Iorque, onde ficarei duas semanas, me perdendo na multidão. A de Nova Iorque é o meio mais fácil de a pessoa ficar solitária. Se eu ficar sozinha demais procurarei o nosso Consulado. Para rever brasileiros e poder de novo usar a nossa difícil língua. Difícil mas fascinante. Sobretudo para se escrever. Asseguro-vos que não é fácil escrever em português: é uma língua pouco trabalhada pelo pensamento e o resultado é pouca maleabilidade para exprimir os delicados estados do ser humano (DM, p. 440-441).

Voltar ao Rio não é ainda voltar ao Rio, é antes dar um pulo em Belém do Pará para rever amigos e, aí sim, voltar ao Rio. E voltar ao Rio é, em verdade, atravessar o Rio (para abraçar os amigos) e ir ao encontro do mar (a Cabo Frio). Só então, depois de *correr rios de tinta*, isto é, de “escrever exaustivamente sobre um determinado assunto” (Houaiss, 2001, p. 2460), depois de tanto escrever sobre uma viagem, depois de correr o mundo, depois de correr o Rio, já lavada, escorrida é para a própria vida que Clarice pretende regressar, completando assim um itinerário circular. O jornal, que faz circular a viagem pretendida da escritora entre seu público leitor, faz o texto girar também em torno do que é verdade e do que é apenas brincadeira, gracejo, jocosidade.

E – enfim – voltarei ao Rio. Antes darei um pulo em Belém do Pará, para rever os meus amigos Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes (qual é endereço deles? Por favor me escrevam) e tantos outros importantes para mim. Eles, ver, já me esqueceram. Eu não esqueci deles. Em Belém já passei seis meses, muito felizes. Sou grata a esta cidade.

Uma vez no Rio, e depois de abraçar todos os amigos, irei para Cabo Frio por uma semana, na casa de Pedro e Míriam Bloch. Voltarei depois ao Rio e recomeçarei, toda renovada, a minha luta diária e inglória e enigmática.

Sim. Tudo isto.

Mas só se fosse de verdade... (DM, p. 441).

E Clarice Lispector, como boa escritora que é, não resistindo e entregando-se à sua capacidade criativa, mostra que domina, perfeitamente, a técnica inventividade, arquitetando e fornecendo ao leitor um roteiro de viagem, que ele segue, mentalmente, com ela e só ao final se dá conta, de que mesmo

uma viagem com roteiro definido pode não passar de estratagema, de um ardiloso conto de primeiro-de-abril:

O fato é que hoje é 1º. de abril e desde criança não engano ninguém nesse dia. Infelizmente não vejo meio de fazer essa viagem sem dinheiro. O Onassis entrou no 1º. de abril de puro *penetra* que ele é. Na verdade não tenho muito interesse em conhecê-lo.

Desculpem a brincadeira. Mas é que não resisti (DM, p. 441).

Primeiro-de-abril, mentira, invencionice, poetagem, conto-da-carochinha, faz-de-conta. Em crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 19 de outubro de 1968, com o título de “Faz de conta”, escreve:

Faz de conta que ela era uma princesa azul pelo crepúsculo que viria, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abrira e faz de conta que sangue escarlata não estava em silêncio branco escorrendo e que ela não estivesse pálida de morte, estava pálida de morte, mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade, precisava no meio do faz-de-conta falar a verdade de pedra opaca para que contrastasse com o faz-de-conta verde cintilante de olhos que vêem, faz de conta que ela amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade, faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus, faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo, pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte, faz de conta que ela não ficava de braços caídos quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio, de conta que era sábia bastante para desfazer os nós de marinheiro que lhe atavam os pulsos, faz de conta que tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua, faz de conta que ela fechasse os olhos e os seres amados surgissem quando abrisse os olhos úmidos da gratidão mais límpida, faz de conta que tudo o que tinha não era de faz-de-conta, faz de conta que se descontraíra o peito, e a luz dourada a guiava pela floresta de açudes e tranqüilidades, faz de conta que ela não era lunar, faz de conta que ela não estava chorando (DM, p. 147).

O faz-de-conta que acompanhou Clarice Lispector até o fim de sua vida, na agrura, como nos conta Teresa Ferreira na biografia que escreveu sobre a escritora:

De uma hora para outra Clarice teve de ser internada em função de uma obstrução intestinal cuja causa era ignorada. Olga Borelli e Siléa Marchi a levaram para a Casa de Saúde São Sebastião, na rua Bento Lisboa, no Catete. No meio do caminho Clarice propôs às duas amigas brincarem de “faz de conta”: *Faz de conta que a gente não está indo para o hospital, que eu não estou doente e que nós estamos indo para Paris*. O motorista do táxi perguntou timidamente: *Eu também posso ir nesta viagem?* E Clarice disse-lhe: *Lógico que pode, e ainda pode levar a namorada*. Então o motorista confessou que não tinha dinheiro e sua namorada era uma velhinha de 70 anos. Imediatamente Clarice encontrou uma solução: *Ela vai também. Faz de conta que você ganhou na loteria esportiva* (Ferreira, 1999, p. 290).

Também trechos que aludem à própria origem da escritora foram obliterados em *Objeto gritante*, como por exemplo: “Mas tem uma coisa certa: o girassol é ucraniano” (OG, versão II, p. 32).

Também menção a seu rosto sério ou concentrado, que era interpretado pelos outros de modo indevido: “Preciso me habituar a sorrir porque senão pensam que estou com ‘problemas’ e não apenas com um rosto sério ou concentrado” (OG, versão II, p. 300). Essa frase foi retirada da crônica “Um homem”, de 11 de abril de 1970, conforme podemos constatar: “Dá vontade de sorrir com ele. Se eu soubesse. Aliás, preciso me habituar a sorrir mais; senão pensam que estou com problemas e não com o rosto apenas sério ou concentrado” (DM, p. 300).

Em carta escrita de Florença, em 26 de novembro de 1945, escreve a suas irmãs e trata do tema do sorriso, explicando que, às vezes, apesar de contente, seu rosto não se ilumina:

No cemitério de Pistóia tiramos uns retratos. Como eu estava distraída, por causa do ambiente, me esqueci de fazer uma cara melhor para vocês. Saí em todas de cabeça baixa ou baixíssima, distraída... Perto da igreja de Santa Maria Novella, ainda medieval, tiramos um retrato em que sorri para vocês – e acontece que o sorriso não iluminou meu rosto... Eu posso estar rindo por dentro e não aparece por fora... (Borelli, 1981, p. 110).

Na crônica “Precisa-se”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 19 de outubro de 1968,⁹⁸ Clarice anuncia uma secreta alegria a ser partilhada com alguém, homem ou mulher, alegre ou triste, que aceitar sobrepujar seu rosto grave: “Mas juro que há em meu rosto sério uma alegria até mesmo divina para dar” (DM, p. 148).

Em diálogo entre suas personagens de *A hora da estrela*, Macabéa e Olímpico, a importância atribuída ao rosto é tematizada:

Ela achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido. Uma vez ele falou assim:

– A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de “expressão”.

Ela disse consternada:

– Não sei como se faz outra cara. Mas é só na cara que triste porque por dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é? (HE, p. 69)

Em *Água viva*, o rosto também é tomado enquanto tema, como é possível constatar:

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistente um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá (AV, p. 42).

⁹⁸ Esse texto reaparece na coluna do *Jornal do Brasil*, em 07 de abril de 1973, com o título “Anúncio classificado”. Cf. RANZOLIN, 1985, p. 386.

Aqui Clarice faz uma referência ao mito de Narciso, ainda que de modo não explícito. E o final do livro também ratifica nosso pensamento: “Olha para e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (AV, p. 115). É o que está certo, não no sentido de correto, mas de condizente com um amor narcísico.

Junito de Souza Brandão, antes de relatar o mito de Narciso, começa por explicar a etimologia da palavra *Narciso*:

Nárkissos, o nosso Narciso, não é uma palavra grega. Talvez se trate de um empréstimo mediterrâneo, quem sabe da ilha de Creta. De qualquer uma aproximação com o elemento (nárke), que, em grego, significa ‘entorpecimento, torpor’, cuja base talvez seja o indo-europeu *snerq*, ‘encarquilhar, estiolar, morrer’, é de cunho popular. Com o sentido de *torpor*, *nárke* já é empregado por Aristófanes, *Vespas*, 713. Relacionando-se, depois, com a flor de *narciso*, que era tida por estupefaciente, *nárke* será a base etimológica de nossa palavra *narcótico* e toda uma vasta família com o elemento narc- (BRANDÃO, 1999, p. 173).

Diz-nos ainda o pesquisador que, “uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações” (BRANDÃO, 1999, p. 174). Vale salientar essa proximidade da flor narciso com a simbólica das águas, cremos nós, por dois motivos: por causa do título que Clarice, finalmente, atribui ao livro (*Água viva*), de todo o frescor úmido que emana dele e também por causa da genealogia de Narciso, senão vejamos:

Narciso era filho do rio Cefiso, em grego (Képhisos), ‘que banha, o que inunda’, desde que proceda do indo-europeu ‘banhar, irrigar, e da Ninfa Liríope, que talvez signifique de voz macia como um lírio, isto é, (leíron), ‘lírio’ e (óps), ‘voz’, mas trata-se de mera hipótese.

Como se vê, voltamos à simbólica das águas. (...) se as ninfas (...) são divindades também ligadas à água, vamos ter em *Narciso* e *narciso* dois enamorados das águas (BRANDÃO, 1999, p. 174).

Enamorada da água parece-nos ser também a narradora-escritora de *Água viva*. Ao longo dessa narrativa iremos encontrar, diversas vezes, o vocábulo “água”. Enumeramos algumas delas:

(...) escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma (AV, p. 11).

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo (AV, p. 19).

Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte (...) (AV, p. 19).

Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre (AV, p. 35).

Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido (AV, p. 84).

E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos (AV, p. 89-90).

Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco. Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: trote para frente e para trás sem fronteiras (AV, p. 90).

Creemos ser conveniente determo-nos no mito de Narciso propriamente. Junito Brandão assim relata o mito:

Pois bem, Liríope foi vítima da insaciável energia sexual de Cefiso, em cujas margens tranqüilas ninfa alguma poderia passear incólume. Um dia foi a vez de Liríope. Uma gravidez penosa e indesejável, mas um parto jubiloso e, ao mesmo tempo, de apreensão. Não era concebível um menino tão belo! (BRANDÃO, 1999, p. 175)

Na cultura grega, de modo específico, a beleza descomunal sempre atemorizava, preocupava. “É que esta facilmente arrastava o mortal para a *hýbris*, o descomedimento, fazendo-o, muitas vezes, ultrapassar o *métron*” (BRANDÃO, 1999, p. 175). Competir com os deuses em beleza era um insulto cruelmente punido. Lembremo-nos do mito de “Eros e Psiqué” em que a beleza de Psiqué, ultraje para Afrodite, é castigada pela deusa do Amor. E Narciso, sendo mais belo que os Imortais, desassossegava Liríope, que logo tratou de consultar o oráculo:

Narciso seria desejado pelas deusas, pelas ninfas e pelos jovens da Grécia inteira! Mas uma beleza assim nunca vista realmente conturbava o espírito de Liríope. Quantos anos viveria o mais belo dos mortais? O temor levou a mãe preocupada a consultar o velho cego Tirésias, o célebre (Teiresías), que é um derivado do neutro (*téras*), *senal enviado pelos deuses*, donde ‘adivinho, profeta’.

Tirésias, porque era cego, possuía o dom da *mantéia*, da adivinhação. Era um *vates*, um profeta, dotado de *vaticinium*, do poder da predição (BRANDÃO, 1999, p. 175).

Foi, pois, com esse grande profeta grego, com o mais notável *mántis*, que Liríope foi se consultar e sua questão era: Narciso viveria muitos anos? A resposta de Tirésias foi concisa e clara: *si non se uiderent*, “se ele não se vir”. Narciso viveria muitos anos, desde que ele não se visse.

“E as grandes paixões pelo filho do rio Cefiso começaram” – prossegue Junito Brandão.

Jovens da Grécia inteira e ninfas, como sonhara Liríope, estavam irremediavelmente presas à beleza de Narciso, que, no entanto, permanecia insensível. Entre as grandes apaixonadas do jovem da Beócia estava a ninfa Eco, que, após um grave acontecimento, acabara de regressar do Olimpo. É que a deusa Hera, desconfiada, sempre, e com razão das constantes ‘viagens’ do esposo ao mundo dos mortais, resolveu prendê-lo lá em cima. Desesperado, Zeus lembrou-se de Eco, ninfa de uma tagarelice invencível. A esposa seria distraída pela ninfa e ele, Zeus, poderia dar seus passeios, quase sempre de caráter amoroso, pelo *habitat* das encantadoras mortais...

A princípio, tudo correu bem, mas a ciumenta Hera, ‘a dos amores legítimos’, por fim, desconfiou, e sabedora do porquê da loquacidade de Eco, condenou-a a não mais falar: repetiria tão-somente os últimos sons das palavras que ouvisse.

Mas Eco estava apaixonada pelo mais belo dos jovens! Era verão, e Narciso partiria para uma caçada, com alguns companheiros. Eco o seguia, sem se deixar ver. Acontece que, tendo-se afastado em demasia dos amigos, o jovem começou a gritar por eles... (BRANDÃO, 1999, p. 177)

Antônio Feliciano de Castilho nos deu, com sua tradução do latim para o português castiço, o tom, primeiro, das esperanças e, a seguir, do desespero de Eco:

Dos sócios seus na caçada extraviado
Narciso brada: *Olá! Ninguém me escuta?*
Escuta, lhe responde a amante Ninfa.
Ele pasma: em redor estira os olhos;
E, não vendo ninguém: *Vem cá*, lhe grita;
Convite igual ao seu parte dela.
Volta-se, nada vê: *Por que me foges?*
Clama; *Por que me foges*, lhe respondem.
Da mútua voz deluso, insiste ainda:
Juntemo-nos aqui. Frase mais doce,
Nem lha espera, nem quer; delira, e logo,
Juntemo-nos aqui, vozeia em ânsias
De o pôr por obra; da espessura rompe,
Vem de braços abertos, anelando,
Tão suspirado objeto, alfim colhê-lo.
Ele foge; fugindo, ilude o abraço,
E *Antes*, diz, *morrerei, que amor nos una*.
Ela, imóvel, co’ a vista o vai seguindo,
E, ao que ouviu, só responde: *Amor nos una*. (BRANDÃO, 1999, p. 177-178).⁹⁹

⁹⁹ Vale a pena, também, verificar a primorosa tradução de Manuel Bandeira dos versos de Juana Inês de la Cruz de “O Divino Narciso” (Cf. Bandeira, 1993, p. 391-394).

E assim, continua Junito Brandão relatando o mito,

tão friamente repelida, mas ardendo em paixão por Narciso, Eco se isolou e se fechou numa imensa solidão. Por fim, deixou de se alimentar e definhou, transformando-se num rochedo, capaz apenas de repetir os derradeiros sons do que se As demais ninfas, irritadas com a insensibilidade e frieza do filho de Liríope, pediram a *Nêmesis*, que, prontamente, condenou Narciso a amar um amor impossível (BRANDÃO, 1999, p. 178).

Narciso, sequioso, aproximou-se da límpida fonte de Téspias para aplacar a sede.

Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e *viu-se*. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias. *Si non se uiderit*, ‘se ele não se vir’, profetizara Tirésias. *Viu-se* e não mais pôde sair dali: apaixonara-se pela própria imagem. Nêmesis cumprira a maldição (BRANDÃO, 1999, p. 180).

O mito de Narciso vem a propósito, se queremos discutir, aqui, a questão investimento libidinal que podemos traçar a partir dos dados que nos fornece a narradora de *Água viva*. A questão que o mito nos coloca é com relação ao objeto de amor. Os de amor, que deveriam ser dirigidos ao outro, Narciso os dirige para si próprio, e aí reside o engano fatal do jovem tebano. Sua paixão é um auto-amor, um amor por si mesmo e não pelo outro. Em *Água viva* vamos presenciar um des-investimento da narradora com relação ao afeto pelo outro: “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (AV, p. 21). Eduardo Prado Coelho afirma que em *Água viva* “estamos num *espaço de pós-amor*” (Coelho, 1988, p. 214): “venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti” (AV, p. 18).

Encontraremos em *Água viva* os sentimentos conhecidos já através do mito de Narciso: recusa do amor do outro (Narciso recusa o amor de Eco); abandono, solidão (Eco se isola e se fecha em profunda solidão), amor pessoal que é direcionado para si próprio, o que impossibilita o amor (Nêmesis condena Narciso a amar um amor impossível e assim inviabiliza-o). Esses temas consistem no próprio *enredo* de *Água viva*.

É possível localizar, por exemplo, a questão da separação, da solidão, no livro em pauta:

E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. Que às vezes se como diante de fogos de artifício. Sou só e tenho que viver uma certa glória íntima que na solidão pode se tornar dor. E a dor, silêncio (AV, p. 86).

Reflexo do reflexo, em *Objeto gritante* encontramos escritos trechos que através da metalinguagem versam sobre a própria escrita e que foram removidos para a publicação de *Água viva*:

Mas só faço é escrever.¹⁰⁰ E escrever é uma maldição: quem tem que escrever terá mesmo que escrever e não há porta de saída.

¹⁰⁰ Todas os vocábulos *escrever* deste parágrafo foram substituídos por *pintar*.

Vou tirar este “não há porta de saída”, porque me dá angústia ser presa. Quero pedir a mim mesma que eu possa parar de escrever de um momento para outro e será vitória minha. Embora não saiba bem o que fazer no mundo além de escrever e ser mãe. Só sei amar (OG, versão II, p. 85).

A noção de que “escrever é uma maldição” já havia sido dada a público por Clarice, em 14 de setembro de 1968, por meio de sua crônica semanal no *Jornal do Brasil*, intitulada “Escrever”:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro exatamente por que eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.¹⁰¹

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição que obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia em que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a inspiração vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.

Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros (DM, p. 136).

Mas é só retornarmos ao texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 03 de fevereiro de 1968,¹⁰² com o título “Ao linotipista”, que localizaremos a ocasião a qual ela se refere:

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.

Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.

Escrever é uma maldição (DM, p. 70).

Ou seja, trata-se de um recado e uma advertência da escritora ao linotipista, ao “operador de máquina linotipo e/ou qualquer compositora de linha-bloco” (Houaiss, 2001, p. 1766). O linotipo é uma máquina que funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos, composta de um teclado, como o da máquina de escrever [As matrizes que compõem a linha-bloco descem do

¹⁰¹ Verificar a utilização de epanortose, nomenclatura da Retórica que designa “retorno a uma palavra ou frase proferida, seja para corrigir a afirmação, seja para enfatizá-la ou atenuá-la” (Houaiss, 2001, p. 1176). Observar em *Água viva* a substituição de escrever por falar: “Tenho que falar, porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na verdade da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação” (AV, p. 102).

¹⁰² Em *A descoberta do mundo* a data que consta é 04 de fevereiro de 1968, dia em que não há crônica de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, conforme nos informa Ranzolin. (Cf. Ranzolin, 1985, p. 28).

magazine onde ficam armazenadas e, por ação do *distribuidor*, a ele voltam, depois de usadas, para aguardar nova utilização] (Houaiss, 2001, p. 1766).

O aviso particular, restrito, que diria respeito à escritora e ao linotipista, por meio do jornal, torna-se público e conhecido de todos. O confidencial, íntimo, pessoal perde seu caráter secreto, porque todos os leitores passam a saber... o quê? Sobre a mão incendiada daquela que escreve? Que esse texto esquisito respira de maneira diferente e que o único jeito de nos aproximarmos dele é respeitando essa diferença?

Em outro trecho de *Objeto gritante*, também eliminado de *Água viva*, Clarice ratifica a idéia de que escrever é uma maldição:

Tem uma coisa que eu queria contar mas não posso. E vai ser muito difícil alguém escrever minha biografia, se escreverem. Da Universidade de Boston recebi uma carta pedindo que lhes enviasse qualquer pedaço de papel onde eu tivesse anotado alguma coisa, ou os originais de um livro já publicado, qualquer coisa servia para uma possível biografia minha. Não mandei nada. Por preguiça. E mesmo, depois que eu pouco me interessarão as opiniões que tiverem a meu respeito: morrerei livre. Eu queria morrer no ato de escrever, embora escrever seja uma maldição (OG, versão II, p. 155).

Escrever é uma maldição também, porque põe em evidência aquele que escreve, enquanto o que se desejava era o anonimato. Esse desejo se manifesta no texto supra citado e também no texto precisamente intitulado “Anonimato”, publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 10 de fevereiro de 1968: “Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho” (DM, p. 72).

Mas podemos pensar que a expressão do desejo de anonimato seja uma burla com relação ao leitor, já que a escritora divulga isso publicamente, numa crônica. Levemos em conta que quem escreve quer ser lido e também acha bom, quando o que escreve o leitor, como Clarice acaba confessando em *Objeto gritante*: “Só não escreveria uma história aqui porque no caso seria prostituição. E não escrevo para agradar a ninguém. Mas é ótimo quando agrado” (OG, versão II, p. 55). E em *Água viva* “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar” (AV, p. 101).

É paradoxal porque, se por um lado quer preservar sua liberdade de criação e não ter o compromisso de produzir uma literatura que atenda a determinado público leitor, que responda à demanda de uma certa categoria de leitores, por outro, como ocorre com todo escritor, quer ser lida e reconhecida por sua arte.

Em *Objeto gritante* encontramos o seguinte parágrafo, todo ele riscado à “É curiosa esta experiência de escrever para muitos, eu que “escrevia coisas para poucos”. Está sendo agradável a

sensação. Aliás tenho me convivido muito ultimamente e descobri com surpresa que sou suportável, às vezes até agradável, eu sou” (OG, versão II, p. 177).¹⁰³

Maldição ou benção, Clarice escreve e declara que para isso também nasceu e para isso dá a sua vida. Em “As três experiências” lemos: “Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos” (DM, p. 99). Aliás, cada uma das “missões” de sua vida parece reclamar, exigir toda uma vida para realizá-la. Como então poderá conciliar as três grandes experiências para as quais se sente chamada, já que “o tempo é curto”? Primeiro, se apressando (“o tempo corre”, “preciso me apressar” (DM, p. 100)), mas ao mesmo tempo “vivendo como se esta sua vida fosse eterna” (DM, p. 100).

Parece incoerente: para que se apressar se a vida é eterna? Como diz-nos a escritora, o que importa é “ter sempre o tempo presente”, é sempre o *ser-aí*, já que o futuro aponta, inevitavelmente, para a morte e pensarmos-nos mortais deve fazer-nos viver com intensidade a vida. Ou seja, mesmo apontando para o eterno há um desejo de permanência (“eu quero renascer sempre”). Essa permanência, esse renascimento se dando, no caso de Clarice, por meio da vivência de suas próprias experiências. Primeiro, escrevendo:

Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estréia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever (DM, p. 99).

Depois, sendo mãe (“Os dois meninos estão aqui, ao meu lado. Eu me orgulho deles, eu me renovo neles, eu lhes dou o que é possível dar. Se eu fosse mãe, seria sozinha no mundo. Mas tenho uma descendência e para eles no futuro eu preparo meu nome dia a dia.”) (DM, p. 99) e por resto, amando (“Sempre me restará amar. (...) amar eu posso até a hora de morrer. Amar não acaba.”) (DM, p. 100).

Podemos afirmar que, no caso específico de Clarice, sua vida transcorreu nessa entrega à escrita, à maternação e ao amor. E *as três experiências* para as quais se sentiu chamada talvez sejam, em verdade, uma única, posto que elas se entrelaçam no tecido da vida com nomes variados: escrita, maternação, amor.

Em várias passagens de *Objeto gritante* encontramos refletida uma concepção de livro. Que livro seria esse se a própria narradora/escritora afirma: “Isto aqui é simples porque não é autobiografia. É puro pensar-sentir”? (OG, versão II, p. 88)

Mas se *Objeto gritante* não é considerado autobiografia pela personagem escritora, tampouco ela aceita que o que escreve sejam meras divagações: “Proíbo absolutamente que se chame isto que estou escrevendo de ‘divagações’. Divagação coisa nenhuma. É apenas viver. É simplesmente. É-se. (riscado) É.” (OG, versão II, p. 53)

¹⁰³ Em crônica intitulada “Exercício”, de 15 de janeiro de 1972, encontramos, praticamente, o mesmo texto, exceto pelo final, em que a escritora considera que nem sempre é agradável ou suportável: É curiosa essa experiência de escrever mais leve e para muitos, eu que escrevia “minhas coisas” para poucos. Está sendo agradável a sensação. Aliás, tenho convivido muito ultimamente e descobri, com surpresa, que sou suportável, às vezes até agradável de ser. Bem. Nem sempre (DM, p. 429).

Esse livro que é um improviso,¹⁰⁴ flash de instantes,¹⁰⁵ esse livro que *nunca começou e nunca termina*, que *é uma continuação*;¹⁰⁶ essa carta, carta-livro,¹⁰⁷ esse anti-livro,¹⁰⁸ o livro que permanece escondido, retalhado; esse livro que é um *isto*, apenas demonstrativo [“Isto é um isto. É uma pessoa escrevendo” (OG, versão II, p. 102)], que se mantém sendo no presente seu próprio ser [“Vou falar a verdade: isto aqui não é livro coisa nenhuma. Isto é apenas.” (OG, versão II, p. 86)]; esse livro tem suas especificidades.

Por exemplo: “você pode ler abrindo-o em qualquer página” (OG, versão II, p. 83); seu “ponto máximo está nas últimas páginas mas é preciso ler as anteriores” (OG, versão II, p. 84). Isso nos lembra o esforço de Rodrigo S. M., personagem-autor de *A hora da estrela*, que tenta conceber uma narrativa com começo, meio e *gran finale*: “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (HE, p. 26).

Objeto gritante, diz a narradora, “é o livro de quem não pode” (OG, versão II, p. 7). Não pode e escreve, mesmo se às vezes tem ímpetos de rasgar o livro.¹⁰⁹ O livro, talvez, de quem quer se livrar: “eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (SV, p. 22); “eu escrevo e assim me livro de mim” (SV, p. 26).

Curiosamente, em livro intitulado *Livra-me*,¹¹⁰ de paulo de andrade, há um poema em que, se endereçando à própria escrita, o poeta clama:

Livra-me, escrita!

Dá-me, neste dia sem flores,
imagens.
Que as águas já não brilham poemas
em minhas faces.
Que as águas
já sem faces
façam de mim um poema
de tuas imagens
e dessemelhanças.

Livra-me, escrita!

Dá-me, neste dia sem páginas,
flores.
Que o meu corpo já não abriga o deserto
das palavras.

¹⁰⁴ Cf. OG, versão II, p. 187.

¹⁰⁵ Cf. OG, versão II, p. 187.

¹⁰⁶ Cf. OG, versão II, p. 16 e p. 187.

¹⁰⁷ Cf. OG, versão II, p. 98 e p. 117.

¹⁰⁸ Cf. OG, versão II, p. 1.

¹⁰⁹ Cf. OG, versão II, p. 145: “(...) tenho vontade de rasgar este livro”.

¹¹⁰ Curioso que a expressão *livro-a-ti* de “Objeto gritante” [“Este livro-a-ti é promíscuo?” (OG, versão II, p. 7) depois substituída em *Água viva* por “Esta palavra a ti é promíscua?” (AV, p. 38)], traz uma sonoridade muito próxima de *livra-te*.

Que o meu corpo
já sem palavras
lavre em mim todo o deserto
do poema nosso
de nenhum dia (andrade, 2002, p. 33).

Podemos estabelecer uma intertextualidade com “Escapulário”, poema de Oswald de Andrade, no qual lemos:

No Pão de Açúcar
De cada dia
Dai-nos, Senhor
A poesia
De cada dia (Andrade, 2000, p. 63).

Vale notar o caráter cotidiano, simples, quase banal, oração de Oswald, que é, como se sabe, um traço marcante da poesia modernista e está patente nesse poema. Esse traço, justamente, tira o peso “religioso” da oração. Lembremo-nos que Caetano Veloso o transformará em um grande samba,¹¹¹ sem falar que “o pão nosso” (“com o suor do teu rosto comerás teu pão”)¹¹² se torna Pão de Açúcar (pedido modernista de brasilidade, de identidade local, mas também ironia, bem ao gosto oswaldiano, substituição da idéia do trabalho como “padecimento, castigo”,¹¹³ amargo pela imagem do “açúcar”, doce, suave, que evoca o prazer).

No caso do poema de paulo de andrade, é bom evidenciar, e não perder esse detalhe de vista, que nele o poeta se dirige à própria escrita e não a uma entidade metafísica, o que, por sua vez, profana a condição de prece.

Mas se podemos afirmar que o poema “Escapulário” se constituiu em formato de oração, em que o poeta pede ao “Senhor” a poesia de cada dia, podemos também dizer que o mesmo tom de rogo, súplica é utilizado por paulo de andrade: “Dá-me, neste dia sem flores,/ imagens”; “Dá-me, neste dia sem páginas,/ flores”. Em verdade a entoação de prece é dada logo no primeiro verso: “Livra-me, escrita!” A palavra inaugural do poema traz em si uma ambigüidade, pois tanto podemos ler *liberta-me, salva-me, guarda-me escrita!* quanto *torna-me livro, escrita!* Se podemos dizer que há um pedido de des-posseção, de desincumbência, podemos dizer, também, que há um pedido do poeta para tornar-se ele próprio o objeto concreto, o livro.

Em *A hora da estrela* encontramos o autor interposto, Rodrigo S. M., dizendo: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (HE, p. 35). Que objeto? O livro? Objeto gritante?

¹¹¹ Cf. faixa 13 do disco *Jóia*, de Caetano Veloso, de 1975, gravado pela Phonogram.

¹¹² Cf. Gênesis, 3,19. A idéia de trabalho está implícita nesse versículo.

¹¹³ Observar a etimologia do verbo *trabalhar* que, derivando do latim *tripalium*, significa ‘instrumento de tortura’ (Houaiss, 2001, p. 2743).

Curiosamente, no poema o substantivo *livro* toma uma forma, digamos, feminina: *livra*. E o que seria um livro no feminino? Água viva? Escrita viva (e não letra morta)? Livro inacabado que sempre continua, mesmo fora do livro, livre do livro?

O livro, receptáculo da escrita, objeto do desejo do poeta, parece trazer-lhe, contudo, também algo da experiência da morte: se em sua prece ambígua poeta não deixa de pedir que a escrita o livre do trabalho de escrever, é porque ele sabe que o livro pressupõe um corte no fluxo das palavras; ele é, numa certa medida, *túmulo*, silêncio. Assim a oração do poeta habita o paradoxo: frente ao desejo de “ser livro”, como se tornar livro, se ele se livra de escrever? Livro de outrem? Que talhará em sua carne a grafia de uma letra?

Interessante observarmos também a alusão ao mito de Narciso por intermédio dos vocábulos *imagens*, *água*, *faces*: “Que as águas já não brilham poemas/ em minhas faces./ Que as águas/ já sem faces/ façam de mim um poema/ de tuas imagens/ e dessemelhanças”. O pedido que o poeta-narciso endereça à escrita faz dela uma espécie de duplo do Criador, ao dialogar com o texto do Gênesis, onde Deus faz o homem “a sua imagem e semelhança”.¹¹⁴ Veja-se, entretanto, que o poeta-narciso não estabelece uma relação especular com o semelhante: as águas parecem ter perdido o seu poder de *reflexo*, para então revelar o poder de *criação* de imagens, que, ao mesmo tempo, se alimentam e se diferenciam do poeta.

Podemos pensar que o poema, sendo a imagem do poeta, é também dessemelhante dela. Atenemos para o fato de que o poeta, em contato com a superfície da página, tem a experiência das águas (primeira estrofe) e do deserto (segunda estrofe). Quando há águas, o poeta suplica por imagens, das quais fecundamente nascem palavras; quando há a aridez do deserto, a paisagem ressequida o suplica pelas flores, pelo desabrochar, florescer: “Que o meu já não abriga o deserto/ das palavras./ Que o meu corpo/ já sem palavras/lavre em mim todo o deserto”. O final do poema evoca a oração universal “O Pai nosso”: “O pão nosso da cada dia nos dai hoje” é transformado em “do poema nosso de nenhum dia”.

Embora o tom do poema seja de reverência, diferenciando-se da ironia festiva de Oswald, embora dialogue com textos religiosos (as imagens bíblicas estão presentes também na segunda estrofe, como, por exemplo, o corpo e o deserto),¹¹⁵ não se trata de uma oração a Deus, seu discurso não é religioso, mas ele evidencia o desejo do poeta de se *re-ligar*, de *se livrar* à experiência rara (“de nenhum dia”) da poesia.

Atenemos para o fato de que no poema de Oswald de Andrade invoca-se o poema diário a Deus; no de paulo de andrade, invoca-se a escrita para que ela liberte o eu. Diferentemente de Clarice que pede para livrar-se da escrita, como se esta última fosse uma carga pesada demais para seus ombros.

Em “Um degrau acima”, por exemplo, a escritora fala do quão ambicioso é para ela a possibilidade de não usar palavras, como se esse fosse um aprendizado para o escritor: “Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável...” (LE, p. 151). Em “Escrevendo”, ela fala exatamente dos tormentos e dos desapontamentos decorrentes da

¹¹⁴ Cf. Gênesis, 1,26: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança”.

¹¹⁵ Cf. verbetes *Corpo* e *Deserto* na *Chave Bíblica* (Almeida, 2003, p. 118 e 139, respectivamente).

utilização das palavras, que se pudesse nunca teria entrado por esse caminho e vislumbra uma solução, que talvez possa lhe servir (mas que como sabemos não lhe serviu):

o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda (LE, p. 252).

Que tipo de escrita viria a ser essa na qual o escritor, dispensando as palavras, escreveria desenhando na madeira, alisando uma cabeça de menino ou passeando pelo campo? Uma escrita que parece deslocar-se da arte para a vida, uma escrita na qual escrever seria, tão simplesmente, viver.

Também trechos que se referem ao incêndio que sofreu e que atingiu sua mão direita são cortados na passagem para *Água viva*:

Por falar em dedos, fico tão agradecida com o fato de não ter perdido a mão direita no incêndio: iam amputá-la com medo de gangrena. Mas uma de minhas devotadas irmãs, preciosas que elas são, pediu ao médico encarecidamente que esperasse. Ele esperou e não foi preciso cortá-la. Posso pegar em qualquer coisa. Sabem mesmo o que é isto: pegar? É privilégio (OG, versão II, p. 154-155).

A mão direita, justamente a que utilizava para escrever, foi atingida no incêndio ocorrido em 14 de setembro de 1967. A mão direita, que passou pelo fogo e se livrou de uma mutilação, essa mão sabe que pegar é uma sorte. Para um escritor que esteve à beira do perigo do incêndio e da mutilação, talvez não haja sorte maior que ter suas mãos salvas para pegar a palavra: “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (AV, p. 13)

Ainda em *Objeto gritante* encontramos outros trechos que se referem ao episódio do incêndio, impossíveis de encontrar, no entanto, em *Água viva*:

(...) era uma desconhecida que um dia apareceu no hospital durante os quase três meses onde passei para me salvar do incêndio. (...) você viu-me toda enfaixada e imobilizada (OG, versão II, p. 93-94).

A loucura é um ato de doação de si para si mesmo. Por em doação – por ter lidado com problemas de enxerto fiquei sabendo que banco de doação de pele não é realmente viável porque a pele do paciente tirada alheamente – não adere por muito tempo à pele do enxertado. É necessário que a pele do paciente seja tirada de outra parte do próprio corpo e em seguida enxertada no local necessário. Isto quer dizer que no enxerto há doação de si para si mesmo. Há outros casos em que a própria pessoa tem que doar a si própria. O que traz solidão e riqueza e luta. A bondade é tipicamente o que se quer receber do outro – no entanto só a bondade que doamos a nós mesmos livra-nos da culpa e nos perdoa. Inútil

receber aceitação alheia enquanto nós não nos doarmos auto-aceitação. A parte mais - vigorosa nossa é que tem que doar espírito e complacência e força (OG, versão I, p. 46).¹¹⁶

É exatamente dos enxertos que tratamos neste trabalho. Enxerto de crônicas e outros textos de Clarice em *Objeto gritante*, enxerto do texto de *Objeto gritante em Água viva*. Falar de problemas de enxerto, metalinguisticamente, é também falar da atividade literária, sobretudo em se tratando da atividade literária de Clarice Lispector e do projeto literário tão peculiar à sua escrita.

Mais um fragmento de *Objeto gritante*, que não se encontra em *Água viva*:

Ser escritor é não ter pudor na alma. Eu quero me cobrir toda. Quero me enrolar num cobertor quente e dormir. Esquecendo inclusive minha mão enxertada por causa do incêndio¹¹⁷ (OG, versão II, p. 143).

Cuidemos com a contradição: a condição do escritor é não ter pudor. Ela, no entanto, quer esconder-se, quer esconder a mão retorcida e abrasada pelo incêndio. Quer esconder, fazer segredo dessa mão ferida, escrevendo com ela a todos que a puderem ler que seu desejo é de ocultação. Desejo que a escrita cumpre de exibir o sujeito cindido por aquilo que ele diz e que ele, realmente, quer.

Os últimos trechos de *Objeto gritante* nos reenviam para um pequeno texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 10 de maio de 1969, com o título “A revolta”. Ei-lo:

Quando tiraram os pontos de minha mão operada, por entre os dedos, gritei. Dei gritos de dor, e de cólera, pois a dor parece uma ofensa à nossa integridade física. Mas não fui tola. Aproveitei a dor e dei gritos pelo passado e pelo presente. Até pelo futuro gritei, meu Deus¹¹⁸ (DM, p. 203).

Também para uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 16 de maio de 1970, com o título “Rispidez necessária”, mas que não está inserida na coletânea *A descoberta do mundo*:

Quando fui gravemente acidentada, depois dos primeiros cuidados de emergência no pronto-socorro, mandaram-me para a clínica do Dr. Fabrini, pois eu precisaria de muitos enxertos.

Dr. Fabrini é um homem cortês, bondosíssimo e educado, pronto a sorrir discretamente se for o caso. O que não impede que às vezes tenha que ter uma severidade aparentemente cruel.

Por exemplo: ele proibiu visitas nos primeiros dias de internação. Mas as visitas me distraíam da dor ininterrupta, e continuei a recebê-las. Dr. Fabrini soube e disse-me grave e áspero: “Mais uma visita que a senhora receba e eu lhe dou alta mesmo no estado em que a senhora está”. Assustei-me e obedeci. Só depois vim a entender: naqueles primeiros dias de visita eu estivera entre a vida e a morte, e Dr. Fabrini estava querendo me salvar.

¹¹⁶ Como é possível verificar, esse trecho de “Objeto gritante” foi retirado da crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 15 de agosto de 1970, intitulada “Doar a si próprio”, ainda que com algumas modificações (DM, p. 326).

¹¹⁷ A última frase está bastante riscada à caneta.

¹¹⁸ Vale lembrar que esse trecho também consta em *Objeto gritante*, embora sem título, mas não foi incluído em *Água viva* (Cf. OG, p. 138).

Outra aparente rispidez. Passei quase três meses deitada. Até que recebi ordem de me pôr de pé e caminhar alguns passos, várias vezes por dia, com auxílio de uma enfermeira. A experiência foi penosíssima: só de me pôr de pé sobre aquelas pernas que já tinham perdido quase toda a flexibilidade, quanto mais andar. Então comecei a adiar o exercício diário, e terminei me negando a fazê-lo. Dr. Fabrini soube e me disse com voz dura e decisiva. “Ou a senhora começa a reaprender a andar agora, ou não será capaz de andar nunca mais.” A ameaça de uma paralisia atemorizou-me, e, apesar da dor intolerável, andei todos os dias alguns passos.

Mais uma vez eu tinha sido salva pela sua aparente dureza (Ranzolin, 1985, p. 71-72).

Retomando a frase já mencionada, que também ficou fora de *Água viva* [“Quero pedir a mim mesma que eu possa parar de escrever de um momento para outro e será vitória minha” (OG, versão II, p. 85)], somos remetidos a outros textos de Clarice. O primeiro, há pouco mencionado, “Anonimato”, no qual ela diz:

Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (DM, p. 72).

Outro texto é “Um degrau acima”,¹¹⁹ no qual encontramos: “Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável” (PNE, p. 51). É curioso que o projeto mais ambicioso de uma escritora seja não escrever. O “Máquina escrevendo”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 29 de maio de 1971: “Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos” (DM, p. 375). O próximo é “Escrevendo”:

(...) o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras. O que pode vir a ser minha solução. Se for, bem-vinda (PNE, p. 183).

¹¹⁹ Esse texto aparecerá entre as “crônicas” de *A descoberta do mundo* com o título “Um degrau acima: o silêncio”, tendo sido publicado no *Jornal do Brasil*, em 22 de abril de 1972, com pequenas alterações. Eilo na íntegra: “Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta tímida: quem sabe, também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável” (DM, p. 447). Esse trecho está incluído em *Objeto gritante* (Cf. OG, versão II, p. 175-176).

A idéia de escrever prescindindo das palavras, simplesmente passando as mãos pelo corpo do outro, encontrava-se em *Objeto gritante* e não aparece em *Água viva*: “Juro que se pode escrever¹²⁰ um livro de corpo feliz e de puro gozo. As mãos passando corpo do outro e isto é escrever. É sonho de febre e é amor de nervos felizes. Pode-se. Juro que se pode. Porque estou fazendo isto agora mesmo e neste instante” (OG, versão II, p. 88).

Alusões à ingestão de tranqüilizantes que seu psicanalista, Dr. Jacob David Azulay, considerava cavalares foram suprimidas:

Desculpem: só sei escrever em profunda inspiração. É um (meu) desafio. (...) sou obrigada a tomar um tranqüilizante (...) (OG, versão II, p. 42).

Às vezes sou obrigada a tomar um tranquilizante por não agüentar a força da inspiração. Então eu me abafro (OG, versão II, p. 42-43).

Mafalda Veríssimo, esposa do escritor Érico Veríssimo que, estando em Washington de 1953 a 1956 tornou-se amiga e confidente da escritora, conta-nos como nessa época Clarice já tomava tranqüilizante:

Naquelas tardes nós costumávamos sentar nos balcões das lojas, ficávamos conversando, tomando café, aquele café americano horrível, e comendo torrada. (...) Nós sentávamos para tomar café e tomar belergal, não é loucura? (...) Belergal era o tranqüilizante daquela época. Era um comprimido pequenininho e nós andávamos sempre com um.

Lícia Manzo descreve a situação relatada por Mafalda Veríssimo:

Mafalda conta que, certa vez, Clarice queria muito rever *Cidadão Kane*, que estava passando em ‘um cineminha lá não sei onde de Washington’. Érico, Mafalda, Maury, todos já tinham visto o filme, mas foram mesmo assim, para fazer a vontade de Clarice. Quando já estavam dentro do cinema, o filme mal tinha começado, eles olharam para o lado e viram Clarice sentada, dormindo: ‘Não viu nada do filme, com certeza tinha tomado mais de um belergal’ (Manzo, 2001, p. 63).

Em crônica, publicada no *Jornal do Brasil*, em 09 de dezembro de 1967, intitulada “Bolinhas”, Clarice escreve: “Não tomo bolinhas. Quero estar alerta, e por mim mesma. Fui convidada para uma festa onde na certa tomavam bolinha e fumavam maconha. Mas minha alerteza me é mais preciosa” (DM, p. 49). Já em “Lição de filho”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 21 de setembro de 1968, chama a atenção para a diferença entre emoção e nervosismo:

Recebi uma lição de um de meus filhos, antes dele fazer 14 anos. Haviam me telefonado avisando que uma moça que eu conhecia ia tocar na televisão, transmitido pelo Ministério da Educação. Liguei a televisão, mas em grande dúvida. Eu conhecera essa moça pessoalmente e ela era excessivamente suave, com voz de criança, e de um feminino-infantil. E eu me perguntava: terá ela força no piano? Eu a conhecera num momento muito

¹²⁰ Substituído por pintar.

importante: quando ela ia escolher a “camisola do dia” para o casamento. As perguntas que me fazia eram de uma franqueza ingênua que me surpreendia. Tocaria ela piano?

Começou. E, Deus, ela possuía a força. Seu rosto era um outro, irreconhecível. Nos momento de violência apertava violentamente os lábios. Nos instantes de doçura entreabria a boca, dando-se inteira. E suave, da testa escorria para o rosto o suor. De surpresa de descobrir uma alma insuspeita, fiquei com os olhos cheios de água, na verdade eu chorava. Percebi que meu filho, quase uma criança, notara, expliquei: estou emocionada, vou tomar um calmante. E ele:

– Você não sabe diferenciar emoção de nervosismo? Você está tendo uma emoção.

Entendi, aceitei e disse-lhe:

– Não vou tomar nenhum calmante.

E vivi o que era para ser vivido (DM, p. 140).

O motivo para a ingestão de tanto calmante é dado por sua personagem Ermelinda, de *A maçã no escuro*:

Nesse momento Ermelinda estava tranqüilamente engolindo uma pílula tirada da cesta de pequenique.

– Por que você toma tanto calmante? perguntou ele sorrindo.

– Ah, disse ela com simplicidade, é assim: vamos dizer uma pessoa estivesse gritando e então a outra punha um travesseiro na boca da outra para não se ouvir o grito. Pois quando tomo calmante, eu não ouço meu grito, sei que estou gritando mas não ouço, é assim, disse ela ajeitando a saia (ME, p. 179).

Também a personagem Macabéa solicita a Glória, sua colega de trabalho, continuamente, aspirina:

Glória perguntou-lhe:

– Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou embora isso custe dinheiro.

– É para eu não me doer.

– Como é que é? Hein? Você se dói?

– Eu me dão o tempo todo.

– Aonde?

– Dentro, não sei explicar (HE, p. 80).

No caso de Macabéa não são calmantes que ela toma, é aspirina que possui diversos fins terapêuticos, tais como: analgésico, anti-inflamatório e desplaquetador sanguíneo. Ironicamente, mostra-se que a personagem toma o remédio indevido, pois sua dor não é física, é meta-física.

O crítico Affonso Romano de Sant’Anna, também amigo e de Clarice, lembra-nos que “a literatura não consegue livrá-la de crises, quando tomava muitos calmantes e quando ela mesma, por

causa desse vício, providenciava suas breves e sucessivas internações em hospitais, nos últimos anos de vida” (Gotlib, 1995, p. 53).

Referências ao próprio cotidiano, como o concerto do toca-discos, do telefone; à vida cara, ao dinheiro também são eliminadas na confecção de *Água viva*:

Todos em casa dormem. Hoje vou à praia (OG, versão II, p. 12).

Agora vou interromper um pouco para atender o homem que veio consertar o toca-discos. Não sei com que disposição voltarei à máquina. Música não ouço há bastante tempo porque estou procurando me dessensibilizar. Mas um dia desses fui pegada desprevenida por uma música e chorei. Não é vergonha chorar. É vergonha contar em público que chorei.

Já voltei. O dia continua muito bonito. Mas a vida está muito cara – digo isto por causa do preço que o homem pediu pelo concerto. Preciso trabalhar muito para ter as coisas que quero ou de que preciso (OG, versão II, p. 29-30).

[A eletrola está quebrada.] O concerto é muito caro e não viver com música é trair a condição humana que é cercada de geométrica música doce. Aliás eu já disse que música é abstração do pensamento. Falo de Bach e Vivaldi e de Stravinski e mesmo de Haendel (OG, versão II, p. 62).

O mundo é assim: o homem da telefônica disse que o defeito estava no fio e perguntei por que (sic)? ele disse coisas se estragam. São como a gente: se estragam e ficam cheias de defeitos. Mas endireita-se. A gente não vai ao médico quando está doente? Ele tudo. Aí o homem me diz esta coisa que a gente em momentos de diversão ou em momentos de criação pensa: nada é eterno. O concerto do telefone não é pago mas eu dei dinheiro para o homem. Ele disse: é pouco. Eu disse: ah é? Então tome O mundo é isto: ah é pouco? Então tome mais (OG, versão II, p. 111-112).

Uma amiga minha, parodiando a expressão já clássica de “saber não ocupa lugar”, acabou de descobrir que não é apenas o saber: o dinheiro também não ocupa lugar. (Falei em dinheiro porque falei antes em comprar). Conteí essa brincadeira a uma moça que ficou toda entusiasmada: “Pelo contrário, abre lugar”. A importância que o dinheiro está tomando na minha vida é detestável. A minha pergunta inteiramente tola é: como posso ter pobreza evangélica se preciso de dinheiro? (OG, versão II, p. 164).

Tudo o que se tem se paga caro. A vida que temos se paga tão caro que até se morre. O preço que cada um de nós pagamos é altíssimo: morre-se (OG, versão II, p. 42).

Referências aos cortes, seja do vestido, seja dos cabelos, também aparecem apenas em *Objeto gritante*:

Eu compro roupa pronta mas quis mandar fazer um vestido preto de jersey. Recebi-o em casa e esperava uma obra-prima. Estava era horrível. De cólera rasguei com as duas mãos o vestido todo. Quem assistia disse: mas ainda tinha jeito de consertar! A temperamentalzinha. Mas me senti tão bem depois disto. Tão saciada enfim que compreendi que devo voltar de vez em quando ao estado selvagem. (OG, versão II, p. 109)

Tive uma angustiada sensação de perda um dia desses. É que, sem pensar muito e resolvendo na hora mesmo, mandei o cabeleireiro cortar cabelos bem curtos. À medida em que eram cortados e as mechas caíam mortas no chão, eu olhava o espelho e via como estava assustada com minha decisão. E foi então que veio essa sensação de perda. Perda de que? Ah, e tão antigo este sentimento que se na noite dos tempos até atingir a Pré-História do mundo: mulher jamais corta os cabelos, porque nos cabelos longos é que está a sua feminilidade. Um dia desses fui fazer uma visita a uma menina de cinco anos que resolveu por conta própria, pentear meus cabelos longos, pentear-me toda e demoradamente. Foi muito bom sentir que aquelas mãozinhas estavam tendo prazer. Resignei-me a ter cortado, e me prometi que os deixaria crescer de novo. O que não impediu de, já em casa, resolver o contrário: porque cabelos longos custam a secar, exigem muito trato de escova, e precisa-se ir ao cabeleireiro para ficar embaixo desta tortura maluca que é um secador de cabelos. Mas surpreendi-me devaneando assim: será que como Sansão perdi minha força? Não, não a força muscular, mas talvez minha força de mulher. Paciência (OG, versão II, p. 142).

Este último trecho de *Objeto gritante* trata-se de crônica intitulada “Gostos arcaicos” e publicada no *Jornal do Brasil*, em 25 de abril de 1970 (DM, p. 301). Primeiramente ela revela o nome do cabeleireiro (Luís Carlos), mas ao compor *Objeto gritante*, elimina essa referência pessoal.

Mas podemos nos perguntar então: E não é disso que se trata afinal para Clarice? Dos cortes? Do que cortar e do que manter no texto?

Corte, no sentido concreto da tesoura de um costureiro ou de um cabeleireiro, ou da talha de um escultor, assim como traço riscado numa folha em branco, determinam uma superfície, um efeito significativo, que escava, esvazia, gerando uma forma, um traço, e um resto não assimilável. Tudo está no corte – diz-se de um bom costureiro ou de um bom cabeleireiro. Tudo, absolutamente (Saliba, 1987, p. 32).

Vários trechos sobre as empregadas, tematizadas em *Objeto gritante*, são abolidos:

Em matéria de comida estou com empregada nova – a outra se casa hoje e vou ao casamento. Ela, que se chama Severina, vem do interior deste enorme Brasil e faz oito dias que chegou ao Rio. Nunca viu o mar. E não sabe andar de elevador. Amanhã que é domingo vou depois do almoço sair com ela e com uma amiga que tem um carro e vamos passear. Quero só ver a cara dela quando se defrontar o mar. É capaz de sentir-se mal. Porque o mar não é compreensível. É sentido e é visto. Estou me pondo na pele desta empregada que se chama Severina. E eu sendo ela fico toda assustada. Devo ter visto uma

primeira vez o mar. Só que não lembro: eu era uma infante e acho que na minha opinião o mar era natural. Natural como rezar. (Natural como existir. Natural como entrar em contato com o “it” de Simptar.)¹²¹ (OG, versão II, p. 70-71).

Veja-se que Clarice está falando da construção de uma personagem, Severina, e concomitantemente percebemos um investimento na construção do próprio eu. Uma espécie de *Madame Bovary c'est moi*, de Flaubert. Lembre-se a resposta que Clarice dá ao jornal *O Pasquim*:

Sérgio – Clarice, até que ponto você se identifica com seus personagens (essa pergunta, hein? hein? originalíssima!) Até que ponto você é a Joana de Perto do Coração Selvagem, uma pessoa lúcida que não se encontra?

Clarice – Flaubert disse certa vez: ‘Madame Bovary c’est moi’.

Ivan – E Madame Bovary disse: ‘Flaubert c’est moi’ (risos) (Lispector, 1974, p. 13).

Essa identificação de Clarice com as classes menos privilegiadas ocorre desde a infância, conforme ela mesma revela na crônica “O que eu queria ter sido”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 02 de novembro de 1968: “E eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as classes menos privilegiadas. Em Recife eu ia aos domingos visitar a casa de nossa empregada nos mocambos” (DM, p. 153).

Outros trechos referentes às empregadas que encontramos em *Objeto gritante* não mais aparecem em *Água viva*:

Mandarei embora Severina: ela é oca demais. Não tive coragem de ir levá-la a ver o mar: temia sentir por ela o que ela não sentisse. É nordestina e é oca de tanto sofrimento. Lembra o couro cru de animal morto e duro estendido no varal. Ela é cinzenta. Não é preta e não é branca. Quero empregada toda viva embora me dê trabalho. Não posso ter coisa morta em casa. Já me bastam os objetos. (Não quero coisas mudas.) Por razões de trabalho uma amiga (ela) andou pelo sertão do Brasil e me disse que eles são todos assim: ocos e sem esperança e sem pedido para fazer. Usam sexo a toda hora e enchem-se de filhos famintos que, aos poucos, vão ficando ocos. Severina é sempre-morta. Quero calor (de coisa viva) em torno de mim. Até calor animal.

No sábado – antes de ir ao casamento de minha outra empregada – fui ao Museu de Arte Moderna (...) (OG, versão II, p. 74-75).

Já é meio-dia e meia. Tive que parar de manhã porque estava emocionalmente exausta. Fui no carro de uma amiga a Duque de Caxias que fica no Estado do Rio à procura de uma empregada. E vi. Foram mais de três horas de ver. Eu juro que não queria ver: estava porém alerta e com dor. Às vezes sem dor – apenas alerta. Vi tudo. Sou testemunha de tudo o que vi. Vi um cachorro louro com manchas brancas que parecia estar rindo para mim. Vi crianças espantadas olhando-me como susto como se olham forasteiros. Uma delas estava

¹²¹ As frases que aqui constam entre parênteses foram acrescentadas posteriormente. Estão manuscritas com letra da própria Clarice. Já a frase “Natural como rezar” está riscada à caneta.

mudando os dentes. Vi uma fogueira crepitando e vermelha. Vi o homem que me vendeu café quente e forte e um pedaço de queijo branco e fresco e com soro ainda. Vi uma mulher grávida com ar de tola. Vi uma cabra. Um burro. Vi a violência guardada desta terra que já foi de tiroteios de “far-west”. Passei pelo Mangue e sabia que as ruas transversais eram das prostitutas e achei terrível a prostituição. Eu vi. Eu vi. Eu vi. Vi com pressa porque o futuro me espera com impaciência. Nunca vou esquecer. Fiquei exausta de ver e gravar. Até morrer nunca mais pisarei nesta terra maldita onde crianças são defloradas como flores esmagadas. Voltei – parece incrível que voltei – e fui para a cama de olhos fechados. Mas eu via ainda. Vou ver sempre? A miséria. A piedade arde e dói. Não suporto a injustiça social. Apesar de ter fatos infelizes na minha vida – que ninguém quereria invejar – apesar disto sou extremamente feliz. Viver é genial. Ser vivo é ser genial. Estou me sobrevivendo: já morri de felicidade. Mas eu me sinto como quando falta a palavra exata (OG, versão II, p. 55-56).

Podemos a essa altura perguntar: o que viria a ser, para um escritor, “se sobreviver”? Morrer de felicidade e sobreviver não a algo, mas a si. Como é que um escritor se sobreviveria? Através da busca pela palavra exata? Através do olhar do leitor sobre seu texto?

Voltando aos trechos sobre domésticas encontrados em *Objeto gritante*:

Para falar a verdade já me perdi e nem sei mais do que estou falando. Bem, tenho mais o que fazer do que escrever tolices sobre o infinito. É, por exemplo, hora do almoço e a empregada que se chama Geni avisou que está servido. Era mesmo tempo de parar (OG, versão I, p. 136).

As empregadas domésticas aparecem recorrentemente como tema/personagens na obra clariceana. Basta, para tanto, verificar as crônicas “A mineira calada” (DM, p. 43), “A vidente” (DM, p. 43-44), “Agradecimento?” (DM, p. 44), ‘A coisa’ (DM, p. 44), “Por detrás da devoção” (DM, p. 45-47), “Das doçuras de Deus” (DM, p. 50-51), “De outras doçuras de Deus” (DM, p. 52), “Como uma corça” (DM, p. 67-68); “Enigma” (DM, p. 197-198); “O lanche” (DM, p. 294-295); “A italiana” (DM, p. 298-299); “Viajando por mar (1ª. parte)” (DM, P. 377-378); “A cozinheira feliz” (DM, p. 438-439); “A criada” (FC, p. 129-132). Ou ainda em *A paixão segundo G. H.*, deparar-nos-emos com Janair, a empregada que permanecera com G. H. durante, aproximadamente, seis meses e que deixara, antes de partir, na parede caiada da dependência de empregada, quase em tamanho natural, o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua e de um cão.

Interessante que depois de tanto escrever sobre as empregadas é justamente uma delas que traçará um dos perfis de Clarice Lispector na biografia *Clarice: uma vida que se conta*, conforme nos faz saber Nádia Gotlib:

Por ocasião da morte de Clarice Lispector, Geni Rodrigues, 47 anos, que com ela trabalhara durante cinco anos e sete meses, declara para o jornal carioca *O Globo* que nunca mais encontrará “patroa igual, de tão delicada e humana” e conta como fora vida nesses anos: “Às 7 horas, eu lhe servia um cafezinho com queijo e biscoitos. Ela pouco comia,

vivia mais à base de sanduíches. Só quando seu filho Pedro morava aqui é que ela jantava. Aí, eu fazia um risoto de frango e salada. Depois, ele foi para Montevidéu, já há quatro anos, e ela não jantou mais. Só quando Paulo, o outro vinha para fazer as refeições com ela”.

Segundo Geni, ela não gostava muito de sair de casa, mas “adorava ficar conversando assuntos da vida”. E Geni ouvia atenta, “pois gostava que ela falava. Me dava muitos conselhos – para a gente saber compreender a vida, saber em quem saber tratar as pessoas” (Gotlib, 1995, p. 51).

A alusão à própria doença que foi motivo de seu óbito consta em *Objeto gritante*, mas tão riscada que se encontra quase ilegível. É com bastante esforço que conseguimos lê-la:

Os líderes que tiverem como meta a solução econômica do problema da comida serão abençoados como abençoará quem descobrir a cura do câncer (OG, versão I, p. 77).¹²²

Embora anteriormente, em 1964, já tenha publicado em *A paixão segundo G. H.*: “(...) um dia lamentaremos os que morreram de câncer sem usar o remédio que está. Certamente ainda não precisamos não morrer de câncer. Tudo está.” (PSGH, p. 154) E mais anteriormente ainda, em 1961, escrevera em *A maçã no escuro*: “Mas, pensou ele [Martim], que infinita variação! com as mesmas pedrinhas. Ia-se a uma cartomante, ela baralhava as pedrinhas, uma pedrinha pulava, e ela dizia misteriosa de óculos e cabeleira postiça, antes de morrer de câncer; estou vendo uma pedrinha” (ME, p. 171).

Também na crônica intitulada “Sou uma pergunta”, publicado no *Jornal do Brasil* em 14 de agosto de 1971, encontraremos, entre as inumeráveis perguntas, as seguintes: “Por que se morre? (...) Por que há doenças? (...) Por que existe câncer?” (DM, p. 396-397).

Também citações ou traduções cujos autores ou fontes a escritora diz não se recordar:

Por falar em memória, tenho pouca. Às vezes abro cadernos meus antigos de notas e encontro copiado algum texto alheio, e fico sem saber certo a propósito de que copiei. O pior é que, confiando na minha memória, deixo de lado a fonte da anotação ou algum dado mais esclarecedor.

Por exemplo, encontrei a seguinte anotação, e o autor ser Kissinger; ao lado está escrito: Harvard Center for International Affaires. E, entre parênteses, “O que mais preocupa você nos Estados Unidos”. Na verdade serve para muitos dos humanos.

Tentarei traduzir:

“A extraordinária passividade de nossas atitudes. Nossa rejeição do senso trágico da vida. Estamos certos de que se pode conseguir o que se quiser, bastando para isso querer bastante. Nossa tendência é transformar todos os nossos problemas em problemas administrativos. Parecemos querer fazer qualquer coisa, contanto que isso nos prenda somente entre nove da manhã e cinco da tarde. Não creio que se possa substituir boas

¹²² A crônica intitulada “Daqui a vinte e cinco anos”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 16 de setembro de 1967, tem o seguinte desfecho: “Os líderes que tiverem como meta a solução econômica do problema da comida serão tão abençoados por nós como, em comparação, o mundo abençoará os que descobrirem a cura do câncer” (DM, p. 26).

intenções por pensamentos profundos ou pela angústia que é inseparável da criação. Nós não podemos ser expectadores do nosso próprio destino. Numa época de tão enormes transformações em todas as áreas de nossa vida nacional, não podemos olhar para o passado em busca das respostas. Precisamos arriscar-nos a procurar novas respostas, ou terminaremos desintegrados psicologicamente e moralmente” (OG, versão II, p. 167-168).

Vou parar de escrever sobre o escrever. Vou citar umas coisas que anotei mas esqueci o nome do autor. É assim que diz: “Vemos que aqui na terra os opostos se misturam e que um valor positivo se compra ao preço de valor negativo. Talvez a experiência metafísica a mais profunda – a que vem quando o ser toma consciência do absoluto – o que lhe dá um estremecimento sagrado e deixa-o entrever a felicidade – aquela que lhe permite o acesso ao sobrenatural – talvez essa experiência só seja possível quando o espírito está tão deslocado que não lhe é mais possível reerguer-se de sua ruína. O que parece incoerente à fria análise pode às vezes estar carregado de sentido para o coração e este o entende. Não se saberia adquirir o conhecimento intuitivo de outro universo sem sacrificar parte do entendimento que nos é necessário ao mundo presente”.

Parece até coisa que eu própria escrevi. Não é porém (OG, versão II, p. 69-70).

Alguém adivinhou que era falso o meu não-interesse por tartarugas e emprestou-me um livrinho em inglês sobre elas. Eis um trecho traduzido deste livrinho: “As tartarugas são répteis raros e antigos. Seus ancestrais apareceram, pela primeira vez há 200 milhões de anos e muito antes que os dinossauros. Enquanto estes grandes há muito tempo se extinguíam as tartarugas com sua forma estranha e sem conseguiram sobreviver e têm permanecido relativamente imutáveis pelo menos 150 milhões de anos” (OG, versão II, p. 86-87).

Mas agora estou numa levíssima insônia que me embala um pouco. E que me leva a copiar um pouco de São João da Cruz que nasceu em 1542:

Para chegares ao que não sabes,

hás de ir por onde não sabes. Para chegares ao que não

gozas

hás de ir por onde não gozas.

Para vires ao que não possuis,

Hás de ir por onde não possuis.

Para vires a ser o que não és,

Hás de ir por onde não és (OG, versão II, p. 156).

Vou ter de citar um escritor cujo nome não me lembro: sensibilidade de um artista à crítica vem, em parte do esforço de manter intacto o impulso, ou confiança ou arrogância, dos quais ele precisa manter a criação possível: ou de um instinto para crescer através de

seus problemas à sua própria maneira, como deve e como precisa ser” (OG, versão II, p. 154).

Em meio às crônicas para o *Jornal do Brasil* Clarice publicou, em 01 de março de 1969, “Quem escreveu isto?”:

Andei mexendo em papéis antigos e encontrei uma folha onde estavam escritas, entre aspas, algumas linhas em inglês. O que significa que eu copiei as linhas de tão belas que as achei. No entanto não estava anotado o nome do escritor, o que é imperdoável. Vou tentar traduzir e não sei se a tradução conservará esse algo que me tocou tanto:

“Então por um momento os dois se apagaram na doce escuridão tão profunda que eles eram mais escuros que a escuridão, por uns instantes ambos mais escuros que as negras árvores, e depois tão escuro que, quando ela tentou erguer os olhos até ele, só pôde ver as ondas selvagens do universo acima dos ombros dele, e então ela disse: ‘Sim, acho que eu também te amo’” (DM, p. 187).

Em 20 de dezembro de 1969 saiu publicada a crônica “Entre aspas” no *Jornal do Brasil*:

Quando mexo em papéis antigos, isto significa exteriormente alguma poeira, e interiormente raiva de mim mesma: porque, nunca me convencendo de que tenho má memória, copio entre aspas frases ou textos e depois, um tempo, como não anotei, pensando que não esqueceria, o nome dos autores, já não sei quem os disse. Por exemplo:

‘Vemos que aqui na terra os opostos se misturam, que um valor positivo se compra ao preço de um valor negativo. E, talvez, a experiência metafísica a mais profunda – a que vem quando o ser toma consciência do absoluto, o que lhe dá um estremecimento sagrado e deixa-o entrever a felicidade, aquela que lhe permite o acesso ao sobrenatural – talvez essa experiência só seja possível quando a alma está tão deslocada que não lhe é mais possível reerguer-se de sua ruína.’ ‘O que parece incoerente à fria análise pode às vezes estar carregado de sentido para o coração, e este o entende.’

‘Não se saberia adquirir o conhecimento intuitivo de um outro universo sem sacrificar uma parte do entendimento que nos é necessário no mundo presente’ (DM, p. 270).

Em 18 de novembro de 1972, outra tradução de Clarice, sem revelar o autor, compôs a crônica “Quebrar os hábitos”, mostrando assim que esse *mau hábito* de não anotar o nome dos autores que cita ou traduz permanece, o que não deixa de ser suspeito:

Encontro numa folha de papel antiga umas frases em inglês, e de novo vejo que esqueci de anotar o nome do autor. Traduzo:

“Mas os grandes não podem guiar sua vida por você. Você precisará de um novo inventário de suas horas, de uma classificação mais severa do que vale a pena fazer e do que é simples passatempo. Precisarás compreender que é freqüentemente tão importante quebrar um bom hábito como quebrar um mau. Todos os hábitos são suspeitos” (DM, p. 471).

Veja-se que a própria Clarice Lispector, valendo-se dos pseudônimos que criou (Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares) para assinar suas colunas já aí utilizava a cópia, o aproveitamento de textos, conforme assinala Aparecida Maria Nunes:

Um outro aspecto peculiar da forma de Clarice trabalhar o texto também se faz presente ao longo de todas as colunas que produziu, seja como Tereza Quadros, Helen Palmer ou Ilka Soares. Ela (re)aproveitava textos que já tinham sido por ela mesma e publicados nessas páginas. É comum se deparar com mensagens transmitidas por Tereza Quadros no espaço de comentários de Ilka Soares, com pequenas alterações de redação. Ou seja, um exercício de escritura: variações sobre um mesmo tema (Lispector, 2006, p. 8).

Maria Gabriela Llansol fala-nos da cópia como ato fundamental para a criação, pois a mão do copista, seguindo “as linhas do percurso amoroso”, faz “tremeluzir” o texto que copia e assim “abre imensa brecha” para criar novo texto:

Copiar. Copiar é um acto fundamental, porque é fundamental que a mão se meta no pensamento, e é fundamental que a mão siga as linhas da paisagem, siga as linhas do percurso amoroso, siga as linhas do ensino. A cópia é uma forma real de aprendizagem porque cola directamente ao conhecimento.

Mas trata-se aqui de uma cópia que evidentemente é como um tremeluzir sobre o que está escrito em primeiro lugar. Portanto, não é copiar de uma maneira exacta e rigorosa sobre o traçado que já está sendo elaborado, mas é uma espécie de enervamento, de tremeluzir, que deixa imensa brecha, passar conhecimento, eu diria, criar o conhecimento próprio de quem está copiando (Llansol apud Andrade, 2005, p. 247).

Em 15 de janeiro de 1972, em crônica intitulada “Caderno de notas”, Clarice parece não se importar com a autoria, mas com as verdades de vida que muitos poderiam escrever:

‘Todos aqueles que fizeram grandes coisas fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída.’ Traduzo isso do francês, frase encontrada em um caderno de notas antigo. Mas, quem escreveu isso? quando? Não importa, é uma verdade de vida, e muitos poderiam tê-la escrito (DM, p. 429).

Em 1974, tem um sonho, descrito em carta para Andréa Azulay:¹²³

Querida Andréa,
você quer me explicar o que quer dizer um sonho que tive hoje de noite? Ontem fui dormir tão cansada, mas tão cansada, que fiquei com medo de cair na rua. Dormi de oito e meia da noite até quatro e meia da manhã. Acordei com um pesadelo terrível: sonhei que ia para fora do Brasil (vou mesmo em agosto) e quando voltava sabendo que muita gente

¹²³ Filha de Jacob David Azulay, psicanalista de Clarice. Tinha nove anos, quando se correspondeu com Clarice Lispector.

tinha escrito coisas e assinava embaixo o meu nome. Eu reclamava, dizia que não era eu, e ninguém acreditava, e riam de mim. Aí não agüentei e acordei. Eu estava tão nervosa e elétrica e cansada que quebrei um copo (Lispector, 2002, p. 291).

A essa carta de Clarice, Andréa Azulay responde, em 09 de julho de 1974:

Querida Clarice:

(...) Olha a parte do sonho de que você partia era que você ficava com medo de alguém, como outra pessoa tomasse seu lugar enquanto você estava longe de todos do Brasil; se esqueciam de você.

As pessoas que escreviam colocando seu nome embaixo não escrevendo coisas de uma escritora como você.

Quando as pessoas davam risos elas mostravam que não tinham escrito coisas tão feias só para lhe enfraquecer na sua vida de artista e colocar outra pessoa no seu lugar.

Ah! Clarice da próxima vez que você tiver um pesadelo não quebre mais copos, porque se suas mãos sangrarem e você não puder mais escrever; quem vai escrever coisas tão lindas que você escreve?

Clarice; eu sei interpretar a escritora que é você.

(...) Olhe, a interpretação é um segredo que se descobre através de microscópios da inteligência e da dedução. E esses microscópios vêm da nossa inteligência e dedução.

(...) Se você tiver um sonho e ficar pensando que ele me escreva e eu [à] direi na carta seguinte a interpretação (...) (Lispector, 2002, p. 294-295).

É interessante observar que, ao contar seu sonho para criança, instiga-a a buscar uma interpretação. Interpretação que se estende também para o texto, como podemos constatar na carta que Andréa escreve posteriormente a Clarice:

Sabe, eu li *A metamorfose* de Franz Kafka (não sei se está escrito direito) eu entendi a interpretação, mas eu como sou muito criativa e cheia fantasias imaginei-me virando uma barata e perguntei se isso acontece – se a mamãe me beijaria e ela falou com uma cara de nojo “Hum Andréa que besteira!” aí eu comecei a chorar. Eu sou boba não? (Lispector, 2002, p. 302).

Esse sonho de Clarice traz consigo questionamentos já evidenciados em “Brasília”, publicado em 1978:

Peço humildemente socorro. Estão me roubando. Todo mundo é eu? (PNE, p. 80).

Sou uma carta anônima. Não assino o que escrevo. Os outros que assinem. Não sou credenciada. Eu? Mas logo eu? Nunca! (PNE, p. 81).

(...) E eu, quem sou? (PNE, p. 83-84).

Sinto que estão fazendo macumba contra mim: quem quer roubar a minha pobre identidade? (PNE, p. 85).

Clarice realmente não se recordava de todos os autores que cita ou ela, como quer Michel Foucault, defende um anonimato rigoroso? Segundo Alessandro Fontana, para Foucault, “a única solução e a única lei sobre a edição, a única lei sobre o livro que gostaria de ver instaurada seria a da proibição de utilizar duas vezes o nome de autor, para que cada livro seja lido por si mesmo” (Foucault, 2000, p. 6).

Em *Água viva*, a narradora/escritora afirma que o pensamento, embora resultado do esforço de um determinado pensador, um autor, é livre porque, ultrapassando a necessidade de pensar do autor, se pensa a si mesmo, chegando mesmo a causar um estranhamento em quem o pensa, a lançá-lo na zona incomensurável do nada:

E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor.

O verdadeiro pensamento parece sem autor (AV, p. 107-108).

Esse estranhamento vem de que as sensações, para se transformarem em idéias, pensamento, carecem de se subordinar às palavras, à linguagem. Assim explica a narradora de *Água viva*:

Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é, ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo (AV, p. 108-109).

Também em “Episódios/A Múmia”, de Fernando Pessoa, esse assombro aparece de modo muito evidente:

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem,
Não os meus tristes passos,
Mas a realidade
De eu ter passos comigo? (Pessoa, 1998, p. 132).

Michel Foucault, em “A escrita de si”, seguindo a linha dos estóicos que remonta às práticas socráticas do *cuidado de si*, sugere uma vida de autoria de si mesmo. Ele afirma que quem quiser fazer uma história da cultura de si não deve procurar os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si pelas bandas dos *hypomnemata*, mas das correspondências. Os *hypomnemata* são

livros de contabilidade, registros notariais, cadernos que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior (Foucault, 2000, p. 135).

Foucault diz-nos que, por mais pessoais que sejam, os *hypomnemata* não devem ser considerados diários íntimos, pois não constituem uma “narrativa de si mesmo”, embora a escrita dos *hypomnemata* seja um veículo importante da subjetivação do discurso. A finalidade dos *hypomnemata* é a constituição de si por meio da reunião do que se pôde ouvir ou ler. É o que Foucault nos explica: “Tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer da colecção do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível” (Foucault, 2000, p. 138).

A correspondência, cuja forma é próxima dos *hypomnemata*, não deve, contudo, ser encarada como simples prolongamentos desses; “ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (Foucault, 2000, p. 149). A correspondência sim, é considerada uma narrativa da relação a si.

Água viva é então um *hypomnemata*? Uma correspondência, e não mais diário? Não. Diz-nos Béatrice Didier que o diário “torna-se o receptáculo de todos os tipos de escrita, praticamente sem limites” (Didier, 1976, p. 187 – Trad. nossa); que o diário pode ser “uma espécie de repertório de citações” e também que “as fronteiras são freqüentemente mal definidas entre o diário e a correspondência. A interação é total, já que ela se exerce nos dois sentidos: seja que o diarista se serve de tal fórmula que lhe parece propícia para uma carta a um amigo, seja que ele integra essa carta em seu diário” (Didier, 1976, p. 189-190 – Trad. nossa). Encontramos em *Água viva* as duas situações. Primeiro a narradora dizendo: “é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti” (AV, p. 11). Depois um trecho que parece ser parte de uma correspondência da narradora que ela recorta e inclui em seu diário:

Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser – jogarei fora como se fosse ao mar. Escrevo-te porque não chegas a aceitar o que sou. Quando destruir minhas anotações de instantes, voltarei para o meu nada de onde tirei um tudo? (AV, p. 88)

O seguinte trecho no qual a narradora faz alusão à posição em que escreve, se revelada em *Objeto gritante*, em *Água viva* foi delido: “Sabe como escrevo? Estou meio sentada e deitada com as pernas levantadas por um móvel – um banco – e a máquina no colo” (OG, versão II, p. 58). Embora encontremos em *Água viva*: “Escrevo-te sentada junto de uma janela aberta no alto de meu atelier” (AV, p. 65).

Em *Objeto gritante* rememora histórias e sensações que parecem ter-lhe ocorrido na infância e até a emoção pela posse em adulta de uma boneca:

Não sei se sei escrever. Antes de escrever eu já fabulava. E houve uma história falada com outra criança. Era assim: eu começava a história e ia até o ponto em que caía em um beco sem saída. Então minha amiga retomava o fio da história e continuava até ela não saber mais o que dizer. Era a hora de eu continuar. E assim por diante (OG, versão II, p. 27).

Vejo-me pequena, fraca e desamparada no enorme sobrado de minha infância, sem ter a quem me dirigir e me sentindo abandonada por Deus (OG, versão I, p. 143).

Quando eu era pequena tinha a gata de aspecto vulgar. rajada com vários tons de cinza e sabida com aquele sonso felino e desconfiado e agressivo que gato tem. A gata vivia parindo e cada vez era a própria tragédia: eu queria ficar com todos gatos e ter verdadeira gataria em casa. Ocultando de mim distribuíam filhotes não sei para quem. Até que o problema se tornou mais agudo porque eu reclamava demais a ausência dos gatos. Então um dia deram minha gata enquanto eu estava na escola. choque foi tamanho que adoeci de cama e com febre. Para me consolarem presentearam-me com um gato de pano e que era irrisório: como é que aquele objeto morto e mole e coisa poderia jamais substituir a elasticidade da gata viva? (OG, versão II, p. 16-17).

Mal acredito quando penso que ainda muito menina eu dava aulas particulares explicativas de matemática e português. Porque seria incapaz hoje de resolver uma raiz quadrada. Como é a quadratura do círculo? E a quarta dimensão? Era com o maior tédio que dava regras de gramática em português. Felizmente depois vim a esquecê-las. É preciso antes saber e depois esquecer. Só então começa-se a respirar livremente. Agora a máquina vai parar um instante. Acenderei um cigarro (OG, versão II, p. 87).

Estou agora em corda bamba por não estar escrevendo direito. É porque estou escrevendo uma coisa. Contarei: comprei uma boneca para mim. Para dormir comigo. Não tenho senão um pouco de vergonha. Mas em menina eu queria tanto uma boneca bonita. Só tinha aquelas pequenas e feitas de trapos. Recheadas de macela ou palha. Eu tinha tanto amor para dar. E agora o meu amor foi tão grande que se tornou compulsivo. Ela é linda. Já a beijei e abracei. Durmo agarrada com ela. Eu animo os objetos. Ela fecha os olhos azuis quando fica em estado horizontal. Só não herdou meus cabelos que são macios de fazer aflição: os dela são brilhantes e ásperos. Chama-se Laura. E eu estou tendo menina – pois

só tive filho homem. É tão doce. Dei agora Laura para uma menina pobre porque queria ver uma menina feliz (OG, versão II, p. 47-48).

Se Laura aparece em sua ficção como uma boneca capaz de fazer uma pobre menina feliz, vale lembrar que, em 1974, Clarice também dá a muitos meninos e meninas uma história que escreve, intitulada *A vida íntima de Laura*. Recordemo-nos, contudo, que nesse livro Laura é uma galinha. Também no conto “A imitação da rosa”, a protagonista, hesita em dar ou não as rosas lindas, que possuía, a Carlota.

Trechos sobre a vivência do Dia das Mães e sobre seu desejo materno também não serão mais encontrados em *Água viva*:

Mas no Dia das Mães foi ante-ontem (e) fiquei muito feliz. Havia uma união perfeita. Deixei-me ser rainha. Meus filhos me querem ao que parece perfumada e escrevendo: deram-me perfume e caneta. Obrigada por ser mulher e quando ter filhos. Os filhos estão agora dormindo. Eu ia dizendo: que “Deus” lhes ilumine os passos (OG, versão I, p. 9).

Eu queria para mim um bebê chamado João que eu pegasse no colo (e)¹²⁴ eu cuidaria dele como cuidei dos meus filhos (OG, versão II, p. 155).

Clarice faz constar apenas em *Objeto gritante* passagens relativas à época em que era aluna:

Quando eu era aluna o professor de psicologia perguntou à classe: para onde vai tudo o que a gente aprendeu e esqueceu? Houve um grande silêncio classe. A leve angústia da ausência de resposta: tudo suspenso no ar. Então eu disse: incorpora-se à nossa (própria) personalidade. Houve alívio geral. O professor também se descontraíu.

Quando eu era aluna tirava boas notas mas acho que não compreendia nada. Eu já (só) criava. Lutei toda a minha vida contra a tendência de ir criando os instantes e sempre sem jamais deixar que isto me levasse até as últimas águas. Mas o esforço de nadar contra a maré tira de mim força vital. Ganho no cotidiano de ações comuns e práticas e perco interiormente uma coisa muito doce de se ser: o “it” que nada (sic). Mas um dia ainda hei de ir sem me importar para onde o ir me levará. O importante é ir (OG, versão II, p. 35).

Também alusões ao tempo e ao modo como ela se encontra trajada foram excluídas, quando *Água viva* veio a público:

São agora quatro e meia da manhã. Está chovendo muito. Estou com um “peignoir” de flanela. Tomei café quente que estava pelando. Toda reconfortada. Apesar de Duque de Caxias estou contente. Cheia de voracidade. Nós somos vorazes (OG, versão II, p. 56).

¹²⁴ Este “e”, que na citação faço constar entre parênteses, a autora o introduziu posteriormente, quando de sua revisão.

Remissão a certo segredo não compartilhado pelo leitor também foi abolida: “Há coisas que jamais direi: nem em livros e nem em jornal. Não direi a ninguém no mundo. Um homem (ele) me disse que no Talmude falam que há coisas que as podem contar. Outras a poucos. E outras a ninguém” (OG, versão II, p. 28).

Observamos que esse trecho foi retirado da crônica de de abril de 1971, publicada no *Jornal do Brasil*, com o título “Ao correr da máquina”:¹²⁵ “Há coisas que jamais direi: nem em livros e muito menos em jornal. E não direi a ninguém no mundo. Um homem me disse que no Talmude falam de coisas que a gente não pode contar a muitos, há outras a poucos, e outras a ninguém” (DM, p. 367).

Interessante observarmos que o segredo é um *leitmotiv* na obra clariceana. Em *O lustre*, de 1946, por exemplo, encontramos:

Ela seria fluida durante toda a vida. Porém o que dominara seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo (L, p. 7).

Mesmo ela amava os segredos com ferocidade como se eles fossem da sua espécie (L, p. 65).

Queria ocupar-se de pequenas coisas que enchessem seus dias, procurava mas perdera o encanto ágil da infância, rompera com o próprio segredo (L, p. 150).

De qualquer modo guardava o segredo (L, p. 177).

E também havia um cálculo sabido e extraordinariamente feminino – ela sorria quase voluptuosa – em manter o segredo (...) (L, p. 198).

(...) compreendeu que a confissão a deixaria fraca e que só poderia partir com o vigor do próprio segredo (...) (L, p. 200).

Sua animação crescia, ela contava detalhes, narrava fatos que quase se tornavam reveladores, quase, sim, mas ainda secretos (...) (L, p. 221).

(...) tudo se bastava com segredo e terror (L, p. 242).

Parecia ter descoberto um novo segredo de viver (...) (L, p. 253).

Reviu Rute – esta sabia guardar segredo. Não parecia ter nenhuma necessidade de contar a sua vida (L, p. 293).

¹²⁵ Vale observar que em 20 de setembro de 1969, há uma outra crônica publicada no *Jornal do Brasil* com o mesmo título: “Ao correr da máquina”. (Cf. DM, p. 246).

O segredo, segundo Chevalier e Gheerbrant, é um “privilégio do poder e um sinal de participação no poder. É igualmente ligado à idéia de _____ e tem os seus guardiões. O segredo é também fonte de angústia pelo seu peso interior, tanto para aquele que o guarda quanto para aqueles que o temem” (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 808).

Em *A maçã no escuro*, de 1961, o segredo reaparece em vários momentos. Se o segredo só existe enquanto tal, se preservada sua face oculta, misteriosa, ele pode também tornar-se duro demais de suportar e exigir de seu guardião a liberdade: “É saudável livrar-se do fardo de um segredo. Mas aquele que é capaz, sem fraqueza e embaraços, de guardar os seus segredos adquire uma força de dominação incomparável, que lhe confere um sentimento agudo de superioridade” (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 808-809).

E sua cara tinha uma sabedoria física horrivelmente secreta como a de um puma quieto. Como um homem que só não violentou em si o seu último segredo: o corpo (ME, p. 61).

Parou junto de Ermelinda. Sabia que esta já a tinha visto se aproximar, embora não tivesse sequer erguido os olhos; como se assim devesse agir alguém que tem medo do escuro ou que foi iniciada no espiritismo e no segredo de um modo de viver (ME, p. 70).

Certo ponto fora atingido, enfim. O que pareceu alarmá-la é que já não havia questão de voltar atrás – enfim tarde demais, o que a deixou heróica. E, além disso, havia aquele mal-estar excitado e alegre, de uma alegria perniciososa, aquele seu segredo contra o mundo: ninguém sabia o que se passava com ela, que segredo (ME, p. 145).

Porque as coisas não devem ser vistas de frente, ninguém é tão forte assim, só os que se danam é que têm força. Mas para nós a alegria tem que ser _____ uma estrela abafada no coração, a alegria tem que ser apenas um segredo, a natureza da gente é o nosso grande segredo, a alegria deve ser como uma irradiação que a _____ jamais, jamais deve deixar escapar (ME, p. 258).

Em *A paixão segundo G. H.*, de 1964, o segredo reaparece como matéria:

(...) viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo...

(...) Pois ao mesmo tempo que luto por saber, a minha _____ ignorância, que é o esquecimento, tornou-se sagrada. Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido (PSGH, p. 20).

Só depois eu saberia que tinha visto; só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vira (PSGH, p. 40).

A solução tinha que ser secreta. A ética da moral é mantê-la em segredo. A liberdade é um segredo (PSGH, p. 91).

A verdade não tem testemunha? ser é não saber? Se a pessoa não olha e não vê, mesmo assim a verdade existe? A verdade que não se transmite nem para quem vê. Este é o segredo de se ser uma pessoa? (PSGH, p. 97).

Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz. Ah, o pré-humano me invade. Eu entendo, eu entendo! A forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo. É um segredo no deserto. E eu certamente já sabia (PSGH, p. 120).

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando – até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo, opaco, mas me cegando com a irradiação de sua existência simples, ali faiscando em glória que me doía nos olhos. Dentro do escrínio o segredo:

Um pedaço de coisa.

Um pedaço de ferro, uma antena de barata, uma caliça de parede.

Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa, adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor – e a jóia do mundo é um pedaço opaco de coisa.

O opaco me reverberava nos olhos. O segredo de minha trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede até eu finalmente encontrar o que eu sempre tivera, e para isso tinha precisado morrer antes. Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica.

Um pedaço de coisa? o segredo dos faraós. E por causa segredo eu quase dera a minha vida...

Mais, muito mais: para ter esse segredo, que agora mesmo eu continuava a não entender, de novo eu daria a minha vida. Eu arriscara o mundo em busca da pergunta que é posterior à resposta. Uma resposta que continuava secreta, mesmo ao ser revelada a que pergunta ela respondia (PSGH, p. 139-140).

Esse pedaço de coisa dentro do escrínio é o segredo do cofre. E o próprio cofre também é feito do mesmo segredo, o escrínio onde se encontra a do mundo, também o escrínio é feito do mesmo segredo (PSGH, p. 142).

Mas é que isso, no plano humano, seria a destruição: viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. E pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano (PSGH, p. 146).

Era assim então que se processava? ‘Não saber’ – era assim então que o mais profundo acontecia? alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? eu tivera que não saber que estava viva? O segredo de jamais se escapar da vida maior era o de viver como um sonâmbulo? (PSGH, p. 169).

Em seu espaço na coluna semanal do *Jornal do Brasil*, em 26 de setembro de 1970, Clarice publica um poema com o título “Teu segredo”:

Flores envenenadas na jarra.
Roxas azuis, encarnadas atapetam o ar.
Que riqueza de hospital.
Nunca vi mais belas e mais perigosas.
É assim então o teu segredo.
Teu segredo é tão parecido contigo
que nada me revela além do que já sei. E sei tão pouco
como se o teu enigma fosse eu.
Assim como tu és o meu (DM, p. 337).

E já em 19 de maio de 1973, com o título de “Os segredos”, a escritora reivindica para si o conhecimento de um segredo guardado por cientistas, mas que transformariam, profundamente, seu modo de ver, viver e saber:

O que acontece às vezes com minha ignorância é que ela deixa de ser sentida como uma omissão e se torna quase palpável, assim como a escuridão, a gente às vezes parece que pode ser pegada. Quando é sentida como uma omissão, pode dar uma sensação de mal-estar, uma sensação de não estar a par, enfim de ignorância mesmo. Quando ela se torna quase palpável como a escuridão, ela me ofende. O que ultimamente tem-me ofendido – e é uma ofensa mesmo porque dessa eu não tenho culpa, é uma ignorância que me é imposta – o que tem ultimamente me ofendido é sentir que em vários países há cientistas que mantêm em segredo coisas que revolucionariam meu modo de ver, de viver e de saber. Por que não contam o segredo? Porque precisam dele para criar novas coisas, e porque temem que a revelação cause pânico, por ser precoce ainda (DM, p. 503).

De fato, uma das razões que os Filósofos alegam para se “desculpem por não divulgarem um segredo tão útil àqueles que o conhecem é a de que o mundo desejaria trabalhar nele e abandonaria as outras artes e ofícios tão necessários à vida. A sociedade inteira ficaria transtornada” (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 809).

Então eu me sinto hoje mesmo como se estivesse na Idade Média. Sou roubada de minha própria época. Mas entenderia eu o segredo se me fosse revelado? Ah, haveria, tinha de haver um modo de eu me pôr em contato com ele.

Ao mesmo tempo estou cheia de esperanças no que o segredo encerra. Estão nos tratando como criança a quem não se assusta com verdades antes tempo. Mas a criança sente que

vem uma verdade por aí, sente como um rumor que não sabe de onde vem. E eu sinto um sussurro que promete. Pelo menos sei que há segredos, que o mundo físico e psíquico seria visto por mim de um modo totalmente novo – se ao menos eu soubesse. E tenho que ficar com a tênue alegria mínima do condicional “se eu soubesse”. Mas tenho que ter modéstia com a alegria. Quanto mais tênue é a alegria, mais difícil e mais precioso de captá-la – e mais amado o fio quase invisível da esperança de vir a saber (DM, p. 503-504).

Chevalier e Gheerbrant afirmam que “outra razão apresentada pelos esoteristas é a de que as pessoas despreparadas para receber um segredo não só não o compreendem, como o desfiguram ou o transformam em motivo de zombaria. Não se deve dar pedras preciosas a porcos” (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 809). Mas Clarice questiona se não haveria um modo de se colocar em contato com o segredo, um modo que não escandalizasse, pois viver sabê-lo é como estar à margem de uma vida mais ampla.

Em *Água viva*, de 1973, o segredo novamente vem à baila, como podemos constatar:

Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se sagrado e a ninguém conto o meu segredo. Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto sangue. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu (AV, p. 24).

No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? sei que não quero a impostura. Recuso-me. Eu me aprofundei mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado (AV, p. 53).

Embora tudo seja tão frágil. Sinto-me tão perdida. Vivo de um segredo que se irradia em raios luminosos que me ofuscariam se eu não os cobrisse com um manto pesado de falsas certezas. Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro (AV, p. 53).

Não vou falar no Deus, Ele é segredo meu. Está fazendo um dia de sol. A praia estava cheia de vento bom e de uma liberdade. E eu estava só. Sem precisar de ninguém. É difícil porque preciso repartir contigo o que sinto. O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer. O imprevisto improvisado e fatal me fascina. Já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir sendo. Você tornou-se um eu. É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Difícilimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo. Houve o que se chama de comunhão perfeita. Eu chamo isto de estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it (AV, p. 64-65).

A coragem de viver: deixo oculto o que precisa ser oculto e precisa irradiar-se em segredo (AV, p. 78).

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso o pensamento e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? se perder nas essenciais trevas daninhas? (AV, p. 85-86).

E a revelação do segredo, tão ansiosamente aguardada pelo leitor de *Água viva*, é finalmente feita: “Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. (...) Nós mantemos este segredo em mutismo para esconder que cada instante é mortal” (AV, p. 102). O segredo não é pessoal, individual e mesmo depois de evidenciado, “mesmo depois de saber de tudo, o mistério continuou intacto” (DM, p. 115). O segredo é um segredo ontológico, do ser. A revelação do segredo põe o leitor em contato com o mistério do que com o conhecimento de algo ignorado.

Mas antes, em 17 de agosto de 1968, em crônica intitulada “Morte de uma baleia”, havia escrito no *Jornal do Brasil*: “Morri de muitas mortes e mantê-las-ei em segredo até que a morte do corpo venha, e alguém, adivinhando, diga: esta, esta viveu” (DM, p. 126). Curiosamente, as outras mortes pela qual passou a narradora não impediram sua vida de seguir, seguir até o momento em que a morte física, concreta impeça a vida de se fazer e alguém ateste, não o óbito, mas a vida vivida: “esta, esta viveu”. É um atestado de vida vivida que se recebe, ou não. Esse o segredo que a baleia agonizante vem nos contar na praia: viver e morrer co-existem. E embora a narradora declare “Morte, eu te odeio” (DM, p. 127) não há como ocultar que se morre muitas vezes, de muitas mortes e vive-se também, vive-se ferozmente comendo a carne viva da baleia encalhada na arrebentação.

Posteriormente, em crônica intitulada “Ao correr da máquina”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 20 de setembro de 1969, encontramos: “Eu vou te dar o meu segredo mortal: viver não é uma arte. (...) A máquina escreve em mim. E eu não tenho segredos, senão exatamente os mortais” (DM, p. 246).

O desejo de Clarice não seria, enfim, ser um livro aberto, isto é, não exibir mais que os mortais segredos? Mesmo o que sustenta a vida não é um segredo? O segredo de que enquanto a vida se realiza a morte avança, o segredo de que morremos a cada dia que vivemos.

Também informações inúteis, banais, como por exemplo: ficássemos em fila indiana daríamos a volta ao mundo. Tudo o que neste momento estou escrevendo é banal: basta ter vivido um pouco e se sabe o que é isto” (OG, versão II, p. 114-115) ou ainda: “Uma pessoa me disse que o siri – quando se lhe pega por uma perna – esta se solta para que o corpo todo não fique aprisionado. E que nasce outra no lugar da perna caída” (OG, versão II, p. 86). Essas informações lembram-nos aquelas que aparecerão em *A hora da estrela*, ouvidas por Macabéa na Rádio Relógio:

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma de moradia, Maria da Penha ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava, invariavelmente, para a Rádio Relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música, só pingava em som de

gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo (HE, p. 53).

Mostra-se aí que os *curtos ensinamentos*, em verdade, eram insuficientes, conforme podemos constatar no diálogo estabelecido entre Macabéa e Olímpico:

– Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?

– Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

Silêncio.

– Eu sei mas não quero dizer.

– Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?

– Cultura é cultura – continuou ele emburrado. – Você também vive me encostando na parede.

– É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?

– Ora, é fácil, é coisa de médico.

– O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe?

– Conde é conde, ora essa. Eu não preciso de hora certa porque eu tenho relógio (HE, p. 66-67).

Em outro diálogo entre Macabéa e Olímpico as informações da Rádio Relógio reaparecem como tema:

– Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.

Olímpico olhou-a desconfiado.

– Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais.

– Mangue é um bairro?

– É lugar ruim, só pra homem ir. (...)

– Olhe, o Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias? (HE, p. 72-73).

Veja-se que, por intermédio das personagens, questiona-se um “saber de superfície”, de acúmulo de conhecimentos inúteis. Mas ao tempo em que Macabéa uma necessidade de integrar-se, de ser reconhecida através do conhecimento sobre o mundo, sobre si mesma (ela vai à cartomante para saber de si, de sua vida amorosa, de seu futuro), Olímpico, machista, “superior”, querendo se passar por muito sabedor das coisas, através de seu conhecimento apenas tautológico sobre o mundo, (“cultura é cultura”, “conde é conde”), revela sua enorme ignorância.

Lembrando-nos também de *A maçã no escuro*, podemos pensar que há um olhar irônico da escritora que se reflete na incultura de seus personagens:

Sua própria falta de cultura sempre o encabulara, ele fazer interminavelmente uma lista sempre renovada dos livros que pretendia ler mas sempre aparecia obra nova e isso o embarçava, ele que não dava sequer conta dos jornais; pretendia até se aprofundar em “psicologia coletiva” já que sempre lidara com números e já que sempre fora um homem que facilmente imitava a inteligência: mas nunca tivera tempo, sua mulher o arrastava para o cinema, para onde ele ia com alívio (ME, p. 38).

Incultura declarada da escritora que, por meio de sua obra dita iletrada, deixa para o leitor sua “incultividade”, conforme consta apenas em *Objeto gritante*:

Uma amiga erudita, mas que não foi afetada pela erudição, me conta um boato em leve censura por eu não corresponder ao boato que deveria ser mais certo que a realidade: é que muitos pensam que sou altamente intelectualizada e que tenho grande cultura... “Você devia ler”, me diz ela. Mas já não fica escandalizada quando lhe digo que não li um só livro do “nouveau roman” francês.

Brinco toda secreta de deixar que pensem o que quiserem. O principal é não enganar-se a si mesmo. Só aos poucos conta (sic) a verdade: mas tomavam como modéstia, mentira ou “esquisitice”. E desse tipo de contar a verdade não gostei. De modo que passei a me calar.

Mas bem queria deixar um testamentozinho exatamente para as pessoas involuntariamente logradas por mim: “Deixo-lhe minha incultividade que em si mesma não me deu nenhum gosto e até muita falta me fez, mas deixo-a, para o senhor, pois foi tão bom que o senhor a supusesse! deixo-a intacta, pronta para ser transmitida. A cultura não se lega porque a pessoa mesma tem de trabalhá-la, mas a vantagem de uma relativa incultura é que se pode entregá-la toda”.

Hão de me perguntar: como escrever sem cultura? Vou ensinar a escrever, é tão fácil: é só ir falando. Basta isso (OG, versão II, p. 160-161).

Mas é possível pensar também que Clarice Lispector parece fazer questão de apagar, rasurar as influências de outros autores, movimentos literários em sua obra. Entretanto, não me parece muito justo

que tomemos a obra clariceana enquanto uma literatura beletrística, antes, Clarice “não dissimula o engendramento do texto e põe a nu esses processos de produção” (Campos, 1995, p. 182); antes, a escrita sobre o escrever faz-se tema insistente em sua obra:

Com perdão da palavra sou um mistério para mim. E – ainda fazendo parte deste mistério – porque leio tão pouco? O que era de se esperar é que eu tivesse verdadeira fome de leitura. Também para ver o que os outros fazem. No entanto só consigo ler coisa que caminhe direto ao que quer dizer. Positivamente não me entendo. Mas talvez não seja preciso entender. Contaram-me a história da centopéia. Perguntaram-lhe como conseguia andar com tanta perna. Não soube explicar e o que é pior é que parou de andar (OG, versão I, p. 45).

“Tenho uma conferência em que eu falo dos contemporâneos do dia posterior” (OG, versão II, p. 11). A conferência a qual Clarice Lispector alude é “Literatura e vanguarda no Brasil”, na qual podemos ler: “Só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário. Só a verdadeira vanguarda faz com que os vanguardistas possam ser chamados de contemporâneos do dia seguinte” (Lispector, 2005, p. 109). Mas, parecendo querer apagar a referência, encontramos em *Água viva* a frase ligada não mais à conferência elaborada pela escritora, mas ligada ao tempo impessoal, ao alvorecer: “Mas ao amanhecer eu penso que nós somos os contemporâneos do dia seguinte” (AV, p. 47).

Também em *Objeto gritante* encontramos a seguinte passagem:

Eles (os africanos) entoam uma lenga-lenga primária onde cantam monotonamente que a sogra – logo que eles saem – vem e tira um cacho de bananas. Num inglês belíssimo do disco a voz do homem explica que vamos ouvir a canção amor. Segue-se a canção que diz também monotonamente o lamento triste: por que te amo se não respondes? Envio mensageiros em vão; quando te cumprimento tu ocultas a face; por que te amo se nem ao menos me notas? Depois vem a canção para ninar elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio de lamento triste e largo e campestre corre na minha voz que canta. Os portugueses em Bolama batiam nos negros com chicote. Mas cisne negro segrega o óleo que obstrui a pele: assim a dor não pode entrar e não Pode-se transformar a dor em prazer: basta um “clic” (OG, versão I, p. 11-12).

É interessante observarmos que no texto de *Água viva* a referência é rasurada e não sabemos que se trata de um disco em inglês, de músicas de um disco que estão sendo descritas. Observemos as mudanças:

Os africanos para me adormecer, eu recém-nascida, entoam uma lengalenga primária onde cantam monotonamente que a sogra, logo que eles saem , vem e tira um cacho de bananas.

Há uma canção do amor deles que diz também monotonamente o lamento que faço meu: por que te amo se não me respondes? Envio mensageiros em vão; quando te cumprimento tu ocultas a face; por que te amo se nem ao menos me notas? Há também a canção para ninar elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio de lamento triste e largo e

selvático está na minha voz que te canta. Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele – assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer – basta um “clic”. Cisne negro? (AV, p. 51).

Outro dado que vale a pena mencionar é que em *Objeto gritante* há além de um tu, para quem a narradora/pintora escreve, um outro destinatário, como é possível observar:

Meu senhor: a vida por dentro é tão escura (OG, versão I, p. 88 – grifo nosso).

Meu caro senhor, guiada pela sua mão irei sem muito medo ao desconhecido. Certa de que *o senhor* não me abandonará no escuro. É só eu me largar e me deixar guiar. Não se canse de mim. Não quero o papel heróico de mártir. No entanto vivo em martírio. Digo para mim mesma: não há motivo de sofrer tanto. *Meu senhor, o senhor* tem razão: mas eu sinto às vezes, quando tenho sucesso, eu tenho medo de que exijam o impossível de mim. *Meu senhor*, eu às vezes sinto uma amplidão dentro de mim: mas eu tenho medo. Eu quero tanto Deus. Mas não consigo senti-lo. Vou fazer um esforço sobrehumano e dizer profundamente a frase mais difícil de um homem dizer na terra: que seja feita a Vossa vontade, e não a minha, assim na terra como no céu. Eu assim entrego as rédeas de meu destino a uma força maior que eu. Porque eu, *meu senhor*, não posso nada. Vejo-me pequena, fraca e desamparada no enorme sobrado de minha infância, sem ter a quem me dirigir e me sentindo abandonada por Deus. Tive que me guiar no escuro, abraçando com temor o meu próprio corpo. Desde então, *meu senhor*, eu só consegui ter uma certa relativa maturidade artística. Eu quero me entregar cegamente à crença porque já vi que não consigo entender com a cabeça o mundo, não sou bastante inteligente. Vou deixar que *o senhor* me guie. Vou ser dócil. (...) (OG, versão I, p. 143 – grifos nossos).

Essa variedade de destinatários encontrada em *Objeto gritante* é abandonada na confecção de *Água viva*, em que só encontramos um tu a quem a narradora se dirige. Essa diversidade de destinatários não é de estranhar, pois em *A paixão segundo G. H.*, G. H. ora se dirige a um tu, a uma mão que a sustenta, a um doutor, à mãe, como é possível verificar:

Estou tentando te poupar, mas não posso (PSGH, p. 166).

– É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo (PSGH, p. 67).

– Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança (PSGH, p. 71).

– Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. (...)

Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos (PSGH, p. 95).

– Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo. A está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão, mãe. (...)

– Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! (PSGH, p. 98).

Vale para *Água viva* o que Guimarães diz em *Tutaméia*: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (Rosa, 1985, p. 17).

E um pouco do que não deveu caber em *Água viva* está demonstrado aqui nesse capítulo. E o que era para ser um objeto gritante ficou abafado, como Clarice mesmo o diz: “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito” (PSGH, p. 51).

Então poderíamos pensar a partir desses cortes e desse “enxugamento do texto”: Qual o sentido dessa mudança? Ou ainda: Que tipo de alteração essas modificações ocasionam no texto além, obviamente, da diminuição do mesmo?

Esses cortes denotam um desejo de alcançar a impessoalidade, o neutro, a despersonalização. Projeto esse que já em *A paixão segundo G. H.*, de 1964, evidencia-se no início do livro: “tereí que alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal” (PSGH, p. 26).

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si como quem se livra da pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. (...)

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo o homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa.

Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da largueza de deixar de me ser (PSGH, p. 178).

Num trabalho às avessas, ir desbastando o texto, apagando os atributos de uma pessoa que por meio do texto pudesse se evidenciar, buscar falar não partir de um eu, particular, individual, mas a partir de ninguém, como nos ensina Manoel de Barros:

Falar a partir de ninguém

(...) ensina o sentido sonoro das palavras.

Falar a partir de ninguém

Faz comunhão com o começo do verbo (Barros, 2000, p. 25).

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome.

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despessoalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu (PSGH, p. 179).

Porque nessa despessoalização, abdicando, inclusive, próprio nome [“eu sou vós” (SV, p. 153), “eu sou fora de mim” (HE, p. 39)] Clarice se exclui e, “despessoal”, sem voz própria, exercita falar a partir de ninguém. O nome é tido apenas como uma exterioridade que não revela a essência do ser:

Eu me chamar um nome me causa o maior espanto: uma perplexidade quase infantil. É que não tenho nome. Sou um plasma. Sou um sentimento ou sou qualquer coisa que seja menos um nome e no entanto (o que) os outros sabem de mim é meu nome (OG, versão II, p. 113).

Me deram um nome e me alienaram de mim (SV, p. 21).

Eu, reduzida a uma palavra? mas que palavra me representa? De uma coisa sei: não sou o meu nome. O meu nome pertence aos que me chamam. Mas, nome íntimo é: zero (SV, p. 133).

Observemos que a narradora de *Água viva* atribui a Deus, o Inominável, e a si mesma nomes que nada dizem, que estão fora de qualquer língua, que pertencem a uma língua impessoal, língua it: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (AV, p. 54).

Observemos que Clarice Lispector, contudo, era uma escritora bastante atenta aos nomes, como podemos verificar:

Tenho diante de mim um livrinho amarelo que me mandaram, chamado “O mistério da vida e da morte”. Está para mim.¹²⁶ É tão duro o livro como um diamante. O autor é J. Van Rijckenborgh. Também que nome. Acredito muito na força dos nomes. Esse parece com lava de vulcão já cristalizada em pesada pedra (OG, versão II, p. 156).

Em *A hora da estrela* Clarice também aborda a questão do nome através de seus personagens:

- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
- Macabéa.
- Maca – o quê?
- Bea, foi ela obrigada a completar.
- Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.
- Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo – parou um instante retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor – pois como o senhor vê eu vinguei... pois é... (HE, p. 59-60).

Numa das vezes em que se encontraram ela afinal perguntou-lhe o nome.

- Olímpico de Jesus Moreira Chaves – mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. (...)
- Eu não entendo o seu nome – disse ela. – Olímpico?
- Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia como responder. Disse aborrecido:
- Eu sei mas não quero dizer!
- Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não entender o nome (HE, p. 60-61).

Ele: – (...) Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim (HE, p. 65).

- (...) Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?
- Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê?... Quer dizer não sei bem quem eu sou.
- Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?
- É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante... (HE, p. 73).

¹²⁶ Esta frase sublinhada está riscada.

Clarice mostra, como vimos, saber que “o devir de cada um está no som seu nome” (Llansol, 1998, p. 133), que “fazer corresponder o nome à pessoa como que equivale a um destino que aos seres se impõe cumprir” (Sousa, 1996, p. 167). Mas, ao mesmo tempo, “que coisa incompreensível termos vivido com um nome próprio”! (Llansol, 1996, p. 71).

Vemos que esse projeto de despersonalização, de algum já se encontrava em *Objeto gritante*, ainda que timidamente: “Serei um eu que significa também você” (OG, versão II, p. 122).

Essa transformação do eu em “ela” ou “ele” aparece, como podemos constatar, em *A paixão segundo G. H.*:

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como uma cave um amplo salão natural.

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente (PSGH, p. 63-64).

O eu é a face que se apresenta de frente, o rosto exposto, mas o outro lado do cubo, embora oculto, estranho, também é eu. Assim, encontramos o eu tematizado em várias passagens em *Objeto gritante*, todas inexistentes em *Água viva*:

De que era feito o inefável eu? (OG, versão II, p. 116).

– Você não quer ser eu? porque você já é você, é? É que estou tão cansada: eu sou eu desde o aparecimento do homem na terra (OG, versão I, p. 176).

Enquanto isso a empregada estende roupa na corda e continua sua melopéia sem palavras. Banho-me nela. A empregada é magra e morena, e nela se aloja um “eu”. Um corpo separado dos outros, e a isso se chama de “eu”? É estranho ter um corpo onde se alojar, um corpo onde sangue molhado corre sem parar, onde a boca sabe cantar, e os olhos tantas vezes devem ter chorado: ela é mesmo um “eu” (OG, versão I, p. 148).

(...) eu sou eu. É óbvio? Não. Causa estranheza. Cada é. É tão engraçado. Cada um tem a sua própria companhia. No fundo, lá no fundo, cada um é só pois o outro nunca pode ser o eu da gente. Mas nós, os humanos, todos unidos, um “eu” descomunal que clama pela eternidade (OG, versão I, p. 179).

O questionamento sobre o eu não abandonará jamais Clarice. Em “Brasília”, lemos a seguinte frase: “Eu sou eu, é assim que os outros dizem. E se dizem, por que não acreditar?” (PNE, p. 81). Em *Um sopro de vida*, publicado postumamente, encontramos: “O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um

espírito? eu sou um eu? ‘É exatamente isto, você é um responde-me o mundo terrivelmente’ (SV, p. 23).

E em *Água viva* iremos presenciar a preparação do eu da narradora/escritora para o “ele” ou “ela”:

Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela (AV, p. 45).

Já posso me preparar para o “ele” ou “ela”. (...) Vou para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it” (AV, p. 53-54).

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever (AV, p. 63).

E se, afinal, concordamos com Alexandrino Severino de que muitas passagens autobiográficas (de si) de *Objeto gritante* foram eliminadas na confecção de *Água viva*, podemos pensar que o de si é o fora de si, pois anotar a existência exige, necessariamente, um afastamento da vida, uma distância. Nesse sentido é que registrar a vida é já estar fora de si, pois a tarefa de escrever demanda daquele que escreve um exílio.

Justamente Fernando Pessoa, cuja experiência literária impeliu-o para fora de si, diz-nos, em “Episódios/A Múmia”, da dissipação do nome, do desaparecimento do “eu”, quando os limites do dentro e do fora soçobram:

Deixo de me incluir
Dentro de mim. Não há
Cá-dentro nem lá-fora.

E o deserto está agora
Virado para baixo.

A noção de mover-me
Esqueceu-se do meu nome (Pessoa, 1998, p. 131).

CAPÍTULO IV

A POÉTICA DAS ÁGUAS

(...) quando sobe a luz do dia, e o amor fica deserto, que dizer-vos do amor _____ a não ser **adeus**.

Maria Gabriela Llansol

Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas.¹²⁷

Lamentações de Jeremias

As lágrimas que agora escorriam eram como por um amor (PSGH, p. 134).

Na primeira edição de *A legião estrangeira* Clarice escreve uma nota explicativa antes da segunda parte do livro, outrora subtitulada “Fundo de gaveta”:

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca assaz citado Otto Lara Resende, de “Fundo de Gaveta”. Mas por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? Vide Manuel Bandeira: “que ela me encontre com ‘a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar’. Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, ‘a pecadora queimada’, escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão (LE, p. 127).

Estabelecendo uma poética feita de restos, do inacabado, a escritora aponta para o leitor um processo paradoxal de escrita que valoriza o fragmento, a ruína. Como nos diz Susini-Anastopoulos, a fragmentação é “um dos temas essenciais da estética contemporânea, e mais ainda da situação ontológica do homem moderno” (Susini-Anastopoulos, 1997, p. 126-127 – Trad. nossa).

Em *Um sopro de vida* Clarice Lispector, através do personagem Autor, afirma que esse livro é elaborado a partir de restos, destroços de livro, daí o aspecto fragmentário:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente de destroços de livro. (...) O instante já é feito de fragmentos. (...)

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com (...) Vejo que, sem querer, o que escrevo e o que Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de ...

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

¹²⁷ Em *A via crucis do corpo* Clarice cita parcialmente o versículo do livro *Lamentações de Jeremias* como epígrafe (Cf. VCC, p. 23). Ei-lo em sua inteireza: “Por essas coisas eu ando chorando; os meus olhos, os meus olhos se desfazem em águas; porque se afastou de mim o consolador que devia restaurar a minha alma; os meus filhos estão assolados, porque prevaleceu o inimigo” (Lm. 1, 16). Encontramos algumas diferenças de tradução como: “meus olhos se derretem”, “meus olhos se desfazem em águas”, “meus olhos derramam rios de lágrimas”.

Em *Água viva* também encontramos a narradora afirmando o caráter fragmentário de sua história de vida, de sua própria existência, da narrativa; a instabilidade, a precariedade, a contingência daquela que escreve bem como daquilo que é escrito:

Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver (AV, p. 87).

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos (AV, p. 10).

Voltemos, ainda, ao esclarecimento que Clarice faz em “Fundo de gaveta”, no qual identificamos versos do poema “Consoada”,¹²⁸ de Manuel Bandeira, que se referem à morte:

Quando a Indesejada das gentes chegar (...)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar (Bandeira, 1993, p. 223).

Esses versos de Bandeira parecem ter sido inspirados na idéia bíblica de *vigiar*. É recorrente nas Sagradas Escrituras a exortação à vigilância:

Vigiai, pois, porque não sabeis a que hora virá o vosso Senhor. Mas sabeis que, se o pai de família soubesse a que hora havia de vir o ladrão, vigiaria sem dúvida, e não deixaria minar a sua casa. Por isso estai vós também preparados, porque não sabeis a que hora virá o Filho do homem. (...) Vigiai, pois, porque não sabeis o dia nem a hora (Mt. 24, 42-44; 25, 13).

A respeito, porém, daquele dia ou daquela hora, ninguém sabe, nem os anjos do céu, nem o Filho, mas só o Pai. Estai de sobreaviso, vigiai e orai, porque não sabeis quando será o tempo. (*Eu serei*) como um homem que ausentando-se para longe, deixou a sua casa e deu autoridade aos seus servos, (*indicando*) a cada um a sua tarefa, e ordenou ao porteiro que estivesse vigilante. Vigiai, pois, (visto que não sabeis quando virá o senhor da casa, se de tarde, se à meia-noite, se ao cantar do galo, se pela manhã), para que, vindo de repente, não vos encontre dormindo. O que eu, pois digo a vós, o digo a todos: Vigiai! (Mc. 13, 32-37).

Velai, pois, sobre vós, para que não suceda que os vossos corações se tornem pesados com as demasias do comer e do beber, e com os cuidados desta vida, e para que aquele dia vos não apanhe de improviso; porque ele virá como um laço sobre todos os que habitam sobre a face de toda a terra. Vigiai, pois, orando sem cessar, a fim de que vos torneis dignos de

¹²⁸ Em verdade, esses versos poderão ser encontrados também em outro poema de Bandeira, “Antologia”, escrito em 1965. Isso porque, em “Antologia”, o poeta — uma colagem com versos retirados de outros poemas como, por exemplo, de “Arte de amar” (Bandeira, 1993, p. 206), “Pneumotórax” (Bandeira, 1993, p. 128), “Vou-me embora pra Pasárgada” (Bandeira, 1993, p. 143-144), “A morte absoluta” (Bandeira, 1993, p. 173-174) e de “Consoada” (Bandeira, 1993, p. 223).

evitar todos estes males que devem suceder, e de aparecer com confiança diante do Filho do homem (Lc. 21, 34-36).

Nos evangelhos fala-se no fim dos tempos, na volta do Filho do homem, no retorno do senhor da casa, mas podemos interpretar essas expressões como a de nossa existência, tal como a conhecemos; como o dia do juízo, o fim dos tempos, pelo menos do tempo dessa nossa breve vida; como a chegada da morte.

Enquanto no poema de Bandeira a morte é nomeada como “a Indesejada das gentes”, Clarice em sua nota refere-se a ela sem informar a seu leitor quem é “ela”: “para que *ela* me encontre com ‘a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar’” (LE, p. 127 – grifo nosso). Embora a morte apareça como motivo premente para fazer uma limpa nas gavetas, ela não é designada enquanto tal nas palavras de Clarice, é apenas aludida. Na verdade, conserva, com isso, a mesma atmosfera do poema de Bandeira, que também não nomeia claramente a morte, aludindo-lhe somente a inevitabilidade e tingindo a espera de conformada melancolia. Para Clarice, a exposição do resto, do inacabado, o “limpar a gaveta”, pois, remete a uma exposição dolorosa, mas necessária, remete a um acerto de contas, um avesso que finalmente vem à tona na superfície do papel.

Observemos que aquilo que Clarice descarta, elimina de *Objeto gritante* ao confeccionar *Água viva*, passa a funcionar como um *lixo de escrita*, passa a novamente encher, atapetar o fundo da gaveta dessa escritora. Que por sua vez repete a operação de a público o que se acumulara no fundo de sua gaveta, pois há também a hora do lixo, conforme ela mesma argumenta na “Explicação”, no início de *A via crucis do corpo*: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (VCC, p. 20).

Sônia Roncador, em *Poéticas do empobrecimento*, afirma que as características principais de *Objeto gritante* reapareceriam em algumas histórias de *A via crucis do corpo* e *Onde estiveste de noite*, como também em *A hora da estrela*, ou seja, a escritora “volta mais tarde a produzir textos que se assemelham à escrita desse manuscrito abandonado” (Roncador, 2002, p. 149). E de que modo se assemelham? Exatamente mediante as características que ela suprimiria na confecção de *Água viva*: a indicação das circunstâncias de produção do texto, das referências sobre o tempo e o lugar de produção desses textos, bem como certas informações sobre a sua história pessoal no momento da escrita.

Ao contrário da noção assumida por vários críticos da de Clarice, de que a escritora se manteve fiel ao longo de toda sua carreira ao repertório de temas e formas de suas primeiras publicações, Sônia Roncador considera que no fim dos anos 60 e princípio dos 70 – precisamente quando escreve essa obra que permaneceria inédita, *Objeto gritante* – a escritora embarca em novos projetos literários.

Talvez isso justifique a atitude de Clarice quando, na “Explicação” de *A via crucis do corpo*, confessa a vergonha de escrever o livro em questão, propondo ao editor que ele seja publicado sob pseudônimo. Observemos que sua proposta é que seu nome seja substituído por um outro, Cláudio Lemos, abdicando de seu nome próprio, dele restando apenas as iniciais: C.L.

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: Só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio

Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma (VCC, p. 20).

Não seria a primeira vez que desejaria escrever utilizando pseudônimo, como se pode verificar em carta que endereçou de Washington, em 28 de julho de 1953, a Fernando Sabino:

(...) vou lhe perguntar se você acha possível eu escrever para a *Manchete* – uma espécie de “bilhete dos E.E.U.U.”, com notícias e comentários variados (livros, acontecimentos, fatos, etc.), provavelmente em estilo curto, rápido, na quantidade que a *Manchete* quisesse ou precisasse – e até no estilo que quisessem – como você vê não estou sendo nada difícil. É possível uma coisa dessas? Eu assinaria com um pseudônimo qualquer, onde (sic) me sinto mais a vontade – até Tereza Quadros poderia ressuscitar, dessa vez sem se especializar em assuntos femininos, já que ela é tão espertinha e versátil. Acontece que o dinheiro que eu tinha de *A Noite*, e reservado para os fins mais nobres, já gastei. Gostaria assim de me pôr de novo em movimento, e esse movimento seria escrever para *Manchete*, se fosse possível, se isso interessar a eles de algum modo (Sabino, 2003, p. 99-100).

No mês seguinte, em carta de 08 de agosto de 1953, Fernando Sabino já escreveria sua resposta para a amiga:

Não fique ofendida, mas falei imediatamente como Hélio Fernandes, diretor de *Manchete*, que ainda por cima agradeceu muito pela idéia. Escreva duas páginas e meia a três páginas tamanho ofício sobre qualquer coisa, semanalmente. Tem que ser assinado, mas não tem importância, nós todos perdemos a vergonha e estamos assinando. (...) Não se incomode muito com a qualidade *literária* por ser assinado – um título qualquer como Bilhete Americano, Carta da América ou coisa parecida se encarregará de dar caráter de seção e portanto sem responsabilidade literária. (...) Não se que tudo daí interessa, principalmente notícias locais.

Se a crônica literária for mais cômodo (sic) para você, melhor para nós, seus leitores (Sabino, 2003, p. 101-102).

Na correspondência seguinte, datada de 30 de agosto de 1953, Clarice ratifica o desejo de “ressuscitar Tereza Quadros” a fim de que ela assine a colaboração para a *Manchete*:

Agradeço o fato de Hélio Fernandes agradecer o fato de eu oferecer colaboração. Fico muito sem jeito de assinar, não pelo nome ligado à literatura, mas pelo nome ligado a mim mesma: terei pelo menos num longo começo, a impressão de estar presente em pessoa, lendo minhas noticiuzinhas e provavelmente gaga de encabulamento. É mesmo impossível ressuscitar Tereza Quadros? Ela é muito melhor do que eu, sinceramente: a revista ganharia muito mais com ela – ela é disposta, feminina, ativa, não tem pressão baixa, até mesmo às vezes feminista, uma boa jornalista enfim. Se for mesmo impossível, tentarei assinar e tentarei um “à vontade” quase insultuoso (Sabino, 2003, p. 103).

Mas o assunto rende e é matéria para a próxima carta que Fernando Sabino endereça a ela, em 10 de setembro de 1953:

Antes de mais nada, *Manchete*: estou meio sem jeito de dizer a eles que você não quer assinar, por duas razões: primeiro, porque, a despeito da elevada estima e distinta consideração que eles têm pela formosa Tereza Quadros, *sei que fazem questão de seu nome – e foi nessa base que se conversou; não sei se você sabe que você tem um nome*. E segundo, porque acho que você deve assinar o que escrever; como exercício de humildade é muito bom. E depois você leva a vantagem de estar enviando correspondência do estrangeiro, o que sempre exige muito a pessoa de responsabilidade propriamente literária. No fundo isso pode ser sofisma de quem se vê obrigado a assinar o que não quer e está querendo ver os outros no fogo também.

De qualquer maneira, se você insiste, posso tentar convencê-los – mas vai haver briga (Sabino, 2003, p. 108 – grifo nosso).

Fernando Sabino chama a atenção da amiga para o fato de que ela tem um nome e é um nome de autor.

Michel Foucault, em “O que é um autor?”, afirma que o nome de autor é um nome próprio, mas não um nome próprio qualquer; é um nome que possui uma função classificativa:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um prenome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (...) o fato de vários textos terem sido agrupados sob o mesmo nome indica que se estabeleceu entre eles uma relação seja de homogeneidade, de filiação, de mútua autenticação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante (Foucault, 2000, p. 44-45).

Clarice torna a escrever de Washington para Sabino, em 05 de outubro de 1953, insistindo na possibilidade de assinar C.L.: “Fernando, veja se pode arranjar um modo de ficar assinando ‘C.L.’, sim? Por que não? E me escreva. Estou esperando carta sua. não é a horrível C.L. que está esperando, é Clarice” (Sabino, 2003, p. 113). Na carta posterior, de 21 de outubro do mesmo ano, é contundente: “(...) acontece que só gostaria de assinar C.L.” (Sabino, 2003, p. 113). Veja-se como faz a distinção entre sua pessoa, digamos civil, com um corpo e contando com o olhar pessoalizado e amoroso do interlocutor (no caso, Fernando Sabino) e o pseudônimo que, este também, não deixa de recobrir seu nome próprio: C.L. – Cláudio Lemos; C.L. – Clarice Lispector.

Em carta de 27 de outubro de 1953, Fernando Sabino escreve-lhe dando sua impressão sobre a primeira colaboração que ela enviara à *Manchete* por intermédio dele: “Achei que naquela primeira (colaboração) você tinha dado um tom excessivamente impessoal e noticioso – ainda que notícias de interesse. E o que interessa é Clarice Lispector, pelo menos uma Clarice Lispector dando notícias – mesmo assinando C.L.” (Sabino, 2003, p. 115 – grifo nosso).

Mais uma vez Fernando Sabino chama a atenção para o fato de que, por ser Clarice Lispector nome de autor, qualquer discurso ligado a esse nome (mesmo Clarice Lispector dando notícias do exterior) será recebido de um modo diferenciado:

Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante ou passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que numa determinada cultura, receber um certo estatuto.

(...) o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas (...) de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho (Foucault, 2000, p. 45-46).

Ainda que assinando C.L., essa rubrica não deixa de apontar para o nome de autor, para a *função autor*, como quer Foucault, que é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2000, p. 46).

Observemos que em 1967, em página que antecede a estória *O mistério do coelho pensante*, Clarice escreve a seguinte explicação e assina como C.L.:

Esta história só serve para criança que simpatiza com coelho. Foi escrita a pedido-ordem de Paulo, quando ele era menor e ainda não tinha descoberto simpatias mais fortes. “O Mistério do Coelho Pensante” é também minha discreta homenagem a dois coelhos que pertenceram a Pedro e Paulo, meus filhos. Coelhos aqueles que nos deram muita dor de cabeça e muita surpresa de encantamento. Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral dessa história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. Aliás, esse é mais uma conversa íntima do que uma história. Daí ser muito mais extensa que o seu aparente número de páginas. Na verdade só acaba quando a criança descobre outros mistérios. C.L. (Lispector, 1978, p. 5 – grifo nosso).

C.L. é quem assina também a nota introdutória de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado em 1969: “Este livro se pediu uma liberdade que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu. C.L.” (ALP, p. 13 – grifo nosso).

Ao passo que em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* está claro que C.L. é a autora Clarice Lispector (“Humildemente tentei escrevê-lo”), em *O mistério do coelho pensante*, C.L. é a mãe de Pedro e Paulo, a que escreve por pedido-ordem de seu filho para exclusivo uso doméstico, mas também a escritora que escreve para toda criança que simpatiza coelho (observar que a história que foi escrita

para uso estritamente *particular* termina extrapolando as fronteiras do lar de Clarice vindo a público com o desejo de alcançar toda criança de *fora* de sua casa que simpatize com coelho).

Podemos nos perguntar a que levaria essa suposta travessia do de si para o fora de si, essa despersonalização de que falamos no capítulo anterior. No próprio texto de *Água viva*, a narradora, ao descrever sua experiência de pintar o espelho, reflete sobre a isenção de si, necessária para ver o espelho propriamente dito e não uma imagem pessoal nele refletida.

Vale lembrar que esse trecho sobre o espelho foi inicialmente publicado em *A legião estrangeira*, em 1964, com o título “Os espelhos de Vera Mindlin”. Em 04 de novembro de 1972 esse mesmo texto foi publicado no *Jornal do Brasil* com o título “Espelhos de Vera Mindlin”,¹²⁹ com a única diferença de que a escritora aboliu todos os travessões¹³⁰ existentes no texto.

Em *Água viva*, de 1973, a narradora toma para si a experiência de pintar o espelho, de modo que o nome de Vera Mindlin é suprimido.

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura *água* que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros.

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

A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo.

¹²⁹ Cf. Ranzolin, 1985, p. 174-175. Vale ressaltar que essa crônica não está incluída na coletânea *A descoberta do mundo*.

¹³⁰ Em carta a Andréa Azulay, de 07 de julho de 1974, Clarice dá a essa sua “filha espiritual” sugestões de vida e sugestões para escrever. Entre as sugestões para escrever fala sobre a pontuação e recomenda: “O travessão é muito bom para a gente se apoiar nele” (Lispector, 2002, p. 292-293). Em junho do mesmo ano, numa entrevista para *O Pasquim*, Nélida Piñon fez o seguinte comentário: “Você tem uma armadura inicial a qual você vai adicionando elementos. E todos nós temos certas muletas, certos truques, para escrever”. A essa observação Clarice responde: “Eu me muito no travessão” (Lispector, 1974, p. 13).

Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como *água* se derrama.

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão só imagem e não o corpo. Corpo da coisa.

Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito.

E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele – perceber isto é instante muito raro – e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arripio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da *água* (AV, p. 92-95 – grifos nossos).

Atentemos para o fato que, no texto de *Água viva*, há um parágrafo a mais em que a narradora afirma: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso” (AV, p. 95).

Em *Para não esquecer*, de 1978, encontraremos o mesmo texto intitulado apenas “Os espelhos”. Aí novamente os travessões iniciais foram retomados, como consta na versão, e o nome de Vera Mindlin permanece apagado.

Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, afirma que a poesia dos reflexos é um dos temas fundamentais da poesia das águas (Bachelard, 2002, p. 46).

O espelho, essa *dura água*, deveria refletir com precisão a imagem do ser ou do que se pusesse diante dele. Mas, ao invés de instrumento de reflexão, a narradora quer compreender seu mistério, sua natureza e para isso é necessário despojá-lo de qualquer imagem que ele possa exprimir, atingir a

delicadeza indispensável para ver o espelho vazio; não o objeto em sua utilidade, sua funcionalidade, mas o objeto em si, “o espelho propriamente dito”, a coisa, o “it”.

O “it” é o grito silencioso da coisa que a escrita de Clarice almeja captar. Alcançar o é a pretensão máxima a que esta escritura aspira: “Quero apossar-me do é da coisa” (AV, p. 10), e essa busca constante se evidencia, em várias obras de Clarice, no caminhar sôfrego ao encontro do neutro, da coisa, do que em *Água viva* ela nomeia “it” (Andrade, 1998, p. 61).

Em *Primeiras estórias*, livro de João Guimarães Rosa, publicado em 1962, encontramos um conto intitulado justamente “O espelho”.¹³¹ Nele, Guimarães Rosa questionará um interlocutor implícito sobre o que seja um espelho: “O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho?” (Rosa, 1988, p. 65).

Ângela Pralini, personagem de *Um sopro de vida*, inconsciente de si mesma, ignorando que ela é ficção, resolve escrever à revelia do Autor. Mas ele, perceber o desejo dela, anuncia que ela “quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua (SV, p. 104). Logo em seguida a própria Ângela “diz” seu desejo:

Eu gostaria na verdade de descrever naturezas mortas. exemplo, as três garrafas altas e bojudas na mesa de mármore: silentes as garrafas como se elas estivessem sozinhas em casa. Nada do que vejo me pertence na sua essência. E único uso que faço delas é olhar (SV, p. 104).

Em *A hora da estrela*, o autor interposto, colocará sua personagem frente ao espelho. Antes, contudo, afirma ser preciso colocar-se no nível da nordestina:

Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia sentir o inosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis.

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha e rasgada. (HE, p. 34)

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. (...) esqueci

¹³¹ Indicamos aqui a leitura de alguns estudos comparados sobre dois contos, ambos intitulados “O espelho”, sendo um da autoria de Machado de Assis, de e o outro, da de Guimarães Rosa: MESSA, Fábio de Carvalho. “O jogo de espelhos”. p. 230-234; BOECHAT, Maria Cecília. “Guimarães Rosa e Machado de Assis: um encontro na espelharía”. p. 419-423. CHAVES, Maria Lúcia de Resende. “O dentro e o fora do espelho e da literatura”. p. 466-470.

de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem (HE, p. 37).

Observemos que o autor há que abster-se, privar-se de sexo, futebol; do contato social, de leituras que possam impregnar com palavras suntuosas uma linguagem que, para ser condizente com a mísera nordestina, deve ser, inevitavelmente, simples. O autor há que se despojar de qualquer conforto: dormir só de puro cansaço, andar de todo despido ou trajar-se com pobreza extrema, não se barbear, isentar-se ao máximo de si, abrir mão de sua vida cotidiana, de seus hábitos e prazeres para compreender esta outra espécie de vida malograda, levada pela nordestina. Mas soa paradoxal a essa intenção do autor, de despojamento de si, o “alimentar-se frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado”, já que a alimentação da própria Macabéa é bem uma outra: cachorro-quente e coca-cola, por ser um sustento de acordo com suas poucas posses. Assim, parece-nos que o autor não consegue, de todo, abrir mão de uma refeição que, assim constituída assinala um lugar de sofisticação que o diferencia da personagem, a despeito da explicitação de a ela querer misturar-se.

Frugal, segundo Houaiss, significa “concernente a fruto(s)”; “que se alimenta de fruto(s)”, como a expressão de Clarice enfatiza “alimentar-se frugalmente de frutas”, mas *frugal* também pode significar “de fácil digestão; leve, ligeiro” ou ainda: “que se alimenta com moderação”, “que se contenta com pouco, que é moderado; sóbrio, simples” (Houaiss, 2001, p. 1395). De acordo com essa acepção de uma sustentação mais leve, ligeira, comedida (de um comer mais medido, mais calculado, ponderado), mais simples e natural (crua) podemos pensar que, afinal, uma alimentação *frugal* não é inconciliável com a indignância. Mas por que beber vinho branco? Talvez porque fosse necessário para o autor alcançar certa embriaguez, um *estado fora de si*, essencial para entender a alma de um ser tão diverso dele mesmo.

Quando em *A hora da estrela* o autor interposto, Rodrigo S. M., coloca Macabéa em ao espelho, o que o espelho reflete não é a imagem de Macabéa, mas a sua própria: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um ruflar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos” (HE, p. 37). Talvez porque criador e criatura não sejam assim tão distintos quanto imaginamos, talvez porque por trás de suas personagens seja sempre a imagem do criador, no fundo do espelho, aquela que se reflete. Mas, o jogo de espelhos se reduplica uma vez que criador, no caso, é também personagem que aponta para um vazio de autoria, para um ser de papel, retomado em reflexos de si e do outro. Este jogo aqui proposto “coloca em abismo” o processo de criação, revelando um procurado jogo de máscaras que desestabiliza a recepção, envolvendo o leitor, pelo estranhamento, num entranhado efeito de realidade que constantemente desconstrói a si mesmo.

Chevalier e Gheerbrant diz-nos que “o espelho, do mesmo modo que a superfície da é utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos. Sua resposta às questões colocadas se inscreve por reflexo” (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 395).

Posteriormente, quando Macabéa recebe o aviso de que será despedida do trabalho, defronta-se novamente com o espelho:

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com a sua vida. *Pareceu-lhe que o espelho baço e*

escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem (HE, p. 40 – grifo nosso).

Não é apenas a personagem Macabéa que tem dificuldades em ver-se refletida no espelho. Em “Ele me bebeu”,¹³² conto de *A via crucis do corpo*, o rosto da personagem Aurélia Nascimento, daquela que, como o próprio nome designa, tem os reflexos do ouro, é brilhante como o sol, é apagado pelo maquiador Serjoca. Esse, que antes era sempre contratado para realçar a beleza de Aurélia, depois que se interessou por Affonso Carvalho, industrial de metalurgia pelo qual Aurélia se sentia atraída, ao invés de, como antes, fazer fulgir o esplendor de Aurélia, trabalha no sentido de embaçar-lhe a face:

Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjoca está me tirando o rosto.

A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena

Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar no espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. os ossos – e tinha uma ossatura espetacular – mesmo os ossos tinham desaparecido. Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa do Affonso. (VCC, p. 62)

Seria preciso conter a luminosidade de Aurélia, já que ele, Serjoca, estava concorrendo com ela pelo mesmo objeto de desejo.

Voltou sem graça. No restaurante quase não falou. Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz.

Enfim, enfim acabou o almoço.

Serjoca marcou encontro com Affonso para de noite. Aurélia disse que não podia ir, estava cansada. Era mentira: não ia porque *não tinha cara para mostrar*.

Chegou em casa, tomou um longo banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade?

Saiu da banheira, pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.

Então – então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se.

E realmente aconteceu.

¹³² Curioso que Clarice ao tratar, no conto, do desejo e vicissitudes, resolve intitulá-lo “Ele me bebeu”.

No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to. (VCC, p. 62-63)

Interessante observar que, se à pobre Macabéa o autor Rodrigo S. M., ofereceu um espelho ordinário, baço e escurecido (condizente com a vida dela) para ela se mirar, o que resulta numa imagem distorcida de si, com a cara deformada, à bem-dotada Aurélia Clarice dá um espelho bastante aclarador. É por meio do espelho que Aurélia perceberá que o outro (Serjoca) a está ofuscando, apagando os seus traços. É o espelho também que lhe diz depois banho que ela não era mais nada. Não era mais nada diante do desejo de Affonso que agora ia em outra direção que não a dela.

Mas é também diante do espelho que diz “você não é mais nada” que Aurélia resolve esbofetear a própria cara até que o espelho lhe revela “um rosto humano, triste, delicado”.

Se em *Branca de Neve* a madrasta pergunta ao espelho mágico: “Espelho, espelho meu,/ Haverá no mundo/ Alguém mais bela do que eu?” (Grimm, 2001, p. 89), isto é, a questão é em torno da beleza do ser: é-se ou não a mais bonita do mundo. No conto de Clarice, o que o espelho fala ao olhar perscrutador de Aurélia é “você não é mais nada”. Ou seja, a questão gira aí em torno de ser ou não ser, significar ou não algo para alguém. Como se o espelho dissesse que Aurélia não representa o objeto de desejo do outro, que não é mais nada. Mas se ela era Aurélia Nascimento algo tinha que acontecer. E o conto termina com ela nascendo. Se não diante dos olhos de desejo de Affonso, pelo menos diante dos olhos atentos do leitor que presencia o espetáculo ficcional em que a força da palavra dá vida e destinação à personagem: “Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (VCC, p. 63).

Vale ainda lembrar o poema de Cecília Meireles intitulado “Retrato”:

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida
a minha face? (Meireles, 1972, p. 84)

Trata-se, no poema, de um eu lírico que manifesta sua consciência sobre as mudanças que foram acontecendo no rosto, nos olhos, no lábio; depois ampliando para as mãos e atingindo, em cheio, o coração ou, para usar uma expressão de Luiz Costa Lima, trata-se da corrosão que o tempo promove nas coisas, nos seres, nas pessoas. Observemos, contudo, que as mudanças são interiores, as modificações são

relativas a um estado de ânimo, de espírito: o rosto calmo, triste; os olhos vazios; o lábio amargo; as mãos sem força; o coração que nem se mostra. O poema se encerra, contudo, com uma constatação do eu lírico de que essas mudanças eram esperadas, certas, mas embora assim vemos que elas surpreendem, como é possível constatar no verso: “Eu não dei por essa mudança”.

Vale notar ainda que, embora a mudança se dissemine, o eu lírico começa identificando-a no rosto e termina por querer saber também de sua face perdida. Talvez face aí seja uma metáfora para aquilo que nos lembra tão bem o texto de *Água viva*: “Quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus corpos pelos caminhos” (AV, p. 88).

O que aparece como questão final para o eu lírico é a capacidade do não apenas de mostrar, revelar, refletir o que está diante dele, mas sobretudo de aprisionar esse eu, essa imagem, a alma.

O procedimento, já mencionado, que ocorre com relação “Os espelhos de Vera Mindlin”, verifica-se também no tocante ao trecho sobre o pintor e escultor Gastão Manoel Henrique, que foi inicialmente publicado em *A legião estrangeira*, em 1964, tendo como título o nome próprio do artista. Em 04 de novembro de 1972 esse mesmo texto foi publicado no *Jornal do Brasil* com o título “O silêncio dos portais”.¹³³ Nessa ocasião, o texto aparece, pela primeira vez, desmembrado em quatro parágrafos. Apesar de no título não constar mais o nome do pintor, no corpo do texto está explícito que é sobre ele que se fala. No ano vindouro, 1973, em *Água viva*, a narradora toma para si a experiência de pintar o portal da igreja, de modo que o nome de Gastão Manoel Henrique é suprimido e o texto também se apresenta dividido em quatro partes, de acordo, aliás, com o aspecto fragmentário do livro. Em 1978, em *Para não esquecer*, o mesmo texto é publicado com o título “Um pintor” (PNE, p. 5-6). Dessa vez o nome do pintor não é mencionado, como já se poderia presumir pelo artigo indefinido que é parte constituinte do título. Embora o pintor sobre o qual o texto fala seja uma referência precisa e determinada para a autora, não o é, certamente, para o leitor.

Essa conduta de tomar para si o lugar do outro – (lembre-se que a narradora de *Água viva* é uma pintora que se lança na nova experiência de escrever) – reflete-se na própria prática escritural de Clarice Lispector que, recortando e colando fragmentos de textos seus já publicados, toma-os para si como se pertencessem a outrem e apresenta-os novamente ao público com pequenas alterações (mudando títulos, apagando referências pessoais). As personagens clariceanas procedem da mesma forma: também tomam para si o trabalho de outros autores, artistas, como podemos verificar em *Água viva*, quando a narradora sorrateiramente ocupa o lugar de Gastão Manoel Henrique ou Vera Mindlin.¹³⁴

Tomar para si, tomar sobre si, tomar conta até à exaustão. É justamente nessa posição maternal de cuidar, vigiar, administrar que encontraremos a narradora de *Água viva*:

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias *olho* pelo terraço para o pedaço de praia com mar e *vejo* as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. *Vejo* isto pela marca que as ondas deixam na areia. *Olho* as amendoeiras da rua onde moro.

¹³³ Cf. Ranzolin, 1985, p. 173-174. Vale ressaltar que essa crônica não está incluída na coletânea *A descoberta do mundo*.

¹³⁴ Verificar discussão sobre a personagem Ângela Pralini, de *Um sopro de vida*, que se apropria de obras de Clarice Lispector já publicadas, como o romance *A cidade sitiada*, e mais outros textos: “Estudo de um guarda-roupa”, “O relatório da coisa”, “O ovo e a galinha”. (Cf. Andrade, 1998, p. 60-62).

Antes de dormir tomo conta do mundo e *vejo* se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu azul-marinho intenso, cor que já pintei em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. *Tenho que tomar conta com o olhar* de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a *olho* (AV, p. 72-73 – grifos nossos).¹³⁵

O cansaço revelado pela narradora decorre de sua extrema ocupação que consiste em tomar conta do mundo. E de que modo ela diz que o faz? Olhando, vendo; com o olhar, pois.

A narradora esclarece que não se trata, contudo, de emprego, sendo antes um trabalho custoso: “Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo” (AV, p. 73).

Imaginariamente ela estabelece um diálogo com um possível interlocutor/leitor, adivinha-lhe a pergunta e responde-lhe:

Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima.

Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida (AV, p. 73).¹³⁶

Essa tarefa de tomar conta do mundo remonta à infância da narradora, fase na qual ela já se exercitava nessa missão, observando, registrando o óbvio, esperando pacientemente que a vida acontecesse sob seu olhar:

Tomei em criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um mínimo de folha. O que não impede que cada uma comunique alguma coisa à que vier em direção oposta. Formiga e abelha já não são it. São elas.

Li o livro sobre abelhas e desde então tomo conta da rainha-mãe. As abelhas voam e lidam com flores. É banal? Isto eu mesma constatei. Faz parte do trabalho de registrar o óbvio. Na pequena formiga cabe todo um mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. Por exemplo: cabe senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico e sentimentos de sexo. Agora não encontro uma só formiga para olhar. Que não houve matança eu sei porque senão já teria sabido.

¹³⁵ Em 21 de março de 1970, no *Jornal do Brasil*, (Cf. Ranzolin, 1985, p. 64), e não em 04 de março de 1970, como consta em *A descoberta do mundo* (Cf. DM, p. 292-293), já havia publicado texto com o título “Eu tomo conta do mundo”. Em *Água viva* verificamos uma apropriação e uma inserção desse texto.

¹³⁶ Esses dois parágrafos também fazem parte da crônica “Eu tomo conta do mundo” (Cf. DM, p. 292).

Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga (AV, p. 73-74).¹³⁷

Remonta mais atrás ainda, a um tempo anterior à infância. Assina e publica no *Jornal do Brasil*, em 15 de junho de 1968, crônica intitulada “Pertencer”. Nesse texto, fala do modo como foi concebida, das esperanças em torno do próprio nascimento:

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e minha mãe (DM, p. 111).

Ela, que foi feita com amor e esperança para uma missão, que *nasceu incumbida* do milagre de curar a mãe doente, falhou em sua tarefa vital só lhe restando, talvez como penitência, o encargo de tomar conta do mundo.

Vale lembrar que em *A mulher que matou os peixes* Clarice Lispector fica de “tomar conta de dois peixinhos vermelhos dentro do aquário” (MMP, p. 61), pois seu filho foi viajar por um mês. Mas por estar “ocupada escrevendo história esquece três dias de dar comida aos peixes” (MMP, p. 61) e eles morrem de fome. Culpada por ter falhado também nessa missão, endereça ao leitor seu pedido de perdão:

Vocês ficaram muito zangados comigo porque eu fiz isso? Então me dêem perdão. Eu também fiquei muito zangada com a minha distração. Mas era tarde demais para eu me lamentar.

Eu peço muito que vocês me desculpem. Dagora em diante nunca mais ficarei distraída.

Vocês me perdoam? (MMP, p. 62).

Fácil é conceder o perdão a essa ré que se confessa criminosa na primeira frase do livro inaugurando logo um tom de sinceridade comovente: “Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu” (MMP, p. 7). Difícil é acreditar que nunca mais ficará distraída, já que a distração parece ser seu método de escrita (“O que salva então é escrever distraidamente” (AV, p. 25)), de leitura (“O que salva então é ler ‘distraidamente.’” (PNE, p. 34)) e de estar na vida (“Tudo só porque tinham prestado atenção,

¹³⁷ Esses parágrafos fazem parte de “Eu tomo conta do mundo” (Cf. DM, p. 293).

só porque não estavam bastante distraídos. (...) Foram então aprender que, não se estando distraído, o telefone não toca, e é preciso sair de casa para que a carta chegue (...). Tudo, tudo por não estarem mais distraídos” (PNE, p. 9)).

Em “Perdoando Deus”, a narradora também confessa seu modo distraído de andar, de estar no mundo, logo no início do conto:

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e *olhava* distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. *Via* tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas (FC, p. 48 – grifo nosso).

Consideremos que a distração, admitida num primeiro momento, logo é concebida não como desatenção, mas como atenção sem esforço. Esse abstraimento não impede que o mundo em redor seja percebido visualmente e identificado (edifícios, nesga de mar, pessoas) e até mesmo a própria perceptibilidade (“fui percebendo que estava percebendo as coisas”). Em um sentido de fora para dentro tudo vai sendo notado, inclusive o sentimento inusitado de sentir-se a mãe do mundo:

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti *a mãe de Deus*, que era *a Terra, o mundo*. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho *a mãe do que existe* (FC, p. 48).

Em “O homem que apareceu”, conto de *A via crucis do corpo*, encontramos a narradora se questionando sobre como exercer sua maternidade para além dos domínios de seu lar, como ser mãe para Cláudio Brito, um poeta alcoólatra que lhe aparece no sábado ao findar do dia (“Hoje é domingo, 12 de maio, Dia das Mães. Como é que posso ser mãe para este homem? pergunto-me e não há resposta” (VCC, p. 57). Já em “Dia após dia”, encontramos a narradora afirmando que sua maternidade se estende sobre tudo o que é vivo: “Meu cachorro está coçando a orelha e com tanto gosto que chega a gemer. Sou mãe dele” (VCC, p. 73).

O escritor Otto Lara Resende, em passeio com seu filho de seis anos pelas ruas do Leme, encontra-se com a escritora. Tão logo se despediram e foram embora, o filho de Otto pergunta ao pai: “Quem é aquela moça loura?” E antes que ele responda, a um

só tempo dá a sua impressão e faz outra pergunta: “Ela tem uma coisa dentro dela que pula o tempo todo. Ela tem filho?” (Resende, 1977).

Tendo decorrido dois anos, Otto conversava com Clarice em seu apartamento do Leme, quando ela, repentinamente, dispara, conforme o próprio escritor nos conta: “Ela me deu um ‘raspa’: ‘Diga ao seu filho que eu posso ser mãe, sim. Posso ser mãe dele. Posso ser sua mãe, Otto. Posso ser mãe da humanidade. Eu sou a mãe da humanidade’. Foi tudo num crescendo avassalador!” (Resende, 1977).

Observemos que é numa gradação, numa intensificação progressiva que se afirma mãe: mãe da criança, mãe do homem, mãe da humanidade. Para a mãe da humanidade cabe a grande tarefa de tomar conta do mundo.

Mas se na crônica anteriormente citada, “Eu tomo conta do mundo”, Clarice finaliza o texto afirmando não ter encontrado ainda a quem prestar contas [“só não encontrei ainda a quem prestar contas” (DM, p. 293)], a narradora de *Água viva* faz uma prestação de contas ao leitor por parcelas.

Só não encontrei ainda a quem prestar contas. Ou não? Pois estou te prestando contas aqui mesmo. Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca. O rádio estalava ao captar-lhe a estática. A roupa eriçava-se ao largar a eletricidade do corpo e o pente erguia os cabelos imantados – esta era uma dura primavera (AV, p. 74).

Mas de que, verdadeiramente, ela presta contas? Em que consiste, afinal, a “dura primavera”? Seria ela irmã da “dura escritura”? É, enfim, das palavras que este livro nos presta contas?

Em *Água viva*, a narradora, apesar de reconhecer que para cada um de nós há uma missão que deve ser cumprida, recusa a sua sem deixar claro para o leitor qual viria exatamente a ser ela: “Para cada um de nós e – em algum momento perdido na vida – anuncia-se uma missão a cumprir? Recuso-me porém a qualquer missão” (AV, p. 86). A narradora de *Água viva* não cumpre sua missão. Parecendo ter nascido em vão, apenas vive gratuitamente, sem motivo ou justificativa: “Não cumpro nada: apenas vivo” (AV, p. 86).

Em “Pertencer” fica claro que o nascimento da narradora foi um acontecimento sem implicações, uma ocorrência que teve seu fim em si próprio: “Por motivos que nem minha mãe nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida” (DM, p.

111). Fica claro nesse texto que o nascimento da narradora também se deu sem razão: “Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça” (DM, p. 110).

Não deixamos de escutar em *Água viva* certo tom confessional, algo da escrita de si, mas quase oculto, encoberto: “Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna” (AV, p. 40). Todos nós nascemos assim: tirando do útero de nossa mãe a vida que sempre foi eterna, é este um modo impessoal de relatar o próprio nascimento. Mas se cotejarmos essa frase com a crônica “Pertencer” teremos mais elementos para escutar que por trás desta construção há algo de muito pessoal: Nasci assim: suprimindo, arrancando, retirando, usurpando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Nasci assim: sub-*traindo* do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Nasci assim: desertando a grande esperança de meus pais, traindo a esperança de vida, daí talvez a *solidão de não pertencer*. Porque o pertencimento aparece no texto associado à vida (“*pertencer é viver*” (DM, p. 111)) e ao desertor não cabe senão a condenação da sede e da solidão do deserto:

A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer é viver*. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho (DM, p. 111).

Em outros trabalhos de Clarice o nascimento é retomado como causa de degeneração de um estado de bem-estar outrora experimentado, como por exemplo em “Avareza”: “Ter nascido me estragou a saúde”¹³⁸ (LE, p. 198) e no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, no qual a bela Carla de Sousa e Santos sente: “Nascer foi a minha pior desgraça”. (BF, p. 116) Também em *Um sopro de vida*, damos com o personagem autor dizendo no início e no fim do livro: “(...) também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanesença do sagrado Nada” (SV, p. 31); “Ah, melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanesência da natureza” (SV, p. 135). Em *Água viva* a narradora

¹³⁸ Esse mesmo texto foi novamente publicado em 04 de março de 1972, no *Jornal do Brasil*, com o título “Antes era perfeito” (Cf. DM, p. 439) e em *Para não esquecer* com o título “Avareza” (Cf. PNE, p. 114).

também lamenta o próprio nascimento: “Ah se eu sei que era assim eu não nascia. Ah se eu sei eu não nascia”¹³⁹ (AV, p. 101).

Essas frases nos remetem ao trecho em que o coro, na tragédia de Sófocles (401 a.C.) *Édipo em Colono*, diz:

Melhor seria não haver nascido;
como segunda escolha bom seria
voltar logo depois de ver a luz
à mesma região de onde se veio (Sófocles, 1993, p. 167).

Mário da Gama Kury, tradutor da peça supracitada, insere uma nota nesse ponto, informando ao leitor que Sófocles repete aí, “quase literalmente, conceitos pessimistas contidos nos versos 425/428 do poema de Têognis (poeta moralista do século VI a.C.). Heródotos atribui conceitos semelhantes a Croisos (Creso), rei da Lídia de 560 a 546 a.C.” (Sófocles, 1993, p. 192).

De fato, fazendo um rastreamento desses conceitos, encontramos a seguinte tradução, feita por Celina F. Lage, do fragmento de Teógnis de Mégara:

De todas as coisas, a melhor para os homens é não ter nascido
nem ter visto os raios do penetrante sol.
E, uma vez nascido, transpor depressa as portas do Hades
e jazer coberto com muita terra. (fr. 425-428 A)¹⁴⁰

Mas os temas ligados à experiência da maternidade se desdobram em *Água viva*: a narradora fala sobre o nascimento, sobre tomar conta (do mundo), agasalhar e aquecer o outro, sobre a amamentação: “Mas quando vem o inverno eu dou e dou e dou. Agasalho muito. Aconchego ninhadas de pessoas no meu peito morno. E ouve-se barulho de quem toma sopa quente. Estou vivendo agora dias de chuva. Já se aproxima eu dar” (AV, p. 76). Diz-nos o filósofo Gaston Bachelard que “dos quatro elementos somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe”. (...) A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe” (Bachelard, 2002, p. 136).

Estamos mesmo diante do que podemos identificar como uma *poética das águas*. Observe-se as alusões a materiais líquidos: a sopa quente, a chuva. considera que “para a imaginação material todo líquido é uma água”: “para a imaginação, tudo o que *escoa* é água; tudo o que *escoa* participa da natureza da água” (Bachelard, 2002, p. 121). O filósofo considera que “toda água é um leite”, que “toda bebida feliz é um leite materno”. Explica-nos assim “os dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro, todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite” (Bachelard, 2002, p. 121).

¹³⁹ Essa é a frase inicial de “Brain Storm”, crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 22 de novembro de 1969: “Ah, se eu sei, não nascia, ah se eu sei, não nascia” (DM, p. 261).

¹⁴⁰ Cf. <http://br.geocities.com/bibliotecaclassica/textos/teognis.htm>

E ao longo do texto de *Água viva* podemos encontrar ainda referências a outros materiais líquidos, como por exemplo,

– ao leite:

Qual é o elemento primeiro? logo teve que ser dois para haver o secreto movimento íntimo do qual jorra leite.

Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. Mas sei de coisas it sobre amamentar criança (AV, p. 36).

Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. Para ter leite para te dar. O leite é um 'isto' (AV, p. 41).

Com olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso (AV, p. 43).

As mulheres a essa altura pareciam aeromoças. As aeromoças são desidratadas – é preciso acrescentar-lhes ao pó bastante água para se tornarem leite (AV, p. 38).

O excesso de mim chega a doer e quando estou excessiva tenho que dar de mim como o leite que se não fluir rebenta o seio. Livro-me da pressão e volto ao tamanho natural. A elasticidade exata (AV, p. 96).

A lembrança do leite está associada à lembrança do colo materno. Bachelard explica-nos que

(...) a criatura que nos alimenta com seu leite, com sua própria substância, marca com seu signo indelével imagens muito diversas, muito distantes, muito exteriores, e (...) essas imagens não podem ser corretamente analisadas pelos temas habituais da imaginação formal. (...) essas imagens muito valorizadas têm mais de matéria que de formas. (...) as imagens literárias (...) pretendem forçar as águas naturais, a água dos lagos e dos rios, a água dos próprios mares, a receber as aparências leitosas, as metáforas lácteas (Bachelard, 2002, p. 121).

Estamos falando do leite, da amamentação, estamos falando concomitantemente do amor, do amor por uma mãe, do amor filial, que, como dirá Bachelard, “é a força propulsora da imaginação”:

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia

for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nessas condições, *amar* uma imagem é sempre *ilustrar* um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo *infinito* é dar um sentido material, um sentido objetivo à *infinitude* do amor por uma mãe. Amar uma paisagem *solitária*, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona... (Bachelard, 2002, p. 120).

Também vale notar que na versão I de *Objeto gritante* a narradora se chama a si mesma *Maria Leite*, já que não pode usar seu nome íntimo em sânscrito.¹⁴¹ Na versão II, o nome íntimo aparece revelado, Amptala, mas, por ser ele proibido, é que ela se chama *Maria Leite*. Já em *Água viva*, o nome *Maria Leite* é eliminado e a narradora se nomeia Amptala, mas considera tal nome não provindo do sânscrito, mas de língua mais antiga, anterior ao sânscrito, língua it:

Estou cansada de ser eu. De agora em diante – como não posso usar o meu nome íntimo em sânscrito – passo pelo menos a me chamar Maria Leite: prendas domésticas e várias vezes grávida. Porque eu gosto de gravidez. A maternidade é redonda. Parece carne sem osso dentro: sim, a maternidade é redonda (OG, versão I, p. 182).

Ah estou cansada de ser eu. De agora em diante – como não posso pois é proibido usar meu nome íntimo de Amptala – passo pelo menos a me chamar Maria Leite: prendas domésticas e várias vezes grávida. Porque eu gosto de gravidez. A maternidade mesmo de um feto insipiente é toda redonda. Parece carne sem osso dentro: sim, a maternidade é redonda (OG, versão II, p. 185).

Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em

¹⁴¹ Segundo Houaiss, *sânscrito* “diz-se de ou grupo de línguas e dialetos indo-árnicos antigos do Norte da Índia, sendo o *védico* e o *sânscrito clássico* os mais conhecidos”; “diz-se de ou grupo de línguas indo-árnicas, antigas e modernas, que formam a maioria das línguas indo-europeias da Índia, Paquistão, Bangladesh e outros países vizinhos, diferenciadas do grupo *dárdico* (nesse grupo inclui-se o próprio sânscrito clássico)” (Houaiss, 2001, p. 2511). Língua indo-europeia do ramo indo-ariano na qual foram escritos os quatro Vedas (c. 1200-900 a.C.), e que, entre os séculos VI a.C. e XI d.C., tornou a língua da literatura e da ciência hindus; é mantida, ainda hoje, por razões culturais, como língua constitucional da Índia. [Foi descrita e codificada pelo gramático Panini no século V a.C. A descoberta de semelhanças entre o sânscrito, o latim e o grego foi responsável pelos avanços da filologia no Ocidente em fins do século XVIII.] (Ferreira, 1999, p. 1810). Observe-se que, para epígrafe de *A maçã no escuro*, Clarice Lispector escolhe trecho retirado dos Vedas (Upanichade). *Veda* é “cada um dos quatro livros religiosos hinduístas que vêm servindo de fundamento para a milenar tradição cultural indiana, inclusive na esfera profana [Escritos em sânscrito, a partir de 2000 a.C., aprox., os Vedas incluem mitos, narrações históricas, poemas, hinos, prescrições rituais, fórmulas mágicas, tratados estéticos, científicos, jurídicos e militares, esboços de especulação filosófica etc.; os mais recentes foram escritos por volta de 500 a.C.]” (Houaiss, 2001, p. 2835). E segundo Aurélio, *upanixade* significa texto filosófico composto entre os séc. VIII e IV a.C., anexado ao Veda (q. v.), e no se desenvolve a reflexão acerca do relacionamento entre *Átmã* e *Brama*; vedanta (Ferreira, p. 2032). O trecho que Clarice extrai do Upanixade é o seguinte: “Criando em todas as coisas, ele entrou em tudo. Entrando em todas coisas, tornou-se o que tem forma e o que é informe; tornou-se o que pode ser definido; e o que não pode ser definido; tornou-se o que tem apoio e o que não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro e o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas: por isso os sábios chamam-no o real” (ME, p. 5).

língua anterior ao sânscrito, língua it. Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it (AV, p. 54).

Não poderíamos ler aqui um desejo da narradora de atingir uma língua primeva? Em *Livro sobre nada*, de 1996, Manoel de Barros diz-nos que sua voz tem um “vício de fontes” e que quer “avançar para o começo”. Não seria também esse o desejo da narradora de *Água viva*: “chegar ao criancimento das palavras”? Pois não existe a palavra *Simptar* nem *Amptala*, tampouco *criancimento*. Isso seria atingir a língua it? Uma língua “onde as palavras ainda urinam na perna”, uma língua feita de garafunhas, garatujas, estames de sons? Uma língua de balbucios, lalação, murmúrios; uma língua feita dos sons que prenunciam o verbo, uma língua que abre passagem para que é profundamente secreto, misterioso, enigmático” (Houaiss, 2001, p. 278).

Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.
Abrir um descortínio para o arcano (Barros, 1996, p. 47).

Em *Retrato do artista quando coisa*, de 1998, o poeta mato-grossense afirma querer não a palavra, mas a *despalavra*.

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.¹⁴²
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
imagem.

¹⁴² A seguinte nota consta no rodapé da página: “Nota I – Estão registrados nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os *sons gotejantes* da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatós da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguaião” (Barros, 1998, p. 53).

O antesmente verbal: a despalavra mesmo (Barros, 1998, p. 53).

Ele próprio explica no poema que a despalavra é a palavra nascida para canto, para outra finalidade que não é a da escrita. O prefixo *des-* pode exprimir oposição, negação ou falta; separação, afastamento ou aumento, reforço, intensidade, como é possível verificar:

de form. vern., extremamente prolífico, sobre o qual comenta J.P. Machado: “De indubitável origem latina, não se esclareceu ainda definitivamente de que palavra ou locução; há duas sugestões: *dis-*, para uns; *de ex* para outros (...)”; exprime sobretudo: **1) oposição, negação ou falta:** *desabrigo, desamor, desarmonia, desconfiança, descortês, desleal, desproporção, dessaboroso*; **2) separação, afastamento:** *descascar, desembolsar, desenterrar, desmascarar*; **3) aumento, reforço, intensidade:** *desafastar, desaliviar, desapartar, desferir, desinfeliz, desinquieta* (Houaiss, 2001, p. 947 – grifo nosso).

Mas o prefixo *des-* estaria determinando que sentido ao compor esse neologismo: *despalavra*? Acreditamos que no sentido de oposição, negação ou falta. Já que, como no poema é dito, trata-se da “palavra sem pronúncia, ágrafa”, o que mostra que ela prescinde das características elementares de um vocábulo. A *despalavra* é de “antes do murmúrio”, é como “um risco de voz”, é “o antesmente verbal”, isto é, fala de um modo e de um tempo anterior ao verbo.

Como afirmamos acima, encontramos em *Água viva* referências a outros materiais líquidos, tais como:

– a suculência da fruta:

E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta (AV, p. 13).

O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre (AV, p. 20).

Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza (AV, p. 29).

– a uma bebida chamada Zerbino:

Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado por outros e outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbino. O homem pegava a garrafa de Zerbino e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbino e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista de cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbino e Zerbino na verdade não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos: era fatal. Zerbino era uma instituição mais forte que o homem (AV, p. 37-38).

– ao sangue:

(...) e eu, sangue da natureza, (...) (AV, p. 16).

Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto de sangue (AV, p. 24).

Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue (AV, p. 26).

(...) mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido (AV, p. 31).

Sacrifício animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio (AV, p. 45).

Bebo um gole de sangue que me plenifica toda (AV, p. 49).

Eu me aprofundi em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta (...) (AV, p. 48).

Mas eu estou habituada ao sangue (AV, p. 56).

Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece (AV, p. 76).

Os litros de sangue que circulam nas veias (AV, p. 89).

Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue (AV, p. 90).

Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. **Objeto sujo de sangue. Sou um objeto** que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos (AV, p. 104 – grifo nosso).¹⁴³

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de 1969, Clarice compõe um diálogo entre seus personagens principais, no qual eles refletem sobre o *molho pardo* (da galinha) como parte da culinária e sobre o sangue como elemento ligado ao início e, muitas vezes, ao fim da vida:

– Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca *molho pardo* galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses.

¹⁴³ Na primeira edição de *Água viva* as palavras em negrito aparecem. Em algumas edições, contudo, como as da Nova Fronteira e Francisco Alves, elas são *molho pardo* ficando o texto assim: “Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos” (AV, p. 91). As edições do Círculo do Livro e da Rocco são fiéis ao original.

– Eu também gosto, disse Lóri a meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? Perguntou meio a medo.

– Claro que devemos comê-la, é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. 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 (ALP, p. 115).

Em 13 de dezembro de 1969, no *Jornal do Brasil*, sai publicado o texto “Nossa truculência”. Não se trata mais de diálogo, mas de uma reflexão sobre a contradição que há entre não ter coragem de matar uma galinha e, no entanto, ter prazer em comer sua carne e beber o seu sangue:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha 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 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 sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também (DM, p. 269).¹⁴⁴

Destacamos ainda em *Água viva* a menção a outros materiais líquidos, tais como:

– a resina da árvore: “Mas te lembrarás de alguma coisa que também esta aconteceu na sombra. Terás compartilhado dessa primeira existência muda, terás, como em tranqüilo sonho de noite tranqüila, escorrido com a resina pelo tronco da árvore” (AV, p. 98).

– o óleo secretado pelos cisnes:

Há também a canção para ninar elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio de lamento triste e largo e selvático está na minha voz que te canta. Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele – assim a dor dos negros não pode entrar e não dói (AV, p. 51).

¹⁴⁴ Também no livro infantil *A vida íntima de Laura*, Clarice fala sobre a incoerência que há entre não ter coragem de matar a galinha, mas gostar de comê-la e recomenda dois modos de degustá-la:

Existe um modo de comer galinha que se chama ‘galinha molho pardo’. Você já comeu? O molho é feito com o sangue da galinha. Mas não adianta mandar galinha morta: tem que ser viva e matada em casa para aproveitar o sangue. E isto eu não faço. Nada de matar galinha. Mas que é comida gostosa, é.

A gente come com arroz bem branco e bem solto.

Também existe uma comida de galinha que se chama supremo de frango (...).

É engraçado gostar de galinha viva mas ao mesmo tempo também gostar de comer galinha ao molho pardo. É que pessoas são uma gente meio esquisitona (VIL, s.p.).

– o perfume, essência e álcool: “Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macerado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal” (AV, p. 52-53).

– a secreções orgânicas aquosas, como

* suor:

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante (AV, p. 20).

(...) enxugo a testa molhada (AV, p. 23).

* saliva:

Quero dentro desta noite que é mais longe que a vida, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva (AV, p. 28-29).

(...) tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva (AV, p. 37).

Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua (AV, p. 45).

(...) eu te escrevo com minha voz (AV, p. 47-48).

Bachelard, ao considerar que “para bem compreender o silêncio parece que nossa alma tem necessidade de ver *alguma coisa* que se cala” (Bachelard, 2002, p. 199), faz-nos pensar que o oposto também é verdadeiro. Ou seja, parece que nossa alma tem igualmente necessidade de ver algo que brota incessantemente, como a fonte, para bem compreender a fala:

Quando se escutam todos os seus sons [da fonte], tão belos, tão simples, tão frescos, parece que a água ‘vem à boca’. Será preciso calar, enfim, todas as venturas da língua úmida? Como compreender, então, certas fórmulas que evocam a intimidade profunda do úmido? Por exemplo, um hino do Rig Veda, em duas linhas, aproxima o mar e a língua: ‘O seio de Indra, sedento de soma, deve estar sempre cheio dele: como o mar está sempre inchado de água, assim a língua está incessantemente cheia de saliva’. A liquidez é um princípio da linguagem: a linguagem deve estar inchada de águas. Quando se aprende a falar, como diz Tristan Tzara, ‘uma nuvem de rios impetuosos enche a boca árida’ (Bachelard, 2002, p. 198-199).

O filósofo fala-nos da *água que vem à boca*, da *língua úmida*, da *língua cheia de saliva*, da *liquidez* como princípio da linguagem: “a liquidez é, a nosso ver, o próprio desejo da linguagem. A linguagem quer fluir. Ela flui naturalmente. Seus sobressaltos, seus seixos, suas durezas são tentativas

mais factícias, mais difíceis no sentido de se *naturalizar*” (Bachelard, 2002, p. 194). Se, como nos diz Bachelard, já é desejo da linguagem fluir é interessante observar que a narradora de *Água viva* toma para si própria esse desejo: ela também quer o fluxo, já que escreve ao correr palavras, respeitando o seu fluxo, seu movimento torrencial, ao correr da própria mão:

Mais que um instante, quero o seu fluxo (AV, p. 18).

E quero o fluxo (AV, p. 18).

Escrevo ao correr das palavras (AV, p. 42).

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmagô do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem (AV, p. 63-64).

Vemos assim que busca imprimir no texto uma cadência como que própria à água, se assim se pode dizer, que é marcada pela constância, pela consecutividade: “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo (...)” (Bachelard, 2002, p. 193).

Outras secreções orgânicas aquosas revelam-se perceptíveis no texto de *Água viva*, como por exemplo:

* lágrimas:

Atrás do pensamento – mais trás ainda – está o teto que eu olhava enquanto infante. De repente chorava. Já era amor. Ou nem mesmo chorava (AV, p. 50).

Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou (AV, p. 104).

E então fico triste só para descansar. Chego a chorar manso de tristeza (AV, p. 101).

* líquido amniótico:

Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água e todo encolhido dentro. A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe-criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo. (...)

Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria (AV, p. 41).

– os pântanos: “(...) algo selvagem, primário enervado ergue dos meus pântanos (...)”; “A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos” (AV, p. 49).

– e mesmo a água propriamente:

Parei para tomar água fresca (...) (AV, p. 52).

Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta (AV, p. 84).

Tire-se a sua [do espelho] ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama (AV, p. 94).

É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água (AV, p. 95).

– a própria água em estado sólido, sob a forma de gelo: “E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e é gelo” (AV, p. 95).

No exercício da pintura, a insipidez da água deve ser para a tela ao recriar o espelho, já que o espelho é uma dura água, já que a incoloração é própria do espelho. E como copiar o intenso desprovimento de cor se o objeto que se a matéria-prima que se está utilizando para recriar o espelho é a tinta? Como chegar a um tom que é a isenção de cor? Não estamos falando aqui de uma cor neutra, que é “qualquer cor indefinida, pouco vistosa, em que predominam misturas castanho e cinza” (Houaiss, 2001, p. 833). Trata-se de trabalhar uma cor até que ela chegue ao ponto de incolorar.

Diz-nos Bachelard que outro adjetivo da água é o frescor (Bachelard, 2002, p. 34): “(...) estou borbulhante numa frescura frígida” (AV, p. 41); “Para refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado” (AV, p. 20).

Fresco, afresco [arte ou método de pintura mural que consiste em aplicar cores diluídas em água sobre um revestimento de argamassa ainda fresco, de modo a facilitar o embeбimento da tinta] (Houaiss, 2001, p. 107), refresco:¹⁴⁵

Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco (AV, p. 50).

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranqüilo adaggio (AV, p. 51-52).

No terraço estava o peixe no aquário e tomamos refresco naquele bar de hotel olhando para o campo. Com o vento vinha o sonho das cabras: na outra mesa um fauno solitário. Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente. “O que é mesmo o que você disse?”, você perguntava. “Eu não disse nada” (AV, p. 74-75).

¹⁴⁵ Vale conferir em “Escrita e escuta de corpo inteiro: a *lalíngua* de *Água viva*”, comentário sobre a assonância, rima que decorre da metonímia (Cf. Andrade, 2005, p. 180).

– a água do riacho:

(...) escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma (AV, p. 11).

Gaston Bachelard conclui *A água e os sonhos* fazendo aos “amigos” um convite à fala: escutar a lição do regato e falar, não obstante as dores e as lembranças aflitivas; aprender a não guardar coisas caladas:

Vinde, ó meus amigos, na clara manhã, cantar as vogais do regato! Onde está nosso primeiro sofrimento? É que hesitamos em dizer... Ele nasceu nas horas em que acumulamos em nós coisas caladas. O regato vos ensinará a falar ainda assim, apesar das dores e das lembranças, ele vos ensinará a euforia pelo eufuísmo, energia pelo poema. Ele vos repetirá, a cada instante, alguma palavra bela e redonda que rola sobre as pedras (Bachelard, 2002, p. 202).

– a água do mar:

Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia (AV, p. 72).

O mar apaga os traços das ondas na areia (AV, p. 80).

Gaston Bachelard inicia o capítulo “A água maternal e água feminina”, de seu livro *A água e os sonhos*, citando Marie Bonaparte, uma vez que ela “interpretou, no sentido das lembranças da infância, da primeiríssima infância, o apego de Edgar Poe a certos quadros imaginários bastante típicos” (Bachelard, 2002, p. 119). De uma das partes desse estudo psicanalítico, intitulado “O ciclo da mãe-paisagem”, Bachelard depreende que, “se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas, é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe” (Bachelard, 2002, p. 119). A natureza é para o homem adulto, diz-nos Marie Bonaparte, ‘uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito’. “Sentimentalmente, a natureza é uma *projeção* da mãe” (Bachelard, 2002, p. 119-120).

Em *Les lieux de Marguerite Duras*, a escritora francesa, marcada pela imagem do mar desde a infância, assim responde em entrevista a Michelle Porte:

Com meus livros, sempre estive à beira-mar, pensava nisso agora mesmo. Tive contato com o mar muito cedo na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *Barragem contra o Pacífico* e que o mar invadiu completamente, e ficamos arruinados. O mar me mete muito medo, é a coisa que mais me mete medo no mundo... Meus pesadelos, meus sonhos de terror referem-se sempre à maré, à invasão das águas (Duras, Porte – trad. por Andrade, 2005, p. 261).

Aqui se evidencia muito claramente que o mar que irá inundar a obra de Duras é o mar de sua infância:

Os diferentes lugares de Lol V. Stein são todos lugares marítimos, ela está sempre à beira-mar, e por muito tempo vi cidades muito brancas, assim, enbranquiçadas pelo sal, um pouco como se o sal estivesse por baixo, sobre as estradas e os lugares onde se move Lola Valérie Stein. E só depois pude compreender que eram lugares não apenas marinhos mas que provinham de um mar do Norte, desse mar que é o mar da minha infância também, mares... ilimitados (Duras, Porte – trad. por Andrade, 2005, p. 261-262).

Também para Clarice vemos que o mar está presente em sua infância e irá aparecer recorrentemente em sua obra. Em 25 de janeiro de 1969, sai publicado no *Jornal do Brasil* o seguinte texto, intitulado “Banhos de mar”:

Meu pai acreditava que todos os anos se devia fazer uma cura de banhos de mar. E nunca fui tão feliz quanto naquelas temporadas de banhos de mar em Olinda, Recife.

Meu pai também acreditava que o banho de mar salutar era tomado antes do sol nascer. Como explicar o que eu sentia de presente inaudito em de casa de madrugada e pegar o bonde vazio que nos levaria para Olinda ainda na escuridão?

De noite eu ia dormir, mas o coração se mantinha acordado, em expectativa. E de puro alvoroço, eu acordava às quatro e pouco da madrugada e despertava o resto da família. Vestíamos depressa e saíamos em jejum. Porque meu pai acreditava que assim devia ser: em jejum.

Saíamos para uma rua toda escura, recebendo a brisa da pré-madrugada. E esperávamos o bonde. Até que lá de longe ouvíamos o seu barulho se aproximando. Eu me sentava bem na ponta do banco: e minha felicidade começava. Atravessar a cidade escura me dava algo que jamais tive de novo. No bonde mesmo o tempo começava a clarear e uma luz trêmula de sol escondido nos banhava e banhava o mundo.

Eu olhava: as poucas pessoas na rua, a passagem pelo campo com os bichos-de-pé. “Olhe um porco de verdade!” gritei uma vez, e a frase de deslumbramento ficou sendo uma das brincadeiras de minha família, que de vez em quando me dizia rindo: “Olhe um porco de verdade”.

Passávamos por cavalos belos que esperavam de pé pelo amanhecer.

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 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.

No bonde mesmo começava a amanhecer. Meu coração batia forte ao nos aproximarmos de Olinda. Finalmente saltávamos e íamos andando para as pisando em terreno já de areia misturada com plantas. Mudávamos de roupa nas cabinas. E nunca um corpo desabrochou como o meu quando eu saía da cabina e sabia o que me esperava.

O mar de Olinda era muito perigoso. Davam-se alguns passos em um fundo raso e de repente caía-se num fundo de dois metros, calculo.

Outras pessoas também acreditavam em tomar quando o sol nascia. Havia salva-vidas que, por uma ninharia de dinheiro, levava as senhoras o banho: abria os dois braços, e as senhoras, em cada um dos braços, agarravam o banhista para lutar contra as ondas fortíssimas do mar.

O cheiro do mar me invadia e me embriagava. As algas boiavam. Oh, bem sei que não estou transmitindo o que significavam como vida pura esses banhos em jejum, com o sol se levantando pálido ainda no horizonte. Bem sei que estou tão emocionada que não consigo escrever. O mar de Olinda era muito iodado e salgado. eu fazia o que no futuro sempre iria fazer: com as mãos em concha, eu as mergulhava nas águas e trazia um pouco de mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele.

Não demorávamos muito. O sol já se levantara todo, e meu pai tinha que trabalhar cedo. Mudávamos de roupa, e a roupa ficava impregnada de sal. Meus cabelos salgados me colavam na cabeça.

Então esperávamos, ao vento, a vinda do bonde para Recife. No bonde a brisa ia secando meus cabelos duros de sal. Eu às vezes lambia meu braço para sentir sua grossura de sal e iodo.

Chegávamos em casa e só então tomávamos café. E quando eu me lembrava de que no dia seguinte o mar se repetiria para mim, eu ficava séria de tanta ventura e aventura.

Meu pai acreditava que não se devia tomar logo banho de água doce: o mar devia ficar na nossa pele por algumas horas. Era contra a minha vontade que eu tomava um chuveiro que me deixava límpida e sem o mar.

A quem devo pedir que na minha vida se repita a felicidade? Como sentir com a frescura da inocência o sol vermelho se levantar? Nunca mais?

Nunca mais.

Nunca (DM, p. 175-176).

Vale observar que nesse texto memorialístico a menina relembra a ventura e a aventura de seguir o ritual comandado pelo pai para ir banhar-se no mar: acordar ainda de madrugada, sair em jejum, deixar por algumas horas o mar secar no próprio corpo. Interessante que a figura materna não aparece em “Banhos de mar”, é uma figura que se marca por sua ausência declarada. Mas há o mar e tudo no texto gira em torno da figura do mar, como um símbolo da mãe. O pai intermedeia a relação da menina com o mar, é ele que a conduz ao encontro dessa imensidão. O pai está ali, presente, cercando de cuidados o encontro da filha com o mar, dosando o desejo da menina de unir-se ao mar: “com as mãos em concha, eu mergulhava nas águas e trazia um pouco de mar até minha boca: eu bebia diariamente o mar, de tal modo queria me unir a ele” (DM, p. 176). Mas o aparece aí interditando a realização de um desejo que, se prolongado, poderia levar à morte: “Não demorávamos muito. O sol já se levantara todo, e meu pai tinha que trabalhar cedo” (DM, p. 176).

O pai regra o tempo do banho, o tempo que deve permanecer a água salgada no corpo, o tempo em que se deve tomar o banho de água doce e que a menina, ainda que contrariada, acata: “Era contra a minha vontade que eu tomava um chuveiro que me deixava límpida e sem o mar” (DM, p. 176).

Citando a psicanalista Marie Bonaparte, Bachelard mostra que a voz do mar que nos chama, de modo encantatório, é a voz de nossa mãe:

‘O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos. (...) O mar-realidade, por si só, não bastaria para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar.’ Esse canto profundo é a voz maternal, a voz de nossa mãe: ‘(...) E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, sempre e em toda a parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite’ (Bachelard, 2002, p. 120).

Para além da homofonia, podemos afirmar que o simbolismo da mãe (em francês, *mère*) está ligado ao do mar (em francês, *mer*), na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 580). Em francês, ambas as palavras são classificadas como substantivo feminino: *la mer, la mère*. Essa feminilidade que no francês é atribuída ao mar com a idéia de que ele é um símbolo materno.

E ela? Que fazia como exercício profundo de ser uma pessoa? Fazia o mar de manhã... Antes não ia à praia por indolência e também porque lhe desagradava a multidão. Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. Era a maresia, palavra feminina, mas para o cheiro maresia era masculino. Ia às cinco horas da manhã porque era a hora da grande solidão do mar. Às vezes passava pela calçada um homem passeando o seu cachorro, só isso. Como explicar que *o mar era o seu berço materno* mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita. Além do que, de madrugada, as espumas pareciam mais brancas (ALP, p. 129 – grifo nosso).

Em 27 de julho de 1968, contudo, já havia sido publicado, também no *Jornal do Brasil*, a seguinte “crônica”, intitulada “Ritual – Trecho”:

Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na areia, o mais ininteligível dos seres vivos. O ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Ela olha o mar, é o que pode fazer. Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra.

São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não indaga. A mulher hesita porque vai entrar.

Seu corpo se consola com sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite manter-se quente e é essa exigüidade que o torna pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio das seis horas. A não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora da manhã, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em jogo leviano de viver. Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal se conhecer, e não se conhecer exige coragem.

Vai entrando. A água salgada é de um frio que lhe arrepiam as pernas. Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonos seculares. E agora ela está alerta, sem pensar, como um caçador está alerta sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e aguda – e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido.

O caminho lento aumenta sua coragem secreta. E de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda. O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.

Agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela o mar pelo meio. Já não precisa da coragem, agora já é antiga no ritual. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheia de água, bebe em goles grandes, bons.

E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal secado pelo sol, as ondas suaves lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto.

Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão, pois não precisa mais. Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo. O sol se abre mais e arrepiam-a ao secá-la, ela mergulha de novo: está cada vez menos sôfrega e menos Agora, sabe o que quer. Quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. Como contra os costados de um navio, a água bate, volta, bate. A mulher não recebe transmissões. Não precisa de comunicação.

Depois caminha dentro da água de volta à praia. Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já andaram sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas. Às vezes o mar lhe opõe resistência puxando-a com força para trás, mas então a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera.

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo o esqueça daqui a uns minutos, nunca poderá perder tudo isso. E de algum modo obscuro que seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano (DM, p. 120-121).

Em 1969, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, esse trecho reaparece no romance com algumas modificações, tanto na diagramação do texto quanto na voz narrativa. Dessa vez quem apresenta o mar é Lóri, a protagonista do livro:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da Terra.

Deviam ser seis horas da manhã. O cão livre hesitava na praia, o cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar.

Seu corpo se consola de sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada.

A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem.

Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.

Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular.

E agora ela está alerta, mesmo sem pensar, como um pescador está alerta sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda – e abre caminho na gelidez que,

líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em a oposição pode ser um pedido secreto.

O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.

Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa da coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.

Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal que seca, as ondas lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto.

Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão pois já conhece e já tem um ritmo de vida no mar. Ela é a amante que não teme pois que sabe que terá tudo de novo.

O sol se abre mais e arrepia-a ao secá-la, ela mergulha de novo: está cada vez menos sôfrega e menos aguda. Agora sabe o que quer: quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. Como contra os costados de um navio, a água bate, volta, bate, volta. A mulher não recebe transmissões nem transmite. Não precisa de comunicação.

Depois caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas. Às vezes o mar lhe opõe resistência à sua saída puxando-a com força para trás, mas então a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera.

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de náufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano (ALP, p. 91-94).

Em *Felicidade clandestina*, de 1971, esse trecho novamente reaparecerá com o título “As águas do mundo”,¹⁴⁶ tal qual aparece inicialmente no *Jornal do Brasil*, em 27 de julho de 1968. Em 13 de outubro de 1973, esse texto é republicado no *Jornal do Brasil*, com o título “As águas do mar”.¹⁴⁷ Em

¹⁴⁶ Cf. “As águas do mundo” (FC, p. 159-161).

¹⁴⁷ Cf. “As águas do mar” (DM, p. 513-514).

1974, em *Onde estivestes de noite*, o mesmo texto será publicado mais uma vez com esse título.¹⁴⁸ Edgar Cézár Nolasco identifica aí o que Davi Arrigucci Júnior nomeia como sendo a “prática dissolvente”, de reescrita e aproveitamento de outros textos.¹⁴⁹ Mas, interessa-nos aqui marcar que é um texto sobre o mar que reincide na obra da escritora, embora o mar seja visto nesse texto como masculino, conforme se pode observar:

Vai entrando. A água salgada é de um frio que *lhe arrepia em ritual as pernas*. Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. (...) A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda – e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, *como no amor, em que a oposição pode ser um pedido*.

O caminho lento aumenta sua coragem secreta. E de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda. O sal, o iodo, *tudo líquido, deixam-na* por uns instantes cega, toda *escorrendo* – espantada de pé, *fertilizada*. (DM, p. 120 – grifos nossos)

Com a concha das mãos faz o que sempre fez no mar, e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe em goles grandes, bons.

E era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. (...)

Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão, pois não precisa mais. *Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo*. O sol se abre mais e arrepia-a ao secá-la, ela mergulha de novo: está cada vez menos sôfrega e menos aguda. Agora, sabe o que quer. Quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. (DM, p. 121 – grifos nossos)

O ritual da entrada da mulher no mar lembra um ritual amoroso, um encontro do feminino com o masculino, quando *a oposição pode ser um pedido*, pois a diferença, o contraste não significa incompatibilidade, mas desejo de complementaridade.

Vale notar ainda que, em *Perto do coração selvagem*, seu livro inicial, o mar já figura; o desejo de bebê-lo, de mordê-lo, como se ele fosse um objeto cristalino e vivo:

O dia tinha sido igual aos outros e talvez daí viesse o acúmulo de vida. Acordara cheia da luz do dia, invadida. Ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar (...) em sentir, sobretudo sentir (PCS, p. 30).

O vento lambia-a rudemente agora. Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgado, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o. Entreabriu os olhos. Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia

¹⁴⁸ Cf. “As águas do mar” (OEN, p. 113-116).

¹⁴⁹ Cf. Nolasco, 2001, p. 145-152.

silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca.

Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber a água nos pés. De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. Assim ficou descansando. Às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente. O sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando. O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios. Grande, grande. Grande, sorriu ela. E, de repente, assim sem esperar, uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que fazia com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca, e dela, dela própria. Não era tristeza, uma alegria quase horrível... Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito. (...) A água corria pelos seus pés descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clara clara como um bicho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. O pequeno lago quieto faiscava serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia. A areia chupava-o depressa-depressa, e contiuava como se nunca tivesse conhecido agüinha. Nela molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada. O sal e o sol eram pequenas setas brilhantes que nasciam aqui e ali, picando-a, estirando a pele de seu rosto molhado. Sua felicidade aumentou, reuniu-se na garganta como um saco de ar. Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus (PCS, p. 47-48).

Em verdade, Clarice acaba atribuindo à Joana, a protagonista de *Perto do coração selvagem*, a autoria da palavra *Lalande*, que significa o mar pela matina.

Vilma Arêas, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, afirma que “a utilização de dados casuais é um procedimento comum em Clarice e certamente em outros autores. Por exemplo, em *Perto do coração selvagem*, livro com inúmeras referências filosóficas, a palavra *lalande*, inventada por Joana e muito interpretada pelos críticos, provavelmente foi tomada do nome próprio Lalande, autor do dicionário de filosofia, livro que deveria estar ali por perto da autora, ao alcance da vista” (Arêas, 2005, p. 162). Arêas refere-se aí a André Lalande, autor de *Dicionário Técnico e Crítico da Filosofia*. Esta obra foi inicialmente publicada em fascículos no *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, entre 1902 e 1923, e posteriormente, em 1927, em 2 volumes. Em 2006 foi reeditada por Presses Universitaires de France. Contudo, não devemos tomar essa inferência de Arêas como certeza. Se é verdade que Clarice, como outros escritores, inseria dados casuais ao elaborar sua obra, nada atesta que Lalande foi retirado do sobrenome de André Lalande, de um livro que estaria ao alcance da vista de Clarice. Pode, por exemplo, ter sido tirado do sobrenome de Michel-Richard de Lalande (Paris, 15/12/1657-Versailles, 18/06/1726), violonista, organista e compositor francês, pois sabemos do gosto de Clarice pela música clássica. Ou ainda de Lalande 21185, estrela descoberta em 1801 pelo astrônomo francês Joseph Jérôme Lefrançois de

Lalande, no observatório de Paris. Trata-se de uma das estrelas mais próximas da Terra. Lalande também faz parte do Quartier nº. 14 – Christian Raoust, de Toulouse (França), com aproximadamente 16.855 habitantes.¹⁵⁰ São conjecturas apenas. O fato é que Lalande, nas mãos de Clarice Lispector, acaba se tornando um neologismo, já que ela atribui novos sentidos a uma palavra já existente na língua francesa.

Para compreender *Lalande* há que estabelecer um espaço ainda desiluminado, uma paisagem deserta, uma cena solitária, na qual se entra suave e progressivamente:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

– Diga de novo o que é Lalande – implorou a Joana.

– (...) Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração seca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar (PCS, p. 189-190).

Também em *A paixão segundo G. H.* a narradora confessa de que somos seres úmidos e salgados, constituídos de água do mar: “– Eu me prometo para um dia este mesmo silêncio, eu nos prometo o que aprendi agora. Só que para nós terá que de noite, pois somos seres úmidos e salgados, somos seres de água do mar e de lágrimas” (PSGH, p. 118).

– à umidade: “(...) o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicitar perco a úmida identidade”. (AV, p. 29); “Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido” (AV, p. 84).

– às tintas: “Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, preto, e um pouco de branco” (AV, p. 90).

– palavras como *escorrer, molhar, leitoso*:

Sinto que vou pedir que os fatos apenas escorram sobre mim sem me molhar (AV, p. 55-56).

Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol (AV, p. 97).

Hoje é noite de lua cheia. Pela janela a lua cobre a minha cama e deixa tudo de um branco leitoso azulado. O luar é canestro. Fica do lado esquerdo de quem entra. Então fujo fechando os olhos. Porque a lua cheia é de uma insônia leve: entorpecida e dormente como depois do amor (AV, p. 37).

Assim, vimos que o texto de *Água viva* constitui uma *poética das águas* em que abundam referências a materiais líquidos, como por exemplo, ao leite, à sopa quente, à suculência da fruta, à uma bebida chamada Zerbino, à resina da árvore, ao óleo secretado pelos cisnes, ao perfume, (essência e álcool), aos pântanos. Também a secreções orgânicas aquosas, como suor, saliva, lágrimas, líquido

¹⁵⁰ Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lalande>.

amniótico, ao sangue. Ainda à água propriamente, seja estado líquido (a chuva, a água do riacho, do mar), gasoso (a umidade), ou sólido (o gelo).

E, como não podia deixar de mencionar, às tintas com as quais a narradora escreve/pinta as venturas e desventuras de um sujeito que, ao fazer a travessia do faz também a da letra. E, ao final, entendemos que o texto amoroso que é *Água viva* continua sim. Liquefeito, não tem paragem, só passagem.

POR QUE ADEUS?

Assim Clarice Lispector indaga ao final da crônica mais interrogativa que escreveu, “Sou uma pergunta”: “Por que adeus?” (DM, p. 398). É também sobre um amor que se acaba que o parquinho de *Água viva* trata, é sobre a fragilidade do amor, conforme diz a cantiga de ciranda¹⁵¹ da qual Clarice se apropria e incorpora ao seu texto, sem, contudo, sinalizar que está citando: “O anel que tu me deste era de vidro e se quebrou e o amor acabou” (AV, p. 101). É sobre o aprendizado, necessário a todo ser humano, do encantamento e desencantamento do amor:

É preciso saber sentir, mas também saber como deixar de sentir, porque se a experiência é sublime pode tornar-se igualmente perigosa. Aprenda a encantar e a desencantar. Observe, estou lhe ensinando qualquer coisa de precioso: a mágica oposta ao “abre-te, Sésamo”. Para que um sentimento perca o perfume e deixe de intoxicar-nos, nada há de melhor que expô-lo ao sol (BF, p. 47).

É sobre o amor e a liberdade. “Libertar” – dirá Clarice já em um de seus primeiros contos, “Gertrudes pede um conselho”, de 1941 – “era uma palavra imensa, cheia de mistérios e dores” (p. 12). É sobre como muitas vezes o amor cerceia a liberdade, como no conto “Obsessão”, também de 1941, já está evidente:

“Estava livre, descobri afinal...”

Como entender-me? Por que de início aquela cega integração? E depois, a quase alegria da libertação?” (BF, p. 59)

Água viva é o livro da alegria, do júbilo pela libertação, da aleluia depois da desilusão: “Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia” (AV, p. 10).

Mas, se é verdade que em *Água viva* assistimos à separação de dois amantes, é também verdade que a narradora vale-se da escrita para elaborar seu luto diante da perda do objeto amado, como nos diz Freud. Não obstante a frustração que a narradora enfrenta decorrente da vivência de um amor que fracassa, de um amor finito, mesmo assim ela busca aprender com o malogro desse amor e recusa-se a entregar-se à tristeza; aliás, responde a tudo isso com a alegria.

Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. (...)

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a

¹⁵¹ “O amor que tu me deste era vidro e se quebrou/ O amor que tu me tinhas era pouco e se acabou”.

alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então *respondo com a pureza de uma alegria indomável*. Recuso-me a ficar triste. Sejamos alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. *Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina.* (AV, p. 112-113).

O que Freud chama de trabalho de luto é o que o filósofo contemporâneo, André Comte-Sponville, chama de desespero.

Não é, de forma alguma, um trabalho da tristeza! A meta do luto é a alegria. Você acaba de perder um ente querido, tem a sensação de que tudo vai por água abaixo, de que nunca mais você vai ser feliz. E eis que ao cabo de três meses, seis meses, um ano, você descobre que a alegria voltou a ser possível! O trabalho do luto é esse processo psíquico, esse trabalho sobre si que faz que a alegria pelo menos torne a ser possível. Desesperar, no sentido em que emprego a palavra, é fazer o luto das suas esperanças, fazer o luto de tudo o que não é, para se regozijar do que é (Comte-Sponville, 2001, p. 124)

O filósofo emprega a palavra *desespero* num sentido literal, quase etimológico, para designar o que ele chama *o grau zero da esperança*, a pura e simples *ausência de esperança*. Só depois que se pára de esperar é que se começa a viver a vida, tal como ela é. Vimos em *Água viva* que a narradora passa pelo des-espero do amor. Ela passa de um amor interpessoal para um amor pela escrita.

O amor termina, a vida passa e chega a um fim, mas a escrita... a escrita que a narradora/escritora realiza continua: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua” (AV, p. 114). E é exatamente através da escrita que a narradora vai *fixar com palavras* o que é fugaz, efêmero, passageiro. Tudo é finito, mas a narrativa continua porque narrar a vida, seus sabores e alegrias, isso não se interrompe. E ainda que a narradora/escritora suspenda sua pena, a vida prossegue e é preciso vivê-la/escrevê-la des-esperadamente.

Homologamente, um trabalho acadêmico, especialmente na área da literatura, também não se acaba. Uma de suas medidas valorativas é a senda que deixa aberta, inconclusa ou mesmo apenas indiciada para que outros pesquisadores o retomem e continuem.

Vemos que essa pesquisa também pede um prosseguimento. Pede que seja feita uma edição crítica de *Água viva*. Para isso seria interessante ter, além das duas versões de *Objeto gritante*, disponíveis no Arquivo Clarice Lispector, da Fundação Casa de Rui no Rio de Janeiro, às quais tivemos acesso, também a versão inicial que foi entregue ao Prof. Alexandrino E. Severino, em 1971, ainda com o título de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*.

Fica como possibilidade de caminho para meus próprios pés ou de outrem.

“Amém para nós todos!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, João Ferreira de. (Trad.) *Chave Bíblica*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.

ALMEIDA, Joel Rosa de. “Sveglia: a personificação da Coisa”. In: *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 166-183.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *A sucata da palavra: um estudo de Um sopro de vida de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: PUCMINAS, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1998. (Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa).

_____. Escrita e escuta de corpo inteiro: a língua de **Água viva**. *Aletria*, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, n. 12, p. 171-184, abr. 2005.

_____. Do lado esquerdo com Tania Kaufmann. Belo Horizonte, 2004. Inédito. 12 p.

ANDRADE, Paulo de. *Livra-me*. Povoado do Bichinho: Bichinho Gritador, 2002.

_____. *Nada no dia se vê da noite esta passagem - amor, escrita e tradução em Marguerite Duras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2005. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada).

ANDRADE, Oswald de. Escapulário. In: *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2000. p. 63.

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

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Coleção Tópicos.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARRENTO, João. Fulgor e ritmo: Tradução e escrita em Gabriela Llansol e Herberto Helder. *Relâmpago*, Lisboa, n. 17, p. 9-19, out. 2005.

BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. Littérature et Méta-langage. In: *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964. Collection Tel quel. p. 106-107.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O prazer do texto*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993. Coleção Elos.

_____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53: A morte do autor; p. 303-313: Deliberação.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995. Editora da Universidade Estadual de Campinas. p. 247-259: Estrutura das relações de pessoa no verbo; p. 277-283: A natureza dos pronomes; p. 284-293: Da subjetividade na linguagem.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 21. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1965.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. 13. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1984. Coleção À Volta da Literatura.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOECHAT, Maria Cecília. Guimarães Rosa e Machado de Assis: um encontro na espelharía. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 419-423.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRANDÃO, Junito de Souza. O Mito de Narciso. In: *Mitologia grega*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. v. II. p. 173-190.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A crise da representação. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lucia (Orgs.). *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; POSLIT – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – FALE/UFMG, 2000. p. 150-157.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Ilustrações de Ziraldo.

CALVINO, Italo. *Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. Maria de Lurdes Sirgado Ganho e José Manuel de Vasconcelos. 3. ed. Lisboa: Vega, 1993. Coleção Provisórios e Definitivos.

CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiáco Lacan na galáxia de língua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-191.

CÂNDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Número Especial: Lembrando Clarice (org. Nádya Batella Gotlib). Belo Horizonte, 19 de dezembro de 1987, ano XXII, n. 1091. p. 2-3.

CASTELLO, José. Artes da bruxa: crônica de um perseguidor de Clarice. *Bravo!*, São Paulo, n. 3, p. 74-78, dez. 1997.

BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. (Selo Universidade, 22)

_____. A escrita fora de si: do sopro Clarice à textualidade Llansol. *Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*. Ilhéus: Editus, 2001. n. 2. p. 307-340.

_____. A solidão essencial. In: BARBOSA, Márcio Venício; BRANCO, Lucia Castello; SILVA, Sérgio Antônio. *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 29-31.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. O dentro e o fora do espelho e da literatura. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 466-470.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 580-582: Mãe; p. 808-809: Segredo; p. 393-396: Espelho.

COELHO, Eduardo Prado. Duras/Lispector. In: *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988. p. 210-215.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O amor a solidão*. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 241-311: O amor.

CURY, Maria Zilda Ferreira. A pesquisa em acervos e o _____ da crítica. *Manuscrita*. São Paulo, n. 4, p. 78-93, dez. 1993.

_____. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995. p. 53-63.

_____. A biblioteca como metáfora. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira et alii (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 93-100.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou... In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS). p. 122- 129.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DIDIER, Beatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

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

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. Encyclopaedia Britannica do Brasil. São Paulo/Rio de Janeiro, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Porto: Vega, 2000.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Clarice, segundo Olga Borelli. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Número Especial: Lembrando Clarice (org. Nádia Battella Gotlib). Belo Horizonte, 19 de dezembro de 1987, ano XXII, n. 1091. p. 8-9.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v. IX, p. 131-143. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

_____. A significação antitética das palavras primitivas. In: *Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v. XI, p. 137-146. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

GRIMM, Irmãos. Branca de Neve. In: *Contos de fadas*. Trad. Celso M. Paciornik. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 89-94.

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

HAHN, Sandra. *O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Letras, 1995. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de cultura; 18).

KAUFMANN, Tania. *A aventura de ser dona-de-casa: dona-de-casa X empregada*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LACAN, Jacques. *O seminário (livro 8): a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAIA, Sérgio. Autor e obra: a partir de Blanchot, Barthes e Foucault. *Minas Gerais*, jun. 1996. Suplemento Literário, n. 14, p. 14.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio (Org.). *Os sentidos da paixão*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 283-306.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. *Água viva*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Água viva*. 11. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A bela e a fera*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A descoberta do mundo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *A hora da estrela*. 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. *A maçã no escuro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A mulher que matou os peixes*. Ilustrações Carlos Scliar. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *A paixão segundo G. H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Aprendendo a viver – Imagens*. (Edição de texto Teresa Montero; edição de fotografia Luiz Ferreira). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Correio feminino*. (Org. de Aparecida Maria Nunes). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *De corpo inteiro*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. Desespero e desenlace às três da tarde. In: *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, maio/1975, n. 25, p. 50-53.

_____. *Felicidade clandestina*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *O mistério do coelho pensante* (Uma estória policial para crianças). 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

_____. *Onde estivestes de noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 73-83: O relatório da coisa; p. 21-43: A partida do trem.

_____. *Outros escritos*. (Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Para não esquecer*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Um sopro de vida: (pulsações)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. (Jornalista responsável: Antonio Fernando De Franceschi). São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17-18, dez. 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. p. 116-123.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. 2. ed. Lisboa: Rolim, 1991.

_____. *Inquérito às Quatro Confidências – Diário III*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

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

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.143/144, jan./jun.1997. p. 41-62.

MEIRELES, Cecília. Viagem. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p. 84.

MESSA, Fábio de Carvalho. O jogo de espelhos. In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 230-234.

MILLIET, Sérgio. Diário crítico. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*. Número Especial: Lembrando Clarice (org. Nádia Batella Gotlib). Belo Horizonte, 19 de dezembro de 1987, ano XXII, n. 1091. p. 4.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTERO, Teresa (Org.). *Correspondências – Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

PEIXOTO, Marta. Uma mulher escreve: ficção e autobiografia em *Água viva* e *A via crucis do corpo*. In: *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004. p. 137-176.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Biblioteca Luso-Brasileira: Série Portuguesa.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad., intr. e notas do Prof. J. Cavalcante de Souza. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

PÓLVORA, Hélio. *Água viva: Da abstração lírica*. 25 de agosto/ 1973.

RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1985. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira).

RIMBAUD, Jean-Arthur. "Une saison en enfer". In: *Des Ardennes au Désert*. Trad. Paulo Hecker Filho. Paris: Presses Pocket, 1990. p. 193-224.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 65-72: O espelho.

_____. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes/PUC-SP, 1993.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração: Fernando Sabino, Clarice Lispector*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SALIBA, Ana Maria Portugal M. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso*, Belo Horizonte, n. 26, p. 28-34, março de 1987.

SANTIAGO, Silviano. "Bestiário". In: *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 157-191.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de *Água viva*. *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 115-118, maio 1989.

SOARES, Maria de Lourdes. O diário de Llansol: a ordem figural do cotidiano. In: ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998. v. II. p. 46-53.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad. do grego, intr. e notas Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SOUSA, Carlos Mendes de. A assinatura, o nome, a coisa: Lispector. *Diacrítica*, n. 11, p. 167-174, 1996.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire*. Définitions et enjeux. Paris: PUF, 1997.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Centro de Memória e Difusão Cultural; Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993.

VIANNA, Lucia Helena. O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção). In: ZILBERMAN et alii. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 49-64.

WILLIAMS, Claire (Org.). *Entrevistas: Clarice Lispector*. Preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CORRESPONDÊNCIA:

Álvaro (provavelmente o crítico Álvaro de Manuel Machado). *Carta a Clarice Lispector*. Paris, 29 de dezembro de 1973. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

DINES, Alberto. *Carta a Clarice Lispector*. 20 de julho de 1973. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LOWE, Elizabeth. *Carta a Clarice Lispector*. New York, 28 de novembro de 1973. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LOWE, Elizabeth. *Carta a Clarice Lispector*. Bogotá, 12 de dezembro de 1977. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Carta a Paulo Gurgel Valente*. Rio de Janeiro, 07 de maio de 1969. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

MOURA, Reinaldo. *Carta a Clarice Lispector*. Porto Alegre, 21 de janeiro de 1944. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

MOURA, Reinaldo. *Carta a Clarice Lispector*. Porto Alegre, 08 de fevereiro de 1946. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

PESSANHA, José Américo Motta. *Carta a Clarice Lispector*. São Paulo, 05 de março de 1972. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

SEVERINO, Alexandrino E. *Carta a Clarice Lispector*. Nashville, 02 de junho de 1972. Arquivo Clarice Lispector da Fundação Casa de Rui Barbosa.

ENTREVISTAS:

Entrevista de Clarice Lispector a José Afrânio Moreira Duarte, para o DM MULHER, suplemento feminino dominical do *Diário de Minas*. Belo Horizonte.

Clarice Lispector (entrevista). *Textura*, n. 3. São Paulo. Letras/Universidade de São Paulo (USP), maio, 1974, p. 22-26.

Clarice Lispector. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 3-9 jun./1974, p. 10-13.

COUTINHO, Edilberto. Clarice Lispector: Já tentei reformar o mundo. Mas quem sou eu, meu Deus, para mudar as coisas? *O Globo*. Rio de Janeiro, abril de 1976.

PINHEIRO, Nevinha. Clarice, pela última vez. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1977.

ARTIGOS SOBRE CLARICE LISPECTOR (em periódicos):

RESENDE, Otto Lara. Mãe, filha, amiga. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1977.

FILMOGRAFIA:

Clarice Lispector (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner.

DISCOGRAFIA:

Caetano Veloso. Escapulário. In: *Jóia*. Brasil: Universal, 1975. faixa 13. 838559.

INTERNET

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=27062>

<http://www.bailarinas.kit.net>

<http://www.luxjornal.com.br/empresa.asp>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Lalande>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Lalande_%281867-1963%29

http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel-Richard_de_Lalande

http://fr.wikipedia.org/wiki/Lalande_21185

http://fr.wikipedia.org/wiki/Quartiers_de_Toulouse

<http://br.geocities.com/bibliotecaclassica/textos/teognis.htm>

Arquivo Clarice Lispector/Fundação Casa de Rui Barbosa:

LISPECTOR, Clarice. Desespero e desenlace às três da tarde. *Senhor*. Rio de Janeiro, s.d., s.p.

PÓLVORA, Hélio. Água Viva: Da abstração lírica. 25 de agosto de 1973.

RIBEIRO, Leo Gilson. Auto-inspeção. *Veja*, 19 de setembro de 1973.

PENCHEL, Marcus. Distraído do presente. *Opinião*, outubro de 1973.

BRUNO, Haroldo. Água Viva: um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser. *Estado de São Paulo*, 03 de fevereiro de 1974.

BAIRÃO, Reynaldo. A propósito de Água Viva de Clarice Lispector. Rio de Janeiro, 09-10 de fevereiro de 1974.

JOSÉ, Elias. Anotações sobre Água Viva – I. Suplemento Literário, 26 de outubro de 1974.

JOSÉ, Elias. Anotações sobre Água Viva – II. 02 de novembro de 1974.

JOSÉ, Elias. Anotações sobre Água Viva – Conclusão. 09 de novembro de 1974.