

2

Clarice por ela mesma: a figura do autor

2.1

Entre a ficção e a confissão: a invenção sincera clariciana

O ponto de partida para tentar entender a relação que Clarice Lispector estabeleceu com seus leitores através dos jornais, e as repercussões desta relação nos seus romances, é o próprio jogo ficcional presente no discurso literário. Mesmo considerando que ela mesma declarou que não escrevia crônicas no sentido tradicional, usual do termo, podemos retirar o material produzido para o jornal da categoria dos textos não-literários e entendê-los como literários. Isto significa, então, percebê-lo como ficção que parece não se assumir como tal e que está a exigir do leitor que aceite a invenção como verdade. Estamos, portanto, no jogo da criação de um mundo possível, plausível e com o mundo concreto, tido como verdadeiro e absoluto.

Aqui, torna-se pertinente trazer à discussão a categoria de ficcionalidade, que emergiu ainda na segunda metade do século XVIII, para caracterizar, especificamente, os processos comunicativos do sistema social parcial literatura. Dito de outra maneira, tanto a produção como a recepção adequadas de textos literários não se pautam em valores de verdade, que são prioritários no contexto referencial dos modelos sociais do mundo. Ao contrário, elas se baseiam em valores e princípios tidos como válidos de acordo com certas normas poéticas dominantes em determinadas épocas e mais recentemente envolvendo outras variáveis do sistema literatura como um todo.

Portanto, a convenção de ficcionalidade dispensa a convenção de fatualidade que é, por sua vez, relevante em outros sistemas sociais. Neste contexto, os discursos ficcionais podem ser entendidos como uma alternativa fascinante, um mundo paralelo, ainda que só intuído, a partir do momento que permitem vislumbrar uma variedade de formas alternativas na construção de mundos. E sempre contornando a dicotomia entre falso e verdadeiro. Ainda no tocante à ficcionalidade, convém remeter à Heidrun Krieger Olinto, em

“Literatura, cultura, ficções reais”, e sua distinção entre as ficções literárias e as ficções sociais:

Enquanto a ficcionalidade do discurso literário representa uma opção deliberada que precisa ser aprendida com estratégias específicas em longos processos de socialização que funcionam, além do mais, como pacto entre autores e leitores, as ficções sociais permanecem quase sempre no limbo do inconsciente, ainda que tenham sido aprendidas como ficções operacionais para poder conviver em espaços sociais. (Olinto, 2003: 82)

Neste estudo, e especificamente em qualquer trabalho e investigação sobre Clarice Lispector, tão controversos quanto fascinantes e surpreendentes, o absoluto deve dar lugar ao relativo. Afinal, o tempo inteiro a autora nos alerta para o seu descompromisso com a verdade, com a exploração do mundo concreto. Considerada uma autora filosófica por alguns estudiosos, muitos preferem negar qualquer interpretação racional de sua obra. Mais adequado, quanto se trata de tentar entender Clarice, é procurar assumir seu lugar, tentar ver como Clarice Lispector.

Faz-se oportuno ainda mais um esclarecimento, que diz respeito à existência concreta (ou não) das relações com leitores que Clarice citava em seus textos: se realmente existiram ou foram simplesmente criações da autora. Este fato não merecerá uma resposta de caráter assertivo neste estudo, considerando-se que as atenções estarão voltadas para o plano da ficção e aí sim de suas extensões como diálogo com o real.

Se existiram sob outros nomes ou com variações aqui e ali, o que importa na presente investigação é a forma como o estreitamento desta “conversa” com o outro e, por conseguinte, com o mundo exterior, foi aproveitada na construção da sua ficção. Nada nos impede de considerar que Clarice, que não separava a realidade da ficção, criou personagens a partir das observações que fazia cotidianamente e denominou-os da forma como achou mais conveniente. Finalmente, é preciso entender que todos, inclusive ela própria, são, por fim, personagens. Esta constatação não exclui a presença de elementos reais, embora que renomeados, nos textos escritos para a imprensa. São exemplos – porque presenças constantes – as domésticas e secretárias que passaram pela vida de

Clarice, os filhos, as irmãs, o psicanalista, conforme veremos nas crônicas mais adiante.

Vivendo no território da linguagem, a própria Clarice deve ser entendida como personagem deste universo de surpresas e revelações. Para ela, autora que se inventa como imagem, que percebia a linguagem como algo mais importante que a vida, para quem a verdade era ficção, não existia lugar mais apropriado para tentar entender o mundo caótico e fragmentado, habitado por sujeitos à deriva, céticos em relação à perspectiva de uma realidade organizada e coerente. Ao optar pelo caminho da ficção, Clarice, estabelecendo um pacto de cumplicidade com seus leitores, deu a eles, finalmente, a possibilidade de experimentar a libertação e o preenchimento do processo de leitura. Nesse sentido, a leitura é entendida como uma experiência de libertação e de preenchimento:

A leitura é, portanto, ao mesmo tempo, uma experiência de libertação (desengaja-se da realidade) e de preenchimento (suscita-se imaginariamente, a partir dos signos do texto, um universo marcado por seu próprio imaginário). (Jouve, 2002: 107).

Ainda no tocante à libertação que acompanha o processo de leitura, pode-se pensar que ela - como experiência estética - representa tanto a libertação de alguma coisa quanto libertação para alguma coisa. Tanto retira o leitor das dificuldades e obrigações rotineiras, como, ao inseri-lo no universo do texto, renova sua percepção do mundo. Em relação à Clarice, pode-se pensar que seus leitores visitam as regiões criadas por ela e permanecem nelas por algum tempo, misturados aos seus personagens, misturados à própria Clarice.

Por tudo isso, este estudo se inicia tentando responder a uma pergunta tão óbvia quanto necessária: quais espaços estão ocupando a autora Clarice Lispector e seus leitores, receptores dos textos e co-autores na produção de sentido da sua obra? Quem entra em cena? Quem sai? No cenário escolhido para a encenação do ato amoroso autora/leitor, sai, de um lado, a Clarice Lispector de carne e osso, aquela que cumpria uma rotina de mulher, mãe e escritora e entra um personagem.

Personagem que “finge” parecer diferente no texto escrito para jornal em relação ao dos romances. Personagem que declara sua dificuldade de viver no mundo concreto dos homens e, então, se transforma em texto, em palavra que

vislumbra a liberdade, que busca apreender o sentido do mundo e das coisas. De outro lado, mas na verdade próximo e parceiro, está o leitor, igualmente entendido como texto, como ficção, como invenção. Leitor que não chega a representar o leitor empírico de modo absoluto. Neste ponto, estão claros os atores desta cena: Clarice e seus leitores, personagens de um jogo ficcional, buscando ambos a criação de um mundo possível.

Assim como desaparece o leitor de carne e osso, o mesmo se pode dizer da autora Clarice Lispector. Afinal, quem é a autora Clarice? Discutir a figura do autor, no caso clariciano, tanto no jornal como na ficção, implica discutir a questão da autoria de uma maneira geral. Aqui, remetendo a Foucault, convém lembrar a falsidade, ou inutilidade, de procurar o autor no escritor real, considerando-se que a função autor efetua-se justamente nesta cisão, nesta divisão, distância:

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

Para melhor entender este processo, num romance que se apresenta como narrativa de um narrador, o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve; mas para um “alter-ego” cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. Partindo desta maneira de encarar a figura autoral, pode-se vislumbrar um alter-ego de Clarice Lispector a partir do momento que ela adentrava o terreno da ficção, toda vez que iniciava o jogo ficcional. Em *O que é um autor*, Foucault (1992) volta-se justamente para o modo como um texto aponta para essa figura que lhe é exterior e o precede. Trata-se do abandono da idéia de que o nome de um autor é um nome próprio como qualquer outro: é antes um instrumento de classificação de textos e um protocolo de relação entre eles ou de diferenciação diante de outros.

Já que adotamos o caminho ficcional como orientador de muitos outros a serem explorados na relação Clarice/leitor, a sinceridade deve ser entendida como jogo; mas, afinal, o que é sincero quando se está diante de um texto literário? Nesse contexto, a própria Clarice sinalizou para que os leitores não acreditassem tanto nela, afirmando em algumas ocasiões que não a levassem demasiadamente a sério.

Sem querer deixar-se aprisionar em um gênero específico, Clarice, na verdade, escreveu “contos/crônicas/textos”, que espelhavam sua escrita ímpar, porque intensa e fragmentada. Por isso, este estudo chamará de “textos” o material publicado no *Jornal do Brasil*, uma vez que sua classificação seria uma forma de diminuir sua força, abrangência e complexidade, aspectos a serem analisados posteriormente.

Na análise da relação estabelecida com os leitores, aos quais se referia muitas vezes apenas pelas iniciais de seus nomes, importa o movimento, a busca do diálogo que ela empreendeu com o outro. Para Clarice tudo era ficção, mas extremamente autêntico. Ela não desvinculava a vida da arte e entendia toda arte verdadeira como experimentação. E por experimentação na arte, compreendia o poder de usá-la como instrumento avançado de pesquisa da realidade, ao invés de uma maneira de representar a vida. Paulo Germano Barrozo de Albuquerque destaca, em *Mulheres claricianas: imagens amorosas*, este aspecto:

Trata-se, aqui, de um passo a mais para se chegar à arte como meio de autoconhecimento, pois através da exploração de nossa língua buscamos conhecer quem somos, nosso modo de pensar e sentir. Nesse sentido, a escrita de Clarice é uma exploração da língua portuguesa, a tentativa de levar, como disse Cândido, nossa língua a lugares não freqüentados, fazendo-a atingir zonas inesperadas nas quais a sintaxe precisa ser desmontada para que a língua possa tocar essas zonas, quebrando os quadros rotineiros e torcendo a linguagem. (Albuquerque, 2002: 15)

Na escrita de Clarice, o procedimento fundamental é o de tentar “cavar buracos”, permitindo que os fluxos da vida possam voltar a fluir pela linguagem e pelo pensamento, uma vez que nossa língua não tem apenas uma herança já feita. Conseqüentemente, a tarefa do escritor é levá-la até o ponto de estranhamento de si mesma. A autora, então, procurou construir uma língua fluída, capaz de se

deixar arrastar pela vida. Neste cenário novo, pode-se perceber uma transformação na função de um livro: a escrita clariciana revela uma sua imagem na qual ele deixa de ser “imagem do mundo” e se apresenta como livro-rizoma, cuja preocupação é fazer passar pelos leitores os afetos, as intensidades que não são capturáveis pelo jogo identitário da representação. Não existe mais, obviamente, a preocupação de representar algo do mundo, mas de capturar o mundo não representado.

Então, será a partir desta autenticidade da escrita e da relativização da “sinceridade” da autora que este estudo se debruçará sobre os textos aparecidos no *Jornal do Brasil*. Vale lembrar que antes de escrever para o JB, em 1960, Clarice atuou como ghost-writer para a atriz Ilka Soares, que assinava a coluna “Só para mulheres”, no *Diário da Noite*. Também ocorreu sua colaboração para a revista *Senhor*, a convite de Paulo Francis:

Foi Francis quem resolveu dar nova chance à Clarice, convidando-a para colaborar na revista *Senhor*, na qual ele era o editor de ficção. Clarice mensalmente mandava seus contos de Washington, e praticamente todos os que depois apareceriam em *Laços de Família* foram antes publicados por *Senhor*. Dentro dos limites de circulação da revista, que nunca passou dos 25 mil exemplares, os contos de Clarice fizeram um grande sucesso. *Senhor* era uma revista conceituadíssima, de enorme influência na imprensa brasileira, e foi através dela que a obra de Clarice popularizou-se novamente, facilitando o caminho para a publicação futura dos dois livros que, por enquanto, permaneciam sem editor. Mas através de *Senhor*, além de reafirmar seu nome, Clarice teve ainda a oportunidade de ser descoberta pela nova geração. (Manzo, 2001: 51).

Quando relativizamos a sinceridade de Clarice ao escrever para jornal, estamos, na verdade, embasados na própria trajetória que a autora percorreu nesta mídia. Afinal, se na revista *Senhor* ela publicou os contos que, mais tarde, apareceriam em *Laços de Família*, utilizando, portanto, o espaço jornalístico para o exercício da sua ficção, também se afastou da linguagem do jornalismo, que tem o comprometimento maior com a busca dos fatos, ou melhor, com a versão dos fatos. Igualmente, se atuou como ghost-writer de uma atriz-colunista, também estava imersa no jogo ficcional, envolvida por personagens e plausibilidades.

Quanto a este aspecto de Clarice, representando ela mesma sua maior ficção, Lícia Manzo ressalta:

Ler sua vida através de sua obra. Em outro depoimento, Olga chega ao ponto de afirmar: “Quando eu falo dela, eu falo da obra, porque ela é a obra dela, não é ?”. Paulo Francis vai mais longe e arrisca: “Ela me disse diversas vezes que terminaria tragicamente. Converteu-se na própria ficção. É o melhor epitáfio possível para Clarice Lispector”. (Manzo, 2001: 208)

Tratando da “sinceridade” nos textos de Clarice escritos para a imprensa, ela mesma adverte seus leitores, sinalizando que pretendia passar cada vez mais a escrever sem pedir licença a ninguém, defendendo a qualquer preço sua liberdade criadora. Como no texto “Facilidade repentina”: *Vocês vêem como eu estou escrevendo à vontade ? Sem muito sentido, mas à vontade. Que importa o sentido ? O sentido sou eu ?* (Lispector, 1999: 293).

O certo é que, através dos seus textos, Clarice escreveu e criou a si mesma, revelando a intenção de um autoconhecimento, mesmo que não o tenha reconhecido explicitamente. Afinal, de temperamento retraído, silencioso, ela procurava disfarçar o interesse que o público e a crítica tinham por sua vida pessoal, afirmando que todo o material produzido era, de fato, ficção. Porém, nos textos publicados no JB, material que especificamente interessa a este trabalho, torna-se impossível negar uma certa intenção confessional de Clarice, que passa a dialogar com seus leitores de forma direta e clara, confidenciando aspectos e episódios de sua vida pessoal, tanto do passado como do presente, desabafando sobre as angústias diante da escrita, diante do processo de criação e das dificuldades de ser uma escritora profissional.

Além disso, o que se observa no conjunto variado e amplo que constituem estes textos, fragmentos íntimos e pessoais, como já dito, é que a autora continuou a abordar seus grandes temas, pontos de referência que ajudam a entender sua obra e as opções feitas ao longo de sua trajetória literária: autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade.

Também em relação aos textos publicados no JB, para surpresa da própria Clarice, que sempre confessava sua dúvida entre declarar e preservar sua intimidade, foi surpreendente a reação dos leitores, que pediram à autora que continuasse pessoal, cada vez mais em primeira pessoa. Aqui, importa discutir até que ponto esta dúvida de Clarice não fazia parte deste pacto de fingimento que a ficção - por ela considerada mola propulsora e explicação para o mundo - implicaria. Na crônica “Dies Irae” (JB, 14.10.67) ela afirma, escrevendo sobre uma de suas leitoras, Thereza, que foi visitá-la no hospital, na época em que esteve internada, devido ao incêndio em seu apartamento:

Que eu não escreva no jornal nada de crônicas ou coisa parecida. Que ela e muitos querem que eu seja eu própria, mesmo que remunerada para isso. Que muitos têm acesso aos meus livros e que me querem como sou no jornal mesmo. (Lispector, 1999: 37).

Para situar a época em que Clarice Lispector passou a colaborar semanalmente para o JB em relação a alguns episódios de sua vida pessoal, convém lembrar um fato traumático: o incêndio que destruiu seu apartamento no Leme, na madrugada do dia 14 de setembro de 1966. Após tomar um tranquilizante, como era costume seu fazer antes de dormir, Clarice ficou deitada na cama, fumando e esperando o sono chegar. Depois de algum tempo, seu quarto foi tomado pelas chamas. Resultado: salva por um dos filhos, com as pernas e as mãos gravemente atingidas, ficou três dias entre a vida e a morte. Após o acidente, conforme lembram amigos que conviveram com a autora mais intimamente, ela não foi a mesma. Remetendo a Carlos Heitor Cony:

Mais ou menos pela mesma época, quando seus livros saíram do pó para o destaque das livrarias e da mídia um acidente estúpido quase a matou. Clarice gostava de escrever em uma pequena máquina portátil, que colocava ao colo. Fumava muito, muitas de suas fotos hoje tornadas clássicas a mostram de cigarro na boca. Uns dizem que ela já estava deitada quando cochilou com o cigarro aceso. De qualquer forma, saiu do incêndio com queimaduras que cirurgias reparadoras disfarçaram. O belo, o enigmático rosto de Clarice Lispector nunca mais foi o mesmo. (Cony, 1997: 77)

Justamente em 1967, menos de um ano após o episódio, Clarice aceitou o convite para escrever no JB e sair do fechamento, do isolamento. Neste sentido, o

incêndio que mutilou as mãos de uma mulher extremamente bela e vaidosa poderia ser entendido como propulsor de uma mudança de rumo, expressa obviamente na sua produção textual? Estaria Clarice mais confessional, sem tantas hesitações, ou na verdade até mesmo esta mudança não estaria já implícita no jogo que ela estabeleceu com seus leitores já na sua ficção?

Definir se Clarice “jogava” em maior ou menor grau com seus leitores importa menos do que o quanto ela proporcionou aos que liam seus textos uma experiência de libertação (provocando o desencajamento da realidade) e de preenchimento por intermédio da leitura.

2.2

Fragmentos: as crônicas do JB e os romances

Entre os textos escritos no período de 1967 a 1973, pode-se perceber nitidamente a prática do uso do fragmento enquanto totalidade contida em um texto curto. A idéia do menos que é mais funciona dinamicamente, não se esgotando ou banalizando porque, através da sua economia, preserva o que é o elemento próprio da criação. Em Clarice Lispector, e especificamente no que interessa a este estudo, nos textos escritos para jornal, percebe-se, sem dúvida, o fragmento como um exercício em que a literatura tenta encontrar a si mesma, como forma que coincida com a própria criação.

Nestes textos, igualmente, identifica-se uma escritora que nos lembra Ernest Hemingway, em *Muerte en la tarde*, trecho destacado em *Poéticas de la brevedad*:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está escrevendo, pode omitir aquilo que conhece, e o leitor, se o escritor escreve com suficiente sinceridade, terá um sentimento dessas coisas tão forte como se o escritor as tivesse expressado”(Zavala, 1997: 14).

Para abordar a questão da fragmentação em Clarice Lispector é indispensável fazer uma diferenciação. Primeiramente, ela deve ser entendida como desconstrução empreendida pela própria Clarice. Logo, trata-se de uma fragmentação de caráter existencial, que se reflete nos seus textos. Com isso,

estamos diante de uma escrita desconstrutora, que busca no discurso uma forma de epifania, no dizer de Affonso Romano de Sant'Anna (1974). Epifania representando a revelação de uma certa verdade, considerando que, mascaradas pela rotina do dia-a-dia, suas personagens sempre têm um momento de epifania, quando acontece um evento ou incidente que ilumina suas vidas. É este discurso que dará à autora “insights”, revelações sobre ela própria. Secundariamente, aparece o recurso enquanto impressões colhidas, fragmentos reunidos por Clarice no dia-a-dia, nas mais diferentes situações, que os anotava em pedacinhos de papel, na bolsa, ao mesmo tempo em que os vivia.

Lícia Manzo (2001) lembra que Clarice Lispector escrevia fragmentos pessoais, profundamente intimistas - diferentes do que costumava aparecer nos cadernos culturais da época - e depois montava-os. Além disso, a grande intensidade do material produzido possibilitaria que, mesmo que seus textos fossem desmontados, cada fragmento manteria sua força.

É assim que várias passagens dos textos publicados no *Jornal do Brasil* podem ser encontradas no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Lícia Manzo questiona se, na sua dita “inabilidade” para escrever crônicas, Clarice aproveitava trechos de seus romances ainda inéditos nos fragmentos publicados na imprensa ou, ao contrário, a partir dos fragmentos produzidos para o JB, a autora extraía posteriormente uma unidade, transformando-os em contos ou romances. O certo é que estes fragmentos constituíram, num tempo seguinte, suas narrativas, como exemplificado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*:

Na trajetória desta nova personagem, uma surpresa: ela compunha-se, em grande parte, dos “fragmentos” que haviam sido publicados à guisa de crônicas no *Jornal do Brasil*. 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 apareciam mais tarde no romance, entre elas, freqüentemente, 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, 2001: 104).

A presença dos fragmentos publicados no *Jornal do Brasil* nas demais narrativas de Clarice Lispector não é surpresa já que Marina Colasanti, sua editora no jornal, “conta que, freqüentemente, ela lhe telefonava pedindo que não perdesse a cópia das crônicas que lhe enviava, pois planejava reaproveitá-las” (Manzo, 2001: 107). Por fim, convém registrar que as histórias sobre sua infância, igualmente publicadas no JB, apareceram editadas em *Felicidade Clandestina*, volume que reuniu também alguns contos que haviam sido publicados seis anos antes, em *A legião estrangeira*.

Quanto à busca da essência e o desejo de entrar em contato com a existência mais íntima do ser, presentes na obra de Clarice, é possível perceber - como bem destaca Reinaldo Laddaga, em “Introducción a un lenguaje invertebrado. Una situación de João Gilberto Noll” (2001), que a autora pode ser considerada mesmo um ascendente genealógico de escritores mais contemporâneos, como João Gilberto Noll. Isto porque, ao comentar as tendências da literatura latino-americana dos anos 90, especificamente a escrita de Noll, Laddaga destaca este autor e suas discussões sobre “o caráter purificador do romance, já que o leitor entra na narrativa de uma maneira e sai de outra”.

A escrita seria o lugar onde se poderia sentir êxtase, transe. Êxtase entendido como a coagulação de um instante, presentificação, ao máximo, da condição humana, que acaba levando a uma purificação. Reinaldo Laddaga lembra, também, que a partir de meados do século XX, Clarice começou a construir histórias cujos personagens estavam tomados por um desejo de entrar em contato com o cerne de suas existências, um “desejo de intensidade (‘disrrítmica, diria Noll’) que aniquila, mesmo que por um momento, a placidez sonâmbula de uma existência estruturada” (Laddaga, 2001: 159).

Para ele, seria o trabalho de João Gilberto Noll uma transposição, com outras técnicas, dentro de um outro imaginário, de uma série de temas e procedimentos que caracterizam o núcleo da obra de Clarice. Em ambos os casos, trata-se da literatura e sua capacidade de induzir a um transe que serve como acesso ao real. Um transe obtido a partir de uma linguagem invertebrada, sem viga mestra, que não quer ir a ponto algum, que não deseja comunicar nenhum significado estabilizado.

Neste contexto, Laddaga ressalta ainda que o “Teatro da Aparição”, que aparece em *A Céu aberto*, de Noll, assim como os personagens criados pelo autor, em muito lembram as narrativas e personagens de Clarice Lispector, sempre habitando mundos em nada homogêneos e constituindo histórias em nada unificadas. Nos dois casos, mundos da aparição e da desapareção disrrítmicas, mundos imprevisíveis. Personagens que adquirem uma consciência extremada do mundo e das coisas, ao mesmo tempo que se sentem flutuando, suspensos, caracterizando uma passagem do estado bruto da vida para um existência mais elementar e difusa.

Entender o diálogo que Clarice Lispector estabeleceu com seus leitores, por meio da imprensa, implica também investigar a leitora que foi esta autora de 26 obras, num período de 33 anos. Investigar, ainda, como sua formação enquanto leitora repercutiu em sua escrita. A autora confessava ter sido má leitora, conforme destaca Ricardo Iannace, em *A leitora Clarice Lispector*:

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 leio pouco. Só li muito, e lia avidamente o que me caísse nas mãos entre os treze e quinze anos de idade. Depois, passei a ler esporadicamente, sem ter a orientação de ninguém (Iannace, 2001: 15).

Contudo, o grande número de citações e alusões bibliográficas detectadas a partir da análise de sua obra parecem indicar justamente o contrário, apontando para uma escritora que tinha o imaginário, assim como suas personagens, ocupado pela leitura:

Variam os autores citados: Katherine Mansfield, Oscar Wilde, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Hermann Hesse, Dostoiévski, Tchekhov, Thoreau, Henry James, Thomas Merton, Albert Camus, Virginia Woolf, Hemingway, Georges Simenon, Ezra Pound, Heine, James Joyce, Dante Alighieri, S. Tomás de Aquino, Spinoza, William Shakespeare, Paul Éluard, Goethe, Emily Brontë e outros. Dentre os nacionais, figuram Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa e demais escritores. As citações não param em literatos e filósofos conceituados. Clarice chega a citar obras como *Um Deus Esquecido*, do amigo e médico psicanalista Dr. Azulay, e *Jogando com Pelé*, do futebolista Edson Arantes do Nascimento (Iannace, 2001: 39).

Mais uma vez, estamos diante de uma autora que com frequência se esmerou na contradição ou ambigüidade de quanto viveu e produziu. Buscar um sentido? Improvável. O limite entre a realidade e a invenção? Também improvável. Esta flutuação, esta busca é o próprio sentido.

Quanto às suas personagens, igualmente tinham o hábito da leitura. São exemplos Virgínia, que, em “O Lustre”, passava os dias lendo; ou Sofia, de “Os desastres”, que lia com paixão os livros de história. Mas, sem dúvida, o gênero de leitura jornalístico acaba prevalecendo em suas histórias, e mesmo o próprio jornal, que serve de embrulho, para citar mais um exemplo, no conto “Amor”. Esta prevalência é, certamente, fruto dos anos que Clarice dedicou escrevendo para a imprensa, como foi o caso do JB.

Considerando que um leitor se constrói a partir da absorção de outros textos, revelando um confronto produtivo com o outro, Clarice teria, em seus textos, dialogado com os textos dos autores que leu e pelos quais foi influenciada. Notável o seu diálogo com Tchêkhov, uma vez que muitas de suas personagens femininas assemelham-se às deste autor, na ânsia pela liberdade para além da relação conjugal, experiência da própria autora, que viveu durante 16 anos como esposa do diplomata Maury Gurgel Valente, distante de sua “adotada” terra natal, o Brasil, cumprindo o papel social para o qual se sentia inadequada. Assim também ansiavam pela liberdade as leitoras de Clarice, que constituíam maioria entre o público consumidor dos seus textos semanais.

Estes textos, inclusive, foram eleitos pela autora como o lugar do diálogo com seu leitor, ou seja, não eram mais as personagens que ansiavam, desejavam, sofriam as dores da existência feminina no mundo patriarcal, mas a própria Clarice. Era ela comentando cartas de leitores ilustres, de leitores desconhecidos, dando conselhos, respondendo a comentários ou críticas. Era ela, como mulher, mãe, num confronto produtivo com o “outro”. Outro, neste caso, representado pelo leitor, que ao retornar com sua recepção do que a autora havia escrito, estava mesmo participando do processo de composição do que, mais tarde, vieram a se constituir as personagens dos romances, contos e outros textos da autora.

O contato com textos tão diversificados - Clarice confessava, como no texto intitulado “Intelectual? Não” (JB, 02.11.68), que durante anos só leu romance policial - parece ter amplificado e enriquecido o intercâmbio com seus

leitores. Afinal, se assumia ter sido leitora de tão variados gêneros - sem esquecer as leituras de revistas jurídicas, Código Civil, dicionários, santinhos com orações, listas de compras, fotonovelas, bula de remédio, provérbios - estava apta a dialogar com um público diversificado e, mais que isso, trazer as contribuições deste diálogo para seus romances.

Remetendo às considerações de Umberto Eco, de que “gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros” (Eco, 1979: 39-40), esta estratégia estaria facilitada nos romances e contos de Clarice Lispector. Obviamente, ela conhecia e dialogava com seu “outro”, o leitor, e com ele chegava freqüentemente a trocar opiniões, impressões sobre os mais diferentes temas (mesmo nas situações em que tudo pode ter sido ficcionalizado) através da indicação de cartas de leitores.

Ainda tomando por empréstimo as idéias de Eco, de que o autor institui a competência do próprio leitor modelo, uma vez que prover este texto não significa apenas esperar sua existência, mas mover o texto para construí-lo, este movimento de construção nos textos de Clarice em muito se beneficiou do intercâmbio que ela estabeleceu com seu público leitor, através do jornal.

Em outras palavras, as cartas que recebia dos leitores, assim como os telefonemas e as pequenas lembranças, podem ter se transformado no material utilizado pela autora para criar a tensão, o fluxo que caracterizam esta sua escrita, indicando ao leitor os caminhos a percorrer e quais a deixar de lado. Se ainda considerarmos com Jauss, que “a experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva” (Jauss, 1979: 46), no caso da escritura de Clarice Lispector, as correspondências que ela instituiu com seus leitores atestam, segundo Iser, a convergência do texto com o leitor. Ao que tudo indica, Clarice aproveitava as respostas, contribuições e palpites como estratégia para criar a citada convergência.

Quanto à interferência do leitor na ficção da autora, convém remeter a Roger Chartier (1999), que cita Walter Benjamin, em *A aventura do livro*, quando este observa que teria nascido, com o cinema e o jornal, uma confusão de papéis entre aquele que produz e aquele que consome: “nos jornais, a diferença entre redator e leitor se desmancha quando o leitor se torna autor, graças às cartas dos

leitores” (Chartier, 1999: 84). Se considerarmos que os leitores do JB citados nos textos por Clarice realmente existiram – no real e no imaginário da escritora – também eles, com as cartas que teriam escrito à autora, comentando os temas por ela abordados no *Caderno B*, acabaram por se transformar em co-autores de fragmentos dos seus romances, contos e dos textos publicados na imprensa.

Embora afirmasse não querer sua privacidade invadida, Clarice se aproximou cada vez mais dos leitores. Sobre a recusa em se tornar confessional, cumpre lembrar que, ao entrevistar Érico Veríssimo para a revista *Manchete*, em 1967, ela já afirmava: “Sua fama é enorme, Érico. Se eu fosse famosa assim, teria minha vida particular invadida e não poderia mais escrever” (Veríssimo, 1999: 29). Esta paralisia, no entanto, parece não ter sido mais que retórica, um possível jogo que Clarice estaria fazendo com seu leitor: negando o movimento de abertura e de diálogo e, ao mesmo tempo, se aproximando mais e mais dos leitores.

Contudo, parece que ao se deixar invadir, compartilhando sua rotina de mulher, mãe e escritora, a autora criou seu mais importante personagem: ela mesma. Também descobriu um caminho para a fragmentação que a caracterizava como pessoa e que repercutia em sua escrita. Dessa forma, o texto no jornal representou um pretexto para que Clarice entrasse em contato com o leitor e, mais ainda, em contato com ela mesma. Em outros termos, a partir da aproximação com o outro - seu leitor – e com o outro – entendido como ela própria - foi capaz de dar unidade aos fragmentos soltos que reuniam suas impressões das mais diversas e banais situações. Assim como Ulisses ajudou Lóri na descoberta de si e do outro, os leitores foram parceiros de Clarice na sua busca por um caminho de expressão, que se revelou através dos fluxos que, por sua vez, determinaram uma escrita fragmentada. Por mais que ela negasse, confessional.

2.3

A tematização da autoria e da escrita

Se considerarmos, a partir das análises de Maurice Blanchot, em *L'Entretien Infini*, “o fragmento como um texto concentrado, que se centra sobre si mesmo e não se cria no campo que o relaciona com os outros fragmentos” (Blanchot, 1969: 527), encontraremos, nos fragmentos pessoais de Clarice

Lispector, publicados na imprensa, a coerência do seu projeto literário. Afinal, foi preocupação constante da autora, em seus romances, “crônicas” e contos, pensar efetivamente o material verbal, caracterizando um processo de auto-reflexão. Foi também preocupação de Clarice, a partir da economia do verbal, buscar a essência dos seres e das coisas, por isso, seus personagens estavam sempre desejosos de entrar em contato com o cerne de sua existência.

No texto “Uma experiência” (JB, 22.06.68) a autora, ao falar da busca de sentido da vida, oferece aos leitores um bom exemplo de sua constante reflexão sobre a palavra. Palavra que, segundo ela, nunca seria suficiente para expressar a vida:

“Então eu, o tigre, dei umas voltas vagarosas em frente à pessoa, hesitei, lambi uma das patas e, depois, como não é a palavra que tem importância, afastei-me silenciosamente” (Lispector, 1999: 112).

Em outros termos, Clarice revela o mesmo que explicitou Nietzsche em *Gaia Ciência*, ao abordar a impossibilidade de o narrador dar conta do instante, que é incomunicável. Como ressaltou o autor, “nem sequer os nossos pensamentos podemos traduzir inteiramente por meio das palavras” (Nietzsche, 1977: 173).

Em outro texto, “Duas histórias a meu modo” (JB, 09.01.71), Clarice Lispector mais uma vez teoriza sobre a relação entre verdade e escrita, quando relata um exercício de escrever que fez, tomando como tema uma história de Marcel Aymé sobre dois homens: um, Félicien Guérillot, que não gostava de vinhos, sendo dono das melhores vinhas de Arbois, na França; o outro, que adorava e sonhava com o vinho, mas não tinha condições de possuir bons vinhos. A autora, em seu exercício de escrever, reescreve a história em algumas de suas partes, sempre assinalando o caráter de ficção “verdadeira”:

“Boa história de vinho é a do homem que deste não gostava, e Félicien Guérillot, dono exatamente de vinhedos, era o seu nome - inventados nomes, homem e história por Marcel Aymé, e tão bem inventados que para ser verdade só da verdade careciam” (Lispector, 1999: 329).

Na busca por uma forma possível de expressão, referências à questão do estilo e da escrita podem ser encontradas em diversos outros textos de *A descoberta do mundo*. Destacamos aqueles em que elas aparecem de forma mais explícita. Em “Pertencer” (JB, 15.06.68), Clarice revela aos leitores o sentimento, experimentado ainda quando criança, de que não pertencia a nada nem a ninguém, o que justificaria o fato de ter começado a escrever tão cedo. Afinal, escrevendo, talvez pertencesse um pouco a si mesma. No texto “Ainda sem resposta” (JB, 22.06.68), a autora afirma não saber mais escrever, porém, o fato literário havia, aos poucos, se tornado tão sem importância para ela que não saber escrever talvez pudesse salvá-la da literatura.

Em “Mistério” (JB, 07.09.68), reflete sobre o processo criativo, particularmente sobre as palavras, destacando a distância entre as palavras e a realidade que elas representam:

Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. Sinceramente, não sei o que simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes. (Lispector, 1999:134)

No texto “Um momento de desânimo” (JB, 20.12.69), ela aprofunda esta reflexão, afirmando a impossibilidade de expressão, embora reconhecesse ser a linguagem o único caminho, a única maneira de ao menos “tocar”, chegar próximo da expressão:

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. (Lispector, 1999: 254)

Já em “Fernando Pessoa me ajudando” (JB, 14.09.68), Lispector declara que os textos publicados no jornal não são propriamente crônicas. Diz, ainda, que temia estar tornando-se conhecida, popular e cita Fernando Pessoa:

É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular ? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos”. (Lispector, 1999: 136-137).

Em “Estilo” (JB,12.10.68), Clarice retorna à reflexão sobre a criação e o estilo, confessando que não desejava ter um estilo próprio, um modo particularmente seu de dizer as coisas. O que ela desejava era simplesmente dizer, comunicar, já que se sentia em dívida com um mundo que não lhe era nada fácil. Em “Delicadeza” (JB,12.10.68), declara finalmente seu prazer diante da escrita, que lhe era paradoxalmente difícil e prazerosa. Para Clarice, a angústia e a dor que acompanhavam o processo criativo eram, embora representassem um obstáculo a ser ultrapassado a todo momento, a única maneira de ao menos tocar, chegar o mais próximo possível do mundo:

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos. (Lispector, 1999:143)

Em “O que eu queria ter sido” (JB,02.11.68), ela explicita mais detalhadamente aspectos de sua escrita, que podem ser traduzidos na preocupação constante com o drama do ser humano:

O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. Por que foi o destino me levando a escrever o que já escrevi, em vez de também desenvolver em mim a qualidade de lutadora que eu tinha? (Lispector, 1999:149).

Voltando uma vez mais com uma reflexão sobre o processo criativo, Clarice, em “Um conto se faz ao largo” (JB,09.11.68), começa a contar a história de uma mulher solitária de meia idade, zelosa com os seus pertences, que morava em um quarto alugado em uma casa de família, que pouco tomava conhecimento da sua presença. Entretanto, a autora interrompe a narrativa justamente no

momento em que iria contar a aventura espiritual que a mulher teria vivido silenciosamente. Clarice, então, declara ter perdido o fio condutor desta história que, segundo ela, deveria ser um conto. E termina afirmando que deixa aos leitores menos experientes, por ela considerados aqueles que escrevem ainda como um exercício, a tarefa de continuar a história.

Em “Aprofundamento das horas” (JB,16.11.68), ela lembra a necessidade de ter tempo para escrever. Para Clarice, não era possível escrever enquanto estava ansiosa ou esperando soluções para problemas seus porque, nestas situações, fazia de tudo para que as horas passassem logo. Já escrever, ao contrário da pressa, aprofundaria e ampliaria o tempo. Esta reflexão, por sua vez, é aprofundada em “Como é que se escreve” (JB,30.11.68), quando afirma não dominar a escrita, senão no próprio momento em que está escrevendo. Neste texto, ela também se questiona e se pergunta se escrever é um ofício ou uma aprendizagem. Para a autora, o ato de escrever parece necessariamente colado à intuição, o que declara em “A perigosa aventura de escrever” (JB,05.04.69):

É perigoso porque nunca se sabe o que virá, se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio das palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. (Lispector, 1999: 183).

Clarice cita Henry James, em “Fios de seda” (17/05/69), e confessa sua preocupação de estar sendo hermética demais ao escrever:

Quase não li Henry James, que parece que é maravilhoso, segundo um amigo meu. Ele, Henry James, é hermético e claro. Citando James estarei me tornando hermética para os meus leitores? Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis. Leiam e releiam a citação. Aí está ela, traduzida por mim do inglês:

“Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba ? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata da de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações. (Lispector, 1999:194)

Já no texto “Temas que morrem” (JB,24.05.69), descreve o impulso de escrever e cita alguns temas que renderiam histórias curtas ou inesgotáveis. Ela afirma que, embora ninguém a obrigue a escrever, existe sempre uma força que a impele, impulsiona. Quanto aos temas, destaca a vontade de escrever sobre: a experiência de ser desorganizada e a pequena febre de organização que a sucede; o fim de uma dor física; beber mal, o que irremediavelmente a fazia ficar entre morosa e excitada; a morte e as sensações que acompanham este evento na vida de qualquer ser humano; o ato de comer e a sensualidade de entrar em contato íntimo com o que existe. Enfim, além de lembrar que sua verdadeira vocação talvez fosse a pintura - ela inclusive indaga se escrever não seria pintar com as palavras - Clarice apresenta ao leitor uma série de temas cruciais para sua sobrevivência e que, segundo ela, renderão histórias e mais histórias.

Curiosamente, no texto “Aventura” (JB, 04.10.69), ela retoma a reflexão feita em um de seus primeiros textos publicados no JB, “Pertencer”, citado anteriormente. Nele, Clarice diz que escrever é uma necessidade, uma vez que é incapaz de entender o mundo e seus eventos sem ser através das palavras. Em “Humildade e técnica” (JB, 04.10.69), volta a abordar esta questão:

Essa capacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de ... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. (Lispector, 1999: 237)

Em “Ao correr da máquina” (JB, 20/09/69), ao se dirigir a Deus, reflete sobre a dificuldade e o perigo de viver, sobre a morte, declarando esperar das pessoas a compreensão no lugar do entendimento. Compreensão para o que ela própria jamais seria capaz de entender. Neste texto, observamos uma confissão de Clarice que extrapola a reflexão sobre o ato criativo e a linguagem, inserindo estes aspectos num questionamento mais amplo: o alto preço que se paga pela vida.

No longo texto “A explicação que não explica” (JB,11.10.69), Clarice fala sobre o motivo que a levou a escrever contos como “Feliz Aniversário”, “Mistério em São Cristóvão”, “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “Os laços de família”, “Amor” “O jantar”, “Uma Galinha”, “Preciosidade”, “Imitação da rosa”, entre outros. Quanto a “Uma galinha”, foi escrito em meia hora e deveria ser uma

crônica. Contudo, ao acabar de escrever, percebeu que estava diante de uma história totalmente redonda: de um conto.

Aproveitando este comentário de Clarice, observamos que, para ela, a diferença entre a crônica e o conto não estava no tamanho do texto, mas na intensidade com que mergulhava na história e na relação igualmente intensa que acabava estabelecendo com os personagens. Ao lembrar da feitura do conto “Amor”, por exemplo, diz que caiu inesperadamente com o personagem dentro do Jardim Botânico, de onde quase não conseguiu sair:

Do conto “Amor” lembro duas coisas: uma, ao escrever da intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje. (Lispector, 1999: 239)

Esta distinção entre conto e crônica fica também evidente quando Clarice lembra a confecção de “O crime do professor de matemática”. Ela diz que, anos depois do conto ter sido escrito, permaneceu com a sensação de que ele não estava pronto. Então, resolveu reescrevê-lo, mas continuou achando que não havia escrito o texto, já que não entendia o professor de matemática.

Finalmente, em “Sábado, com sua luz” (JB, 28.02.70), pode-se observar a intratextualidade que marca a escrita clariciana. Nele, Clarice aproveita trecho do que já havia escrito antes em “Mistério”, publicado em 1968, reproduzido anteriormente neste estudo. Neste segundo texto, observa-se que a autora fez um aproveitamento do primeiro, mas iniciou e terminou a crônica de maneira diferente. Na parte final, por exemplo, ela indiretamente se dirige aos leitores, lembrando que era sábado e precisava parar naquele momento. Podemos entender que se “Mistério” representou um aproveitamento total de algum texto guardado por Clarice, em “Sábado com sua luz” houve uma adaptação para a coluna do JB :

Trabalhar, como? O que interessa nesse sábado que é puro ar, apenas ar? “Todos aqueles que fizeram grandes coisas, fizeram-nas para sair de uma dificuldade, de um beco sem saída.” Minha vida tem que ser escrever, escrever, escrever ? como exercício espiritual profundo ? E incorporar o ar aéreo deste sábado no que eu escrever ? O que quero escrever ? Quero hoje escrever qualquer coisa que

seja tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas quero, de passagem, ter realmente tocado no monumento. Vou parar aqui, porque é tão sábado! (Lispector, 1999: 275).

Apenas para lembrar e facilitar a comparação, o mesmo trecho aparecera anteriormente assim:

Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Mas queria, de passagem, ter realmente tocado no monumento. Sinceramente, não sei o que simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes. (Lispector, 1999:134)

No texto “Escrever” (JB, 02.05.70), a autora faz inclusive uma distinção entre escrever para jornal e escrever conto ou romance:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que **eventualmente** (grifo nosso) pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque 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 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** (grifo nosso) a “coisa” vem. Fico assim a mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos. Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros (Lispector, 1999: 134).

Neste texto, além de admitir o aproveitamento que poderia fazer do material publicado na imprensa em seus romances e contos, Clarice Lispector nos conduz ao ponto mais importante de sua reflexão sobre a linguagem. Ao mesmo tempo que a palavra representaria um obstáculo, uma “maldição”, seria também a única saída, a própria salvação. Comparando os advérbios usados por Clarice,

percebemos como ela opõe o impulso que surge **espontaneamente**¹ (de livre vontade) àquilo que pode ser **eventualmente** (casualmente) aproveitado. O espontâneo, ligado ao fluxo automático e à sinceridade, representa o impulso criador, livre e natural, ao qual tantas vezes ela se referiu em seus textos. Porém, este impulso pode ou não se transformar em um texto, quer seja ele romance ou conto, estando ligado às incertezas, às contingências. E estaria nesta diferença a explicação para a grande dificuldade que era, para a autora, transformar o espontâneo no eventual, considerando que o enquadramento do impulso voluntário em qualquer forma de expressão significaria o fim mesmo desta expressão. Em “Lembranças da feitura de um romance” (JB, 02.05.70), Clarice, que novamente está às voltas com a questão do escrever, confirma que a necessidade de usar palavras atrapalha a escrita, para ela, um processo inegavelmente incômodo. Todas as citações reunidas até agora, remetendo à tematização da escrita, da linguagem e da expressão nos textos de Clarice Lispector, estão ligadas, sem dúvida, ao seu grande questionamento, à sua grande angústia, que é a angústia do escritor reconhecer-se nas palavras, já que a palavra - o escrever - não dá conta do “sentir”. Dizendo de outro modo, sobre a inquietação diante da linguagem que é insuficiente para abarcar a “experiência”. No mundo criado por Clarice, conforme lembra Benedito Nunes, em “O drama da linguagem”, “as palavras amortalam os sentimentos que elas próprias partejam. O dizer modifica o sentir” (Nunes, 1989: 103). Ainda segundo o crítico, para as personagens de Clarice, tomadas pela paixão da linguagem, as palavras têm poder de materializar mesmo o seu mundo, mas também erguem um obstáculo à sua liberdade, porque dizer é entrar em um sistema fora do qual a comunicação se perde.

Por isso, não é gratuito o fato de que em um número considerável de textos do volume *A descoberta do mundo* pode-se mapear os momentos em que a autora promove o que foi uma constante em sua literatura: auto-reflexão. Trata-se, mais que tudo, da luta com a impossibilidade desta linguagem abarcar a vida. Assim, foram selecionados para este estudo aqueles em que é realizada uma discussão

¹ **Espontâneo**, adjetivo que significa de livre vontade; natural; que se desenvolveu sem cultura. **Eventual**, adjetivo que significa casual, fortuito; que depende de acontecimento incerto. Ver: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 10^a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

sobre o tema da escritura, do escritor e da linguagem, além dos textos em que se dirige ao leitor ou o menciona. Como “A entrevista Alegre” (JB, 30.12.67), onde relata o encontro com uma jornalista da Editora Civilização Brasileira, que ligou para Clarice a pedido de Paulo Francis, solicitando uma entrevista a ser publicada num dos livros da série *Livro de cabeça da mulher*. Neste texto, que reproduz o encontro da autora com a jovem jornalista, a quem ela se refere apenas pelo primeiro nome, Cristina, localiza-se a tematização explícita da escritura, do escritor, da literatura. Embora a princípio Clarice não quisesse responder à jovem, o que provocou nela até um certo mau humor, depois da chegada da moça à sua casa, encantada com a juventude e as perguntas inteligentes por ela formuladas, mudou de idéia. Disse mesmo que ela deveria servir de exemplo aos jovens do Brasil daquela época:

Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro. Argumentou: nem Guimarães Rosa que escreve tão brasileiro? Respondi que nem Guimarães Rosa: este era exatamente um escritor para qualquer país (Lispector, 1999: 59).

Em outro trecho, mais adiante, Clarice retoma o problema da linguagem, quando questionada sobre o que era mais importante: a maternidade ou a literatura. Ao responder que a primeira, apontou que a literatura nunca compensava e escrever era um dos modos de fracassar:

Perguntou-me o que eu achava da literatura *engajada*. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade, sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não.

Perguntou-me o que eu achava da cultura popular. Eu disse que ainda não existe propriamente. Quis saber se eu a considerava importante. Eu disse que sim, mas que havia algo muito mais importante ainda: oferecer oportunidade de ter comida a quem tem fome. A menos que a cultura popular leve o povo a tomar consciência de que a fome dá o direito de reivindicar comida. **Vide a nova encíclica que fala no recurso extremo à rebelião em caso de tirania (Lispector, 1999: 60-61).** (grifo nosso)

Este último parágrafo mostra Clarice ligada aos acontecimentos, ligada a outros discursos, acompanhando de perto a vida, no sentido político, mais amplo, do termo. Quando se aborda a tematização constante da linguagem na obra clariciana, vê-se que a autora tinha o claro entendimento de que o homem nasce em um mundo anteriormente organizado por esta mesma linguagem e que, sem ela, não se constitui sujeito, e por isso mesmo se sente impotente diante desta força constituída. De outro modo, o homem não pode controlar totalmente os sentidos. Nessa forma de percepção do homem e da linguagem, ela entende o sujeito como constituído pelo inconsciente e pela ideologia, noções que mudaram a concepção que vigorava até o início do século XX. Ao invés de dono das suas vontades ou da sua consciência, de encarado como uma evidência ou como uma unidade, o sujeito é sempre sujeito da ideologia e sujeito do desejo inconsciente, o que está relacionado ao fato de nossos corpos serem atravessados pela linguagem.

O conto “Menino a bico de pena”, publicado em *Felicidade clandestina* (1971) e na coluna do jornal (JB, 18.10.69), ilustra o fato anteriormente mencionado, da importância da linguagem, atravessando tudo e todos. Logo no primeiro parágrafo, a autora lembra que não consegue entender nada que seja apenas e totalmente atual. Assim, o que conhece do menino que observa é a sua situação: ganhou os primeiros dentes e poderá ser médico ou carpinteiro. Aqui, uma referência ao mundo que é, antes de qualquer coisa, organizado pela linguagem.

No segundo parágrafo, quando aborda a dificuldade que enfrenta de desenhar o menino, Clarice lembra que apenas depois de domesticado em humano ele poderá ser desenhado. O que significa? Somente após ser atravessado pela linguagem o menino poderá ser reconhecido. E ela continua, sublinhando que ultimamente o menino tem treinado bastante, cooperando para a sua domesticação:

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico-de-pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu auto-sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com

que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura. (Lispector, 1999: 241)

O texto prossegue, com o menino continuando o seu processo de aprendizagem e passando da meditação à expressão, da existência à vida, o que inclui o aprendizado das palavras.

Sobre este mesmo conto, Eliana Yunes ressalta a singular perspicácia de Clarice para tratar da erupção do eu, da subjetividade. Singularidade que ela demonstra, ainda, quando – a partir de uma busca incessante – tenta apontar os problemas que acompanham a linguagem e o sujeito, até mesmo quando o homem ainda não se tornou sujeito da consciência, ou seja, do racional e da comunicação organizada. É o caso do menino (infante) do texto em questão, que não sabe falar e não possui um nome. Porém, à medida que a história avança, observamos no menino a linguagem e o sujeito que nascem. É justamente observando, contemplando que Clarice descobre esta criança rompendo seu silêncio e se comunicando. A respeito da entrada (ingresso) no social, Yunes cita Peirce:

A entrada no social – impostergável – se faz por uma intersubjetividade que não funde e despersonaliza, mas pela troca das diferenças que desinstalam o ideológico ou doutrinário. A operatividade do solidário depende da singularidade, das memórias pessoais, das injunções vividas, das intertextualidades elaboradas, enfim, da coerência própria, que os interpretantes eleitos com autonomia tornam defensável. (Yunes, 1998: 8)

Sujeito ideológico e sujeito do inconsciente, o leitor sempre necessita ir além do já sabido, sendo capaz de construir relações significativas. Do mesmo modo que Clarice entendia a importância da linguagem, o grande tema de tudo que produziu, ela - como leitora e autora - entendia que, ao descobrir a expressão do outro, estava também se descobrindo. Por isso, a expressão dos seus leitores ser tão crucial no processo de autoconhecimento que empreendeu na vida, sempre tendo como ponto de partida a palavra, a expressão.

Nicolino Novello anota o esforço de Clarice de tentar fazer passar para o leitor a metamorfose dolorosa que envolve o artista. Afinal, antes de qualquer

coisa a criar, ele precisa atingir o momento sublime em que brota, irrompe a criação. Desse modo, o próprio ritual que envolve esta criação é tema constante de quase todos os seus textos: “Uma luta a que a autora se lança sem receio das conseqüências, em busca do alcance do objeto a ser criado: o livro” (Novello, 1987: 35). Diante do contundente esforço de Clarice em alcançar a criação do objeto, do livro, revela-se a tal falta de timidez diante da tarefa.

Sobre o ritual que permeia o processo criativo, é pertinente aproximar o esforço da autora do mesmo empreendido por Lygia Bojunga em *Fazendo Ana Paz*. Dissolvendo a fronteira entre a fantasia e a realidade, Lygia elegeu este livro como o lugar onde abordou, de forma contundente, o ato de escrever, a partir da história da personagem Ana Paz. Depois de relatar o processo de elaboração de *Bolsa Amarela* - e de como a personagem Rachel entrou em sua vida para não sair mais por muito tempo, mantendo com ela um diálogo constante - ela nos fala da chegada, também avassaladora, de Ana Paz:

Parei. Eu tinha escrito corrido a cena toda. A Ana Paz chegou tão forte que eu senti que ela não ia mais me largar até eu fazer um destino para ela, até eu escrever uma vida pra ela ir morar. (Bojunga, 1991: 15)

Percebe-se, a partir deste trecho, como se revela mínima a distância entre a autora e sua personagem, o que podemos igualmente observar em Clarice Lispector. Afinal, até onde vai Clarice? Em que ponto exatamente estamos diante da aprendiz Lóri, no caso de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* ? Também é possível perceber como Bojunga, à semelhança de Clarice, enfatiza a dificuldade que envolve o processo de criação:

Assim que eu me debrucei no caderno pra continuar escrevendo Ana Paz, o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra: que perigo esse pai representava pra ter sido atacado desse jeito ? que tipo de mulher era a mãe ? o que que uma garotinha de oito anos feito a Ana Paz ia pensar duma tragédia assim ? Uma interrogação ia puxando outra e, lá pelas tantas, tchaaaaa: a Ana Paz se afogou nesse mar de perguntas. (Bojunga, 1991: 15)

Dessa forma, relatando as agruras e obstáculos enfrentados para escrever a história de Ana Paz, a autora vai avançando. Primeiro, se encontra com a menina

Ana Paz, aos oito anos. Depois, mais adiante, sente a urgência de criar uma moça de aproximadamente 18 anos, que a princípio nada parecia ter a ver com a menina. E, de uma só vez, começa a escrever a história desta moça, até o momento que trava e mais nada consegue criar para esta nova personagem. Por fim, se encontra com uma outra personagem: uma senhora de cabelos brancos, bengala, mas firme no jeito de ser e de falar. Sobre a construção desta última, Lygia ressalta:

Eu não escrevi essa cena de uma só vez, que nem eu tinha feito a cena da Ana Paz e da moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio. A cena da velha foi saindo um pedacinho cada dia (e era tão bom todo dia eu abrir o caderno e encontrar essa personagem lá me esperando pra ser feita mais um pouco)... (Bojunga, 1991: 24)

Contudo, somente depois de se encontrar com as três personagens, passando pelos obstáculos do processo de construção das mesmas, a autora percebeu serem todas uma só: Ana Paz. Aos 8, aos 18 e já aos 80 anos, as três eram a mesma Ana, que foi aparecendo aos poucos, por partes, para a Lygia. E foi desse modo que Lygia Bojunga revelou aos seus leitores o processo de feitura do livro, ao qual ela emprestou suas memórias em vários momentos, como o trecho que relata a construção da casa onde aconteceria o encontro das três "Anas":

Eu fiz ela toda de sobras. Uma sobra da casa do meu avô, outra da casa da minha tia, outra do apartamento da professora de inglês que repartia a nossa hora de aula na metade antes do chá e na metade depois do chá. De cada morada eu tirava um pedaço, pra ir levantando a casa onde as minhas três mulheres iam se encontrar. (Bojunga, 1991: 25)

Ora se colocando no mesmo plano dos personagens, ora fazendo referências a sua própria história de vida, mas sempre querendo ser a construtora destes mesmos personagens, Lygia prossegue, em *Fazendo Ana paz*, sua reflexão sobre os transtornos e as alegrias, os sustos e as aleluias presentes no processo de construção dos seus textos. Como fez, o tempo inteiro, Clarice.

O esforço de Clarice e sua tentativa de transmitir para o leitor o momento sublime e doloroso em que brota a criação está presente em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* - romance que também é estudado no terceiro capítulo,

juntamente com *Água viva* e os contos de *Felicidade clandestina* - com a personagem Lóri adotando o mesmo discurso que Clarice lançava mão com seus leitores. Compartilhando do que afirma Nádia Batella Gotlib, em *Três vezes Clarice*, a personagem-professora Lóri diz aos seus alunos que o prazer da palavra surge da forma como se redescobre o seu mistério e a sua origem. Para a autora Clarice, a percepção do gosto ou prazer pela linguagem representa, no conjunto da obra, uma preocupação primordial. Também sobre o romance e complementando o exposto, Nádia afirma: “São todos, pois, autores e leitores dos signos da vida amorosa e literária, em processo de decifração. Cada um deles, a certa altura do livro, remete, explicitamente, ao “decifra-me ou te devoro”. (Gotlib, 1989 :17)

A partir deste ponto de vista, o narrador da história é o principal analista, tudo objetiva atingir por intermédio da leitura. Ulisses é aquele que vai, aos poucos, decifrando Lóri, lendo, inclusive, os textos que ela lhe escreve nas ocasiões em que não está a ele se dirigindo. Por fim, Lóri também decifra, lendo as redações de seus alunos com a intenção de melhor poder guiá-los. Todos, portanto, leitores em primeiro lugar. Todos, assim como Clarice, decifradores do mundo e dos seus personagens. Também no que concerne aos personagens deste livro, os próprios discursos são ambíguos. Enquanto o discurso do homem aproxima-se do ensaio, todavia poético, o da mulher caminha no sentido do diário íntimo. E aqui introduzo uma pergunta: o que representam as crônicas publicadas no JB senão um diário íntimo que Clarice Lispector decide compartilhar com seus leitores?

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, embora represente um discurso centrado principalmente na mulher, em Lóri, transcorre a partir da relação desta mulher com o outro, que é ela mesma, ou Ulisses, ou o homem, ou o mundo, enfim:

Os capítulos recortam os **encontros** com o “outro”. Apresentam-se, pois, como **lições** de vida, **sessões** de análise, **cenar** ou **quadros** desta educação no enfrentar “ser o que ela era” e que tem uma direção: da dor aos prazeres. Por isso é com austeridade de ritual místico que a “inicianda” Lóri segue os “passos” da sua paixão, em que se aproxima do **sentido** das coisas e dos homens. (Gotlib, 1989: 14)

Em torno de uma mulher da classe média burguesa é tecida a rede mítica do romance, que nos apresenta um enredo romanesco estruturado na simbiose de duas linhas de ação: primeiramente, a história da relação entre um homem e uma mulher, uma história de amor; trata-se, também, dos modos de representação desta realidade em processo: a história da linguagem. Convém destacar que autores (leitores) como Clarice Lispector, ao perceberem que seus leitores já estão seduzidos pelo jogo narrativo, mobilizados para a experiência das linhas e entrelinhas da história, igualmente percebem que estes mesmos leitores estarão aptos para a possibilidade de um novo ciclo de aprendizagem, que é também de leitura.

Voltando a atenção para outro romance da autora, foi questão primordial na obra de Clarice - e abordada de forma veemente em *Água viva* - a compreensão que ela tinha da impossibilidade de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se. Por isso, mais do que expressão da crise de um gênero, a obra da autora é, essencialmente, auto-reflexão, exposição de sua crise existencial enquanto escritora. Reflexão sobre a narrativa e sobre a própria vida. Em praticamente todo o romance, a personagem narradora questiona a sua relação com a palavra, com o ato de escrever e a sua relação com a vida, já que para Clarice representar é viver. Questionamento presente nas crônicas do JB, onde desabafa com seus leitores sobre o processo criativo. Podemos mesmo assim acompanhar a busca do diálogo com o seu outro, seu leitor, como forma de ajudá-la a entender a difícil e ao mesmo tempo prazerosa relação com a palavra e consigo mesma.

Logo no início, a protagonista - que ao iniciar a pintura de um quadro resolve escrever para o antigo amante - já fala da impossibilidade da escrita expressar o sentir: ... *escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.* (Lispector, 1998: 12) E, mais adiante: *Só que aquilo que capto em mim tem, quando está agora sendo transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar* (Lispector, 1998: 15). Ao entrar nesse mundo, a protagonista - que havia começado a escrever também com o intuito de preparar-se para pintar - fica tomada pelo gosto das palavras, quase se libertando do domínio das tintas. Neste contexto, escrever vai muito além da palavra em si, entendida como isca,

que pega a não-palavra, a entrelinha: *Quando essa não palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu.* (Lispector, 1998:20)

Vista como uma coisa estranha, que pode tornar-se ameaçadora, a palavra leva a personagem-narradora - que não vê no mundo ordem visível e que só reconhece a ordem da sua própria respiração - mover-se com cuidado. Contudo, por outro lado, a protagonista também estremece de prazer justamente por mover-se entre palavras. Questionando ainda a grande dificuldade humana de entrega ao instante, que chega mesmo a ser uma dor humana, a personagem-narradora afirma que se entrega ao instante através do verbo ou então quando está pintando.

Gabriela Lírio Gurgel, em *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*, enfatiza que *Água Viva* é menos factual e mais uma impressão de sensações. Lembra que:

O exercício da criação exige uma não -resposta, um ir e vir incessante: da tela ao corpo, do corpo à tela. A consciência do trabalho só existe na medida de seu aparecimento, de sua concretização. De atrás do pensamento, estágio em que pré-palavras e sensações luxuriantes - “o silêncio é um luxo”, “a vida é um luxo” - se encontram à forma ainda que sem forma, ao traço, à escrita, à beira de, a uma imprecisão de letra, às sílabas cegas de sentido”(p.15) - está um eu a par de qualquer auto-denominação, sem especialidade alguma, vivente de uma espécie de transferência de arte. Como lançar a palavra à tela ? Como ir da tela à palavra ? O que é a palavra ? (Gurgel,1999: 47).

O trecho acima parece descrever o momento que antecede o instante preciso do início da história. Mais adiante, fica explicitado que a criação requer paciência e uma suspensão de expectativas. E, ao “final”, a convicção de que se trata de uma obra inacabada, como são todas as demais, pela impossibilidade de resposta. Esta certeza de Clarice acerca da impossibilidade de resposta indica um caminho, nos dá uma pista para entender seu investimento nos pequenos trechos, nos fragmentos que anotava e, depois, dividia no diálogo com seus leitores. Logicamente, diante da impossibilidade de resposta, nada mais adequando do que um questionamento ininterrupto consigo mesma, através de um questionamento com o outro. Por este motivo, tantos trechos foram dedicados à problematização da linguagem e da sua inviabilidade de dar conta do vivido.

Se na pintura a autora de *Água Viva* era amadora - Clarice procurou relacionar pintura e escritura nesta ficção - ela sabia que não seria permitido o mesmo em relação à sua literatura. Na crônica “Um ser livre” (JB,24.03.73), ela escreve evocando Pablo Picasso para, a partir daí, entender sua própria trajetória:

... Essa criança seria artista do momento que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuidade mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa... talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (Lispector, 1999: 456-457).

Diante do exposto, ao que tudo indica, Clarice parece ter estabelecido, a partir da relação estreita e íntima com seu público leitor da imprensa, um pacto para enfrentar a palavra e, ao mesmo tempo, entregar-se a ela para o prazer. Dos 484 textos que produziu, a maioria tratava da questão da palavra, da auto-reflexão, da linguagem. Em “Amor imorredouro” (JB, 09.09.67), ela diz:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. (Lispector, 1999: 53)

Na crônica “Um encontro perfeito” (JB,18.11.67), volta a abordar os temas do escritor, do sucesso e da profissionalização do mesmo, a partir do encontro com Maria Bonomi, mulher do diretor teatral Antunes Filho e mãe de Cássio, seu afilhado, que morava com a família em São Paulo. Depois de tratarem de suas vidas cotidianas, Clarice e Bonomi passaram a discutir o sucesso e a conseqüente necessidade de profissionalização do artista. Na opinião da mulher de Antunes, que já tinha até secretário devido ao grande sucesso alcançado, a citada profissionalização era inevitável. Clarice, por sua vez, questionava este processo, embora tenha reconhecido que pensava no assunto:

Discutimos o sucesso. Maria acha que, em se chegando a esse impasse, a única solução é profissionalizar-se. Sempre fui uma amadora, amadora compulsiva, é verdade, mas amadora. E tenho receio de uma profissionalização. À Maria esta não perturbou: está em plena fase de pesquisa. (Lispector, 1999: 45)

Já em “Bolinhas” (JB, 09.12.67), faz referência a sua experiência no *Jornal do Brasil*, que, segundo ela, a estava tornando popular. Antes, cita telefonema recebido de Maria Bethânia, que estava querendo conhecê-la:

Quero ser anônima e íntima. Quero falar sem falar, se é possível. Maria Bethânia me conhece dos livros. O *Jornal do Brasil* me está tornando popular. Ganho rosas. Um dia paro. Para me tornar tornada. Por que escrevo assim? Mas não sou perigosa. E tenho amigos e amigas. Sem falar de minhas irmãs, das quais me aproximo cada vez mais. Estou muito próxima, de um modo geral. É bom e não é bom. É que sinto falta de um silêncio. Eu era silenciosa. E agora me comunico, mesmo sem falar. Mas falta uma coisa. Eu vou tê-la. É uma espécie de liberdade, sem pedir licença a ninguém. (Lispector, 1999:53)

Em todos eles, o que se vê é uma autora considerada hermética e de difícil compreensão, que optou por quebrar a estrutura narrativa tradicional, tomando seu leitor como parceiro e confidente, muitas vezes a ele solicitando ajuda e colaboração no processo de entendimento da vida e do escrever. Na entrevista concedida à TV Cultura, em fevereiro de 1977, poucos meses antes de morrer, podem ser destacados alguns trechos em que ela novamente reflete sobre a escrita, a atividade do escritor. Em resposta a uma das perguntas formuladas por Júlio Lerner, sobre a partir de qual momento teria decidido efetivamente assumir a carreira de escritor, afirma:

Eu nunca assumi. (...) Eu não sou uma profissional. Só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever, ou então com o outro, em relação ao outro. Agora, eu faço questão de não ser profissional, pra manter minha liberdade.²

² Lispector, Clarice. Entrevista a Júlio Lerner. TV Cultura. São Paulo, fevereiro de 1977. In: *Revista Shallom*, n. 296. São Paulo, 1992.

Contudo, escrevia as crônicas do JB, com dia marcado para entrega e publicação! Mas, nesta resposta, pode-se observar o tema recorrente da liberdade, que Clarice vinculava ao seu processo criativo e ao próprio resultado deste processo. Por isso, conseqüentemente, relacionava os períodos em que parava de escrever à morte, à aridez. Na mesma entrevista a Lerner, compara os hiatos da escrita em sua vida ao estado de paralisação absoluta:

Eu acho que quando eu não escrevo, eu estou morta. (...) É muito duro o período entre um trabalho e outro, e ao mesmo tempo é necessário pra haver uma espécie de esvaziamento da cabeça pra poder nascer alguma outra coisa. E se nascer... É tudo tão incerto !³

Num outro trecho da entrevista, Clarice trata do sentimento que aflorou e das conseqüências para a sua rotina surgidos a partir do momento em que se tornou uma escritora. Além do isolamento, ela destaca os rótulos criados para toda e qualquer declaração sua, que poderiam ser consideradas lindas ou, paradoxalmente, muito “bobas”. Num determinado ponto, chega mesmo a afirmar não dar muita importância ao fato de ser escritora, de conceder entrevistas.

Sobre a sua escrita, Clarice - ao responder se achava ou não seu texto hermético - nega mais este rótulo, afirmando que ela própria se entendia, não se considerando hermética para si mesma. Lembra que só existia um conto que não compreendia muito bem: “O ovo e a galinha”. Publicado em *Felicidade clandestina*, este texto apareceu sob três denominações no JB, respectivamente nos dias 5, 12 e 19 de julho de 1969: “Atualidade do ovo e da galinha”; “Atualidade do ovo e da galinha (II) ”; “Atualidade do ovo e da galinha (III, final). Nele, observamos que para Clarice freqüentemente o mundo real é um atalho para a especulação metafísica. Aqui, um ovo contemplado sobre a mesa da cozinha é uma revelação religiosa a ser decifrada e as constatações aparentemente mais óbvias contêm um fundo falso, enganoso, e levam a uma nova especulação , desta vez, nada óbvia. O ovo passa, então, a ser a alma da galinha, aquela coisa suspensa que nunca pousou. E Clarice, em todo o conto, dá vazão às suas

³ Idem. Ibidem.

especulações metafísicas e ao desejo de entrar em contato com a existência mais íntima dos seres e das coisas:

Assim como não se vê o mundo por este ser óbvio, não se vê o ovo porque ele é óbvio. O ovo não existe mais? Está existindo neste instante. – Você é perfeito, ovo. Você é branco, ovo. – A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez. (Lispector, 1999: 207)

Clarice anda em boa companhia neste exercício de contemplação das coisas simples do cotidiano, extremamente denotáveis, transformando-as metafisicamente. É o caso do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, em seu poema "O ovo de galinha" (Neto, 1994: 302). Recusando a transcendência, apontam ambos para a materialidade invisível do objeto, o que faz os dois autores saltarem para um plano surreal. Este desejo de aprofundamento, de ir sempre mais fundo, no âmago dos seres e das coisas, nos permite aproximar Clarice, especificamente este texto, de Cabral. Assim como a autora, ele também estava, por assim dizer, isolado dentro da cena literária na década de 40. Com sua poesia enxuta, que procurava sempre a legítima emoção estética, igualmente tomou como tema o banal, e daí partiu para o nada óbvio, que se mostrou, por fim, revelador :

Ao olho mostra a integridade
De uma coisa num bloco, um ovo.
Numa só matéria, unitária,
Maciçamente ovo, num todo.

Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
é só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno.

No entanto, se ao olho se mostra
unânime em si mesmo, um ovo,
a mão que o sopesa descobre
que nele há algo suspeito:

que seu peso não é o das pedras,
inanimado, frio, goro;
que o seu é um peso morno, túmido,
um peso que é vivo e não morto [...]

Depois de sentenciar que não considerava ser capaz de alterar a ordem das coisas com a sua escrita, categoricamente disse que a razão maior de quem escreve seria, de alguma forma, desabrochar. Neste sentido, escrevia da forma mais simples possível, sem enfeitar, caracterizando um verdadeiro fluxo de consciência.

Especificamente os fragmentos pessoais, reunidos em *A descoberta do mundo*, mostram sua escrita, quase tão orgânica quanto a vida. Afinal, o que Clarice nos fala é sobre a impossibilidade de acreditar numa realidade organizada. Para ela, a realidade é puro caos e fragmento e viver ciente desta premissa é viver em profundidade, longe do senso comum, epidérmico e redutor. Em outras palavras, a difícil existência de uma autora, entre outros, que desde meados do século XX até a contemporaneidade, se descobriram inseridos em uma realidade que deixou de ser um mundo “explicável”. Por isso, a tentativa de incorporar o estado de fluxo e incerteza à própria estrutura da obra.

E se a obra de Clarice apresenta o homem fragmentado, sua linguagem não pode ser designável. Pelo contrário, a linguagem, enxuta - onde se verifica uma economia das palavras - também balbucia este homem fragmentado. Assim, Clarice lança mão de uma linguagem onde a metonímia ocupa o lugar da metáfora e as figuras de linguagem, de uma maneira geral, aparecem muito pouco. Ao invés de figuras, surgem pulsações. Por fim, como o que escreve já é denso, não há períodos longos: a autora não buscava os fatos, mas as pulsações que cercavam os fatos, com uma imprecisão que se tornou sua característica. Por isso, o mergulho introspectivo que propunha não foi processo fácil de se concretizar. Como lembra Carlos Heitor Cony, não foi a crítica, mas os leitores, principalmente as leitoras, que descobriram Clarice. Leitoras que começaram a se interessar por um tipo de leitura afastado de fatos e cronologias:

O grande público custou a chegar, preferia então um tipo de ficção mais colorido e movimentado. O mergulho introspectivo em nossa literatura era seara de iniciados que apreciavam Cornélio Pena e tinham acesso à Catherine Mansfield. (Cony, 1997: 76)

Para uma melhor compreensão desta afirmação, cumpre dizer que em Clarice Lispector o momento da revelação (epifania) ocorre no cotidiano. Epifania, como bem lembrou Lauro Zavala, em *Poéticas de la brevedad* (1997),

ao abordar o conto clássico em James Joyce, que pode acontecer a propósito de qualquer objeto, por mais banal que ele seja, e se traduz em uma súbita manifestação espiritual, “tanto na vulgaridade da linguagem e do gesto como em uma fase memorável da própria mente” (Zavala, 1997: 14). Para Joyce, assim como para Clarice, o perigoso, o instante perigoso significa uma revelação - é a partir dele, por exemplo, que os personagens da autora saem de suas existências cotidianas. Mas ao mesmo tempo isto representa também uma ameaça de que pode não acontecer nada. Afinal, em Clarice Lispector, depois da revelação, os personagens voltam para suas vidas reduzidas, como a personagem Ana, a exemplar dona de casa do conto “Amor”, publicado em *Laços de família*, onde após passar por um desses “momentos perigosos”, ao se deparar com um cego, volta à sua rotina anterior.

Neste conto, observamos a dona de casa Ana – que tinha filhos bons, cozinha espaçosa e marido que chegava com os jornais, sempre sorrindo de fome – adaptada ao seu destino de mulher, embora certa hora perigosa da tarde exigisse dela algum cuidado. Era a hora que nada nem ninguém precisava da sua presença. Porém, *na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido.* (Lispector, 1998:20-21). Contudo, numa viagem que resolveu fazer de bonde, com um embrulho de compras no colo, de repente vislumbrou um homem cego, parado num ponto, que mascava chicles. E foi o suficiente, mesmo depois do bonde ter seguido seu rumo, para que saísse de sua existência reduzida e ingressasse no que chamou de crise, caracterizada pelo prazer intenso com que olhava as coisas, sofrendo com espanto. Quando deu por si, depois de perder o ponto onde deveria descer, Ana já estava nas proximidades do Jardim Botânico. Ali entrou e, entre o silêncio e a visão aguçada dos seres e das coisas, ingressou num mundo faiscante. Em determinados momentos, chegou a sentir a náusea que antecede os “momentos perigosos”: *Quando pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada.* (Lispector, 1998: 25).

Porém, mesmo diante de tantas revelações, lembrou dos filhos, sentiu culpa e saiu correndo do Jardim Botânico, de volta para casa. Foi quando reencontrou o filho e, embora em sua aventura naquela tarde tenha descoberto que

pertencia ao lado forte do mundo, retornou à sua rotina: ao marido, aos irmãos e suas mulheres, aos filhos, aos filhos dos irmãos. Retornou aos braços do marido, que a afastava do perigo de viver:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (Lispector, 1998: 23)

Estamos diante do entendimento da escrita clariciana como uma epifania, esta entendida como o relato de uma experiência inicialmente simples e rotineira, que acaba mostrando a força de uma inusitada situação. Como ressalta Affonso Romano de Sant'Anna, em *Análise estrutural de romances brasileiros*:

Em Clarice o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro da casa. Nos romances isto se conta com mais força e largueza, como a longa trajetória de Martin em Maçã no escuro em seu processo de descortinar o mundo em patamares e ir adquirindo a linguagem através dos sentidos, do pensamento, das palavras orais e escritas. (Sant'Anna, 1974: 187-188).

Na obra de Clarice, ainda tomando por empréstimo as considerações de Affonso Romano, os vocábulos aparecem e explicitam o campo semântico da revelação, como “crise”, “náusea”, “cólera”, “crime”, para citar alguns, todos termos referenciadores da epifania. Esta representa o momento de exceção, a partir do qual o homem adquire uma noção daquilo que poderia ver e ter, que muito se assemelha à posição do narrador quando está diante da coisa narrada, da linguagem. Então, entende-se que a linguagem alude, uma tentativa de expressão (da fala) diante do silêncio, reflexo da verdade impossível de ser configurada:

Perseguindo a linguagem o narrador pode chegar a entender alguma coisa, compreender não inteligentemente, procurar, pescar nas entrelinhas, apanhar o elo que falta, aludir àquilo que todavia ausente, no entanto, rebrilha na letra. (Sant'Anna, 1974: 209)

Diante deste entendimento da linguagem, Clarice afirma a supremacia de um “processo”, que a todos ultrapassava. Para ela, escrever significava uma submissão ao processo - feito de erros, desespero, esperança - que não conduz a nada e que, subitamente, se apresenta como o próprio contato com a tessitura de viver, significando um instante de reconhecimento (revelação). Conseqüentemente, optou pela simplicidade da sintaxe e pela complexidade da semântica e entendeu a escrita como um modo de captar o silêncio:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a . O que salva então é ler “**distraidamente**”. (Lispector, 1998: 143). (grifo nosso)

Se para Clarice a salvação estava justamente em “ler distraidamente”, percebia a leitura como o exato momento em que levantamos os olhos do papel e de forma **distraída** ⁴ingressamos em um outro mundo. No dizer de Roland Barthes, em *O prazer do texto*:

Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente cativado pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, tênue, quase aturrido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos. (Barthes, 2002: 32)

Também diante deste entendimento da linguagem clariciana, deste processo paradoxal - tanto pode levar ao nada como à revelação absoluta – é mister perceber os caminhos de sua narração, no lugar de buscar um sentido em

⁴ **Distraída**, adjetivo que, além do sentido comum de tornar desatento, esquecido, significa atrair, chamar a atenção de alguém para outro ponto ou objeto; desencaminhar, fazer esquecer. Ver: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 10^a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

suas narrativas. Narração entendida como a maneira a partir da qual a narrativa se constrói:

Pode-se dizer então que a narração não se confunde com a narrativa. Narrativa é o nome geral e genérico dado aos textos que apresentam uma estória ou uma seqüência de eventos. A narrativa é o récit dos franceses. A narração é o modo como a narrativa se monta, é o discurso em sua articulação. A leitura da narração é mais paradigmática (ou verticalizante) do que sintagmática e superficial. (Sant'Anna, 1974:11)

E como, então, se constroem suas narrativas? Como se articula seu discurso? Podemos perceber que Clarice sempre procurou partir de situações comuns, rotineiras – como as que narrava para os leitores de sua coluna no JB – para articular um discurso denso, em uma linguagem que era para ela libertadora e, ao mesmo tempo, poderia se tornar uma prisão. Clarice, preocupada com a linguagem, não oferecia aos seus leitores apenas a possibilidade da leitura superficial das frases e períodos que construía, mas a leitura da sua estrutura congemina à estrutura geral da obra.

Ainda tomando as considerações explicitadas em *Análises estruturais de romances brasileiros*, de que é possível adotar dois modelos de interpretação da narrativa – narrativa de estrutura simples e narrativa de estrutura complexa – percebemos como a escrita clariciana representa o segundo modelo, uma vez que provoca um distanciamento entre o indivíduo e a realidade ordinária. Porém, a autora sempre parte de situações e personagens simples, comuns, do seu dia-a-dia para chegar à tematização de complexidades. Convém ressaltar que a mais constante destas complexidades deve ser entendida como a própria linguagem. Afinal, é para seu questionamento e para a busca de sua compreensão que Clarice “apurava” no seu cotidiano os aparentemente simples e banais acontecimentos.

Embora exista a possibilidade de, considerando os dois modelos de narrativas citados, verificar a adaptação da escrita clariciana ao modelo de narrativa do tipo complexa, não se deve esquecer – como bem frisou Affonso Romano, que o estabelecimento destes modelos operacionais representa mais um artifício da razão do crítico. Razão compreendida como um mito subjacente onde se abriga o pensamento carente do homem. Exceto, se ela se afaste de si mesma e perceba os vazios do seu universo.

Contudo, toda a complexidade atribuída à obra de Clarice Lispector pode deixar em um segundo plano o que era sua constante preocupação e característica: escrever na tentativa de chegar ao entendimento do mundo e dos seus eventos. Por isso, assim como existia uma Clarice que recolhia material nas situações que vivia ou presenciava, havia outra que buscava, a partir da linguagem, a compreensão das rotinas da vida, não na sua aparência superficial, mas na sua aparência reveladora.

No contexto de revelação e silêncio que abriga a escrita clariciana, é impossível a tentativa de se medir suas frases pela lógica comum, pela semântica da simplicidade, podendo o sentido das mesmas ser apreendido a partir do movimento que vai da concepção geral à expressão. Em outras palavras, em Clarice, a ficção caminha do geral para o particular. Ficção que se revela como uma procura e, então, a repetição em sua obra acha-se ligada ao processo instintivo e irracional de firmar, estabelecer esta procura.

Diante do exposto, pode-se inferir que, a partir do estranhamento, se constrói algum tipo de revelação. Para Clarice, nada mais coerente do que intuir o sentido numa sociedade fragmentada, que perdeu a sua unidade e a sua coerência. Desse modo, apresenta em seus romances a realidade tal como ela a percebe, diferente da realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, que dobra o vivido face ao sistema/norma da língua.

Trata-se, no exemplo de Clarice, da continuação da resposta estética que teve início, ainda no final do século XIX, com a denominada crise da representação, que significou o colapso da possibilidade de criar a arte realisticamente. Na verdade, esta resposta reflete uma outra maneira de ver o mundo. Mundo que, a partir do final do século XIX, já em acelerado processo de transformação, perdia a unidade, habitado por homens com novos questionamentos e em busca de outros rumos.

Obviamente, neste mundo, a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e lógico não tinham mais sentido, não encontravam lugar a não ser no senso comum. Foi a partir deste novo cenário que uma outra realidade, de outro nível, passou a ser incorporada à forma total da obra. A arte, então, passou a negar o compromisso com o mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo

senso comum. Em outras palavras, deixou de existir a obrigatoriedade de um compromisso representativo com o mundo.

Foi assim que Clarice Lispector desromancizou o romance, puxando-o da prosa para a poesia, do enredo para a sugestão, da coerência temporal para a confusão do tempo. Portanto, foi uma autora que questionou constantemente a linguagem da ficção. Sua escrita, sem sombra de dúvida, nos apresenta um tempo mais acentuadamente psicológico.

Clarice é uma autora que transfigurou o sentido, sendo seu ritmo o da procura, da penetração, que levam a uma tensão psicológica poucas vezes detectada em nossa literatura contemporânea. Nesse contexto, as palavras perdem o sentido comum, amoldando-se às necessidades de uma expressão sutil e tensa. A língua, então, adquire um sentido dramático, deixando o tempo cronológico de ter importância, já que estamos diante de uma ação intemporal. Para Clarice, o que importa é a aventura da linguagem e finalmente esta aventura parece estar convidando o leitor não-especializado para um encontro nas páginas do jornal. Clarice fará concessões? O leitor se transforma?