



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

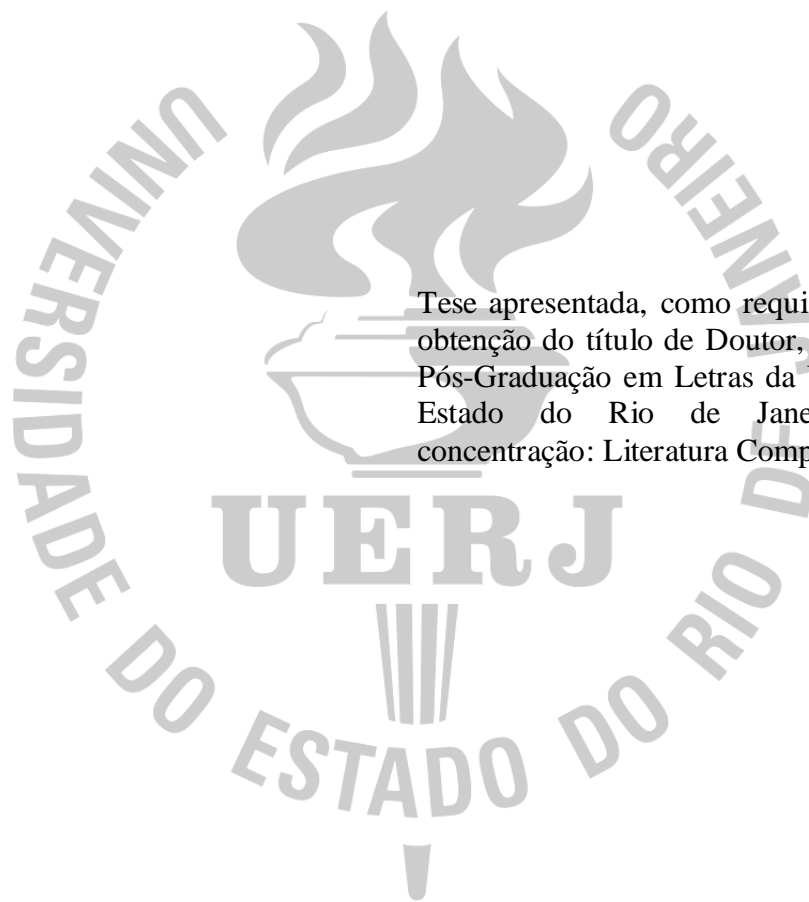
Alberto Emiliano Mastache Ramírez

Escrevo que escrevo:
um estudo comparado de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e
***El libro vacío*, de Josefina Vicens**

Rio de Janeiro
2018

Alberto Emiliano Mastache Ramírez

**Escrevo que escrevo: um estudo comparado de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e
El libro vacío, de Josefina Vicens.**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M423 Mastache Ramírez, Alberto Emiliano.

Escrevo que escrevo: um estudo comparado de A hora da estrela, de Clarice Lispector, e El libro vacío, de Josefina Vicens / Alberto Emiliano Mastache Ramírez. - 2018.

247 f. : il.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Brasileira e mexicana – Teses. 2. Literatura comparada – Mexicana e brasileira – Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Lispector, Clarice, 1925-1977. A hora da estrela – Teses. 5. Vicens, Josefina, 1911-1988 – Crítica e interpretação – Teses. 6. Vicens, Josefina, 1911-1988. El libro vacío – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alberto Emiliano Mastache Ramírez

**Escrevo que escrevo: um estudo comparado de
A hora da estrela de Clarice Lispector e *El libro vacío* de Josefina Vicens.**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em 15 de maio de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Profa. Dra. Ana Chiara
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcus Motta
Instituto de Letras – UERJ

Profa. Dra. Livia Reis
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

A las madres, los padres y familias de los cientos de miles de desaparecidos en México.

A los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos desde el 26 de septiembre de 2014 y a sus familias.

Al sueño de habitar la vida en portugués

A quem escreve não importando as adversidades

A quem reconhece ao(s) outro(s) além do discurso

Ao Brasil que se reconhece América Latina

AGRADECIMENTOS

Agradeço particularmente o carinho, a paciência, a força e o acompanhamento de gftsmorrusgfxmrrribblugfst.

Agradeço à minha mãe pelo apoio brindado, em múltiplos sentidos, durante os anos de estudo: muito obrigado mãe.

Agradeço a quem, desde o meu país, me acompanhou durante os anos de doutorado com carinho, amor, amizade e fraternidade: Aurora, Karina, Rebeca, Yaz, Mauricio, Ofelia, Liliana, Adiel, Patricia.

Agradeço infinitamente a Lorena R. pelo diálogo, pela amizade e a compreensão, e por me obsequiar três livros fundamentais para a minha pesquisa e entendimento do Brasil.

Agradeço profundamente a Maraísa pela amizade, pela escuta, pela hospitalidade e pela genuína forma de habitar o silêncio e a própria vida.

Agradezco a Lucía R. por el oasis y la sanación que significó el tiempo compartido en nuestra lengua materna y por los intensos diálogos en Río de Janeiro.

Agradeço, sempre, a Gabriel S. da S. pela sua amizade, a sua hospitalidade e a sua aguda inteligência.

Agradeço especialmente ao Professor José Luis Jobim pela ajuda, o apoio e as diversas conversas durante mais de um ano.

Agradeço a Leticia García pelo encontro inédito no Rio de Janeiro.

Agradeço a Gabrielle P. pelas conversas repentinas nos corredores da Faculdade.

Agradeço a Evando Nascimento pelas conversas e as contribuições à minha pesquisa.

Agradeço a Prsicilla G. pela amizade, a escuta e a sinceridade.

Agradeço a Julia R. pela compreensão e a confiança.

Agradeço a Talita F. pela amizade recente.

Agradeço a Tarsila L. pela amizade e a ajuda.

Agradeço ao colega e amigo Lemos por me lembrar que a poesia é uma paixão viva.

Agradeço aos Professores: Roberto Acízelo, Ana Lúcia M. de Oliveira, Marcus Vinícius Soares, Mario Bruno e Frederico Coelho pelas múltiplas aprendizagens.

Agradezco a Carlos Mendoza Álvarez por su amistad, su colaboración y su ministerio comprometido. Un ejemplo incomparable.

Agradeço a Eduardo F. e a Vinícius P. pela hospitalidade.

* * *

O nosso mais profundo agradecimento a Aline Pettersson por permitir-nos consultar os documentos de Josefina Vicens e por autorizar a publicação, nesta tese, de diversas páginas dos manuscritos de *El libro vacío* e de duas fotografias da escritora.

Igualmente agradecemos a Paulo Gurgel Valente por conceder a publicação das imagens dos manuscritos de Clarice Lispector.

Um especial agradecimento à Fundação Casa de Rui Barbosa pela orientação e acesso ao arquivo de Clarice Lispector, especialmente ao manuscrito de *Água viva*, do qual aqui publicamos algumas páginas.

Também agradecemos ao Instituto Moreira Salles pela atenção facultada durante a consulta ao arquivo de Clarice Lispector;

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro por acolher-me como um de seus alunos;

Ao meu orientador Dr. João Cezar de Castro Rocha, pelo apoio em diversos sentidos durante o doutorado;

À CAPES e ao Ministério de Educação do Brasil pela bolsa concedida para a realização do doutorado em Literatura Comparada como parte do Programa PEC-PG.

Mi vida se desliza tranquila. Yo la agito a veces, ¿artificialmente?, con esta lucha entre el escribir y el no escribir. En ocasiones pienso que al hacerlo es el único medio del que dispongo para no olvidarme de mí mismo por completo...

José García, El libro vacío.

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

Clarice Lispector, A descoberta do mundo.

Our writing tools are also working on our thoughts, Nietzsche wrote.

Friedrich A. Kittler

RESUMO

MASTACHE RAMÍREZ, Alberto Emiliano. *Escrevo que escrevo: um estudo comparado de A hora da estrela de Clarice Lispector e El libro vacío de Josefina Vicens*. 2018. 247f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente tese tem como objeto de estudo a escrita literária da brasileira Clarice Lispector e da mexicana Josefina Vicens. Buscamos estudar a escrita de ambas a partir de três níveis diferentes. O primeiro refere-se à figura do “escrevo que escrevo” – a qual propomos como uma forma de autorreferência da escrita –, como parte constitutiva dos romances: *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *El libro vacío*, de Josefina Vicens (1958). O segundo plano de análise diz respeito às materialidades da escrita, aos suportes materiais da mesma – tanto na sua dimensão fictícia ou romanesca, quanto na sua dimensão propriamente real ou física e que constitui o terceiro nível da análise. Por fim, por meio da consulta e análise dos arquivos pessoais de cada uma das escritoras, almejamos um olhar mais atento sobre a dimensão da escrita propriamente dita. Como consequência desse estudo, a presente tese também divulga e publica, pela primeira vez, parte do arquivo de Josefina Vicens: os manuscritos do romance *El libro vacío*, até o presente momento desconhecido. Dessa forma, este trabalho procura fornecer uma leitura, em perspectiva comparada, da escrita, como obra concreta e como processo de criação, de duas grandes autoras latino-americanas: Clarice Lispector e Josefina Vicens.

Palavras-chave: Escrita. Arquivos literários Manuscritos. Materialidades da escrita. Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Josefina Vicens. *El libro vacío*.

ABSTRACT

MASTACHE RAMÍREZ, Alberto Emiliano. *A Comparative study of A hora da estrela de Clarice Lispector and El libro vacío de Josefina Vicens*. 2018. 247f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This PhD Dissertation aims at examining the literary writing of both the Brazilian Clarice Lispector, and the Mexican Josefina Vicens. Within this concern, writing is studied from at least three different levels. Firstly, and in a comparatist approach, a novel from each author: *A hora da estrela* (1977) by Clarice Lispector and *El libro vacío* (1958) by Josefina Vicens. The approach is guided by the figure of “I write that I write”, which is proposed a form of self-reference of writing, and that is a constitutive part of both novels, although with different meanings and consequences. Secondly, and at the same time, this PhD Dissertation underlines the relevance of the materialities of writing, focusing on its material means of transmission. However, this concern is twofold. On one hand, the fictional dimension or its sheer novelistic nature; in other words, all that refers to the plot and characters. On the other hand, the dimension of the real writing, which constitutes the third dimension of the writing here studied. This third dimension is the outcome of the consultation, study and analysis of the personal archives of both authors. In this sense, this PhD Dissertation has the fortune of making available, for the first time, part of “Josefina Vicens’s Archives”, until now unknown. More particularly, the manuscripts of the novel *El libro vacío* were studied in the present research. This PhD Dissertation provides an ample and thorough perspective on the writing of two leading Latin American authors in a comparative approach both through the study of a concrete work and in relation to their respective writing process.

Keywords: Writing. Literary Archives. Manuscripts. Materialities of writing. Clarice

Lispector. *A hora da estrela*. Josefina Vicens. *El libro vacío*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	“Escrever é uma indagação. É assim: ?” - Manuscrito de <i>Um sopro de vida</i> Clarice Lispector	12
Figura 2 –	“Su vacío me obsesiona y me tortura”. - Manuscrito de <i>El libro vacío</i> de Josefina Vicens	13
Figura 3 –	Josefina Vicens I	51
Figura 4 –	Josefina Vicens II	52
Figura 5 –	<i>El libro vacío</i> . Momentos narrativos e momentos autorreferenciais	95
Figura 6 –	Folha 152 do Manuscrito de <i>A hora da estrela</i>	134
Figura 7 –	Ângela e Macabéa. Manuscrito de <i>Um sopro de vida</i>	135
Figura 8 –	“Arabesco Macabéa”. Manuscrito de <i>Um sopro de vida</i>	137
Figura 9 –	“Duas inserções”. Manuscrito de <i>A hora da estrela</i>	141
Figura 10 –	“Até tu Brutus”. Manuscrito de <i>A hora da estrela</i>	142
Figura 11 –	“Sinos baladam”. Manuscrito de <i>A hora da estrela</i>	143
Figura 12 –	“Seis cruces”. Manuscrito de <i>Um sopro de vida</i>	147
Figura 13 –	Folha no. 7 do manuscrito de <i>Água viva</i>	150
Figura 14 –	Folha no. 20 do manuscrito de <i>Água viva</i>	152
Figura 15 –	Página 29 do “Caderno de bordo” de Clarice Lispector	154
Figura 16 –	Asteriscos de Clarice Lispector	155
Figura 17 –	Lado esquerdo em branco. Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	169
Figura 18 –	Lado esquerdo com anotações. Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i> ...	170
Figura 19 –	Parte interna da capa. Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	172
Figura 20 –	Parte interna da capa. Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	173
Figura 21 –	Folha 85B, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	177
Figura 22 –	Folha 86B, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	177
Figura 23 –	Folha 19B, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	179
Figura 24 –	Folha 87B, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	181
Figura 25 –	Folha 88B, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	182
Figura 26 –	Folha 2B, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	186
Figura 27 –	Folha 3B, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	188
Figura 28 –	Folha 32, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	190
Figura 29 –	Folha 4, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	192
Figura 30 –	Folha 7, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	194
Figura 31 –	Folha 9, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	195
Figura 32 –	Folha 10, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	197
Figura 33 –	Folha 11, Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	198
Figura 34 –	Folha 4 (trecho), Caderno azul de <i>El libro vacío</i>	205
Figura 35 –	Folha 34, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	206
Figura 36 –	Folha 41, Caderno vermelho de <i>El libro vacío</i>	208

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	QUADRO TEÓRICO: PENSO, FALO, ESCREVO... CONHEÇO?	21
2.	A HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR. TEORIA E PRÁTICA: O PARALELEPÍPEDO A <i>HORA DA ESTRELA</i>	36
3	NOTÍCIA BIOGRÁFICA SOBRE JOSEFINA VICENS	51
3.1	El Libro vacío de Josefina Vicens e A Autorreferência da escrita ...	53
4	O ARQUIVO DE CLARICE LISPECTOR	105
4.1	Os Manuscritos de Clarice Lispector	117
5	O ARQUIVO DE JOSEFINA VICENS	160
5.1	Os Manuscritos de <i>El libro vacío</i>	166
	ESCREVER E (NÃO) SABER (COMPARAÇÃO DE <i>A HORA DA ESTRELA</i> E <i>EL LIBRO VACÍO</i>)	210
	REFERÊNCIAS	242

Figura 1 - "Escrever é uma indagação. É assim: ?"

Manuscrito de *Um sopro de vidade* Clarice Lispector

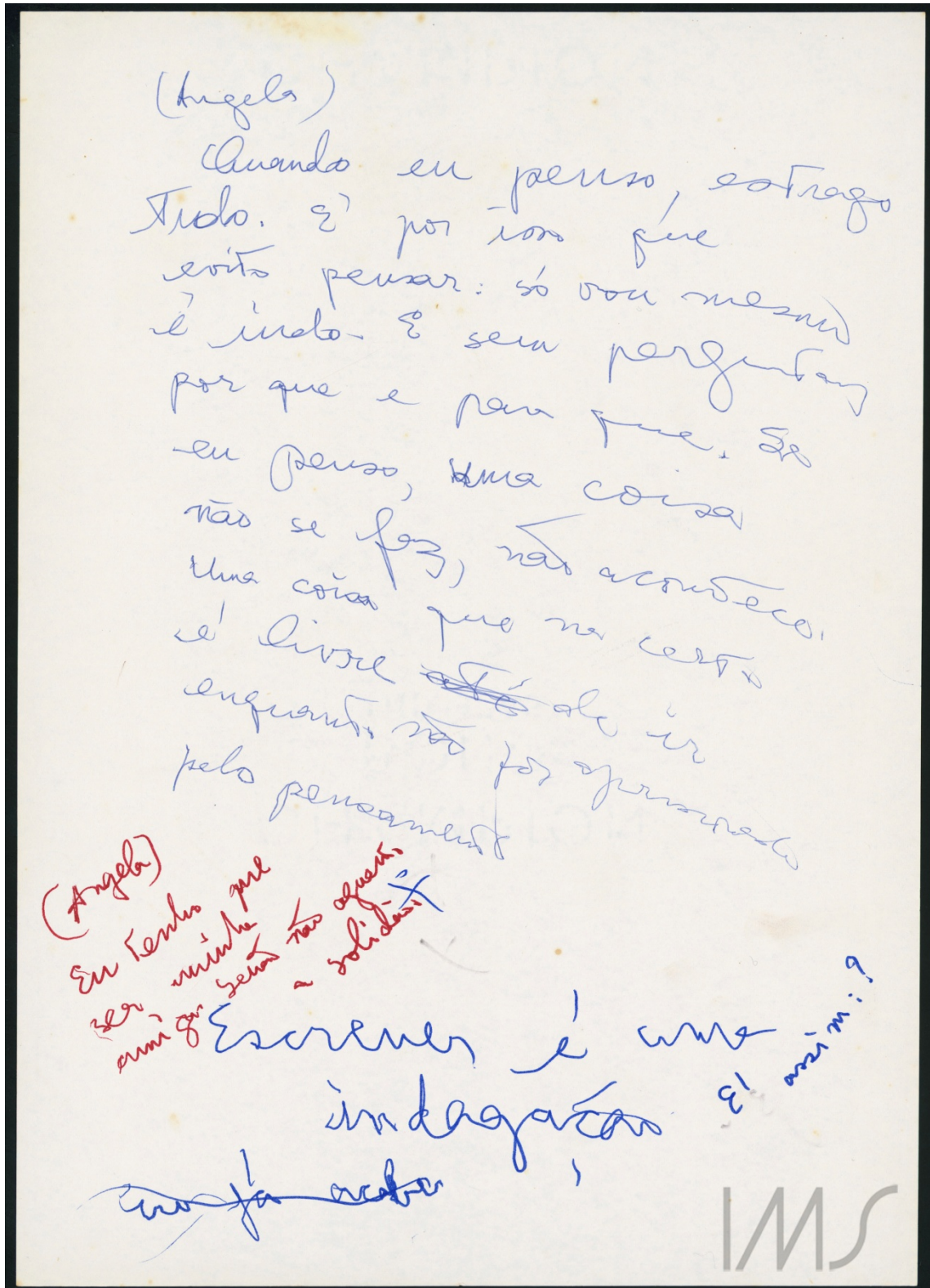
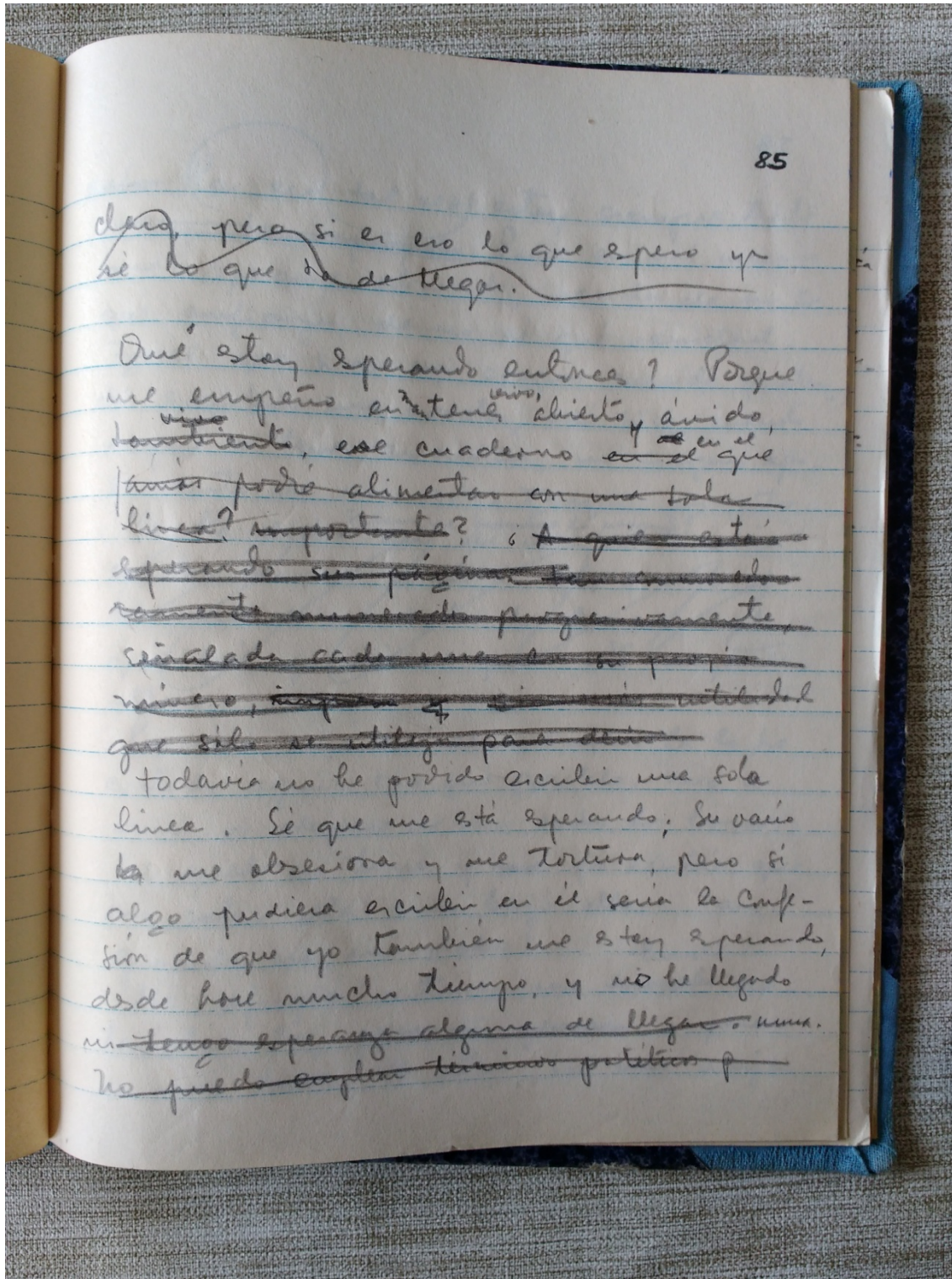


Figura 2 - "Su vacío me obsesiona y me tortura".
Manuscrito de *El libro vacío* de Josefina Vicens.



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

INTRODUÇÃO

A presente tese é o resultado de quatro anos de pesquisa e estudo realizados no Programa de doutorado em Literatura Comparada da Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O que não teria sido possível sem a bolsa do PEC-PG que me foi concedida pela CAPES.

O objeto de estudo, desde o começo, foi a comparação de dois romances: *A hora da estrela* (1977) da escritora brasileira Clarice Lispector e *El libro vacío* (1958) da escritora mexicana Josefina Vicens. Nesse sentido – e como se verá – há uma infinidade de aspectos que poderiam ser o tema central de reflexão. Porém, como parte da pesquisa realizada durante o mestrado no México – que versou exclusivamente sobre Clarice Lispector – uma série de assuntos foram retomados, ou melhor, optamos por dar-lhes continuidade. Entre eles se destaca uma pergunta pela escrita, pelo puro e simples escrever.¹

Nossa reflexão sobre a escrita, pelo menos desde 2012, sofreu uma mudança radical a partir de algumas ideias expostas por Michel Foucault em um brevíssimo texto chamado “O pensamento do exterior”. Essas ideias, na verdade, são poucas – talvez três ou quatro – e bem pontuais, porém, possuem, desde a nossa perspectiva, uma enorme potência.

Michel Foucault chama a atenção para o fato de que se costuma pensar na literatura como algo não mais que o “seu próprio enunciado”, graças a um movimento de autorreferência que lhe permitiria designar-se a si mesma e, desse modo, constituir-se em uma progressiva interiorização. Diante dessas considerações, o pensador francês explica que a literatura seria precisamente o contrário, um deslocamento para um “fora” ou um “exterior”, através do qual a linguagem teria a capacidade de colocar-se diante de si mesma. Nas palavras do próprio Foucault: “A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma.”²

Poderíamos aprofundar a proposta e as respectivas consequências. Porém, faremos isso apenas no capítulo I: expor em detalhe os fundamentos teóricos da nossa abordagem. Por enquanto, o propósito é unicamente destacar que essas poucas palavras constituíram e

¹ É importante assinalar que a escrita tem sido um objeto de estudo e reflexão desde a nossa graduação. A dissertação apresentada, chamada: *La Loma del Ángel: El carnaval de la escritura de Reinaldo Arenas*, aborda a escrita e a reescrita no romance do reconhecido escritor cubano, na medida em que procura reescrever o clássico do século XIX, *Cecilida Valdés*, escrito por Cirilo Villaverde. A dissertação ganhou publicação no ano 2008 (Cfr. Mastache, 2008).

² Foucault, 2009, p. 221.

constituem o rumo da nossa pesquisa e tese; porém, é preciso assinalar: as tomamos e as reformulamos.

Aproveitamos para esclarecer um ponto decisivo para nosso projeto.

A presente tese coloca em discussão a própria categoria de “ficção”, na medida em que, em ambos os romances objeto de estudo, a escrita se radicaliza – ou é radicalizada – a tal ponto que a ficção parece não ser mais possível. Ou, nos termos de Foucault: a linguagem, através da escrita, se distânciava em tal forma de si mesma que se faz estranha a si, seja como dúvida (no romance de Clarice Lispector) ou como esvaziamento (no romance de Josefina Vicens). Ora, isto não é mais que a radicalização de algo que é inerente à ficção: o fato da escrita encontrar-se, irremediavelmente, inserida, desde sempre, em uma incerteza essencial sobre a sua própria possibilidade. A figura que propomos: “escrevo que escrevo” busca apreender esse movimento e trazê-lo para a reflexão.

Nesse sentido, o primeiro passo foi reparar em um aspecto absolutamente essencial em ambos romances. Este – é preciso sublinhar – inclusive sobre as nossas próprias intuições no começo da pesquisa: o fato de que acontece um movimento de autorreferência da escrita constante. Ou dito em termos mais simples: a escrita versa sobre a escrita.

Daí surgiu a necessidade de pensar em “autorreferência” a respeito dos dois romances, a partir da figura: “escrevo que escrevo”. Por um lado, tem sim algo de mera descrição; porém, por outro, para nós, representa um movimento também de radicalização da própria escrita. Aliás, essa é a hipótese fundamental que apresentamos na tese, concretamente, no capítulo I.

Desse modo, é pertinente sim considerar a autorreferência – tal e como assinala Foucault que se costuma pensar na literatura – mas sem pretender resumir, nesse movimento toda a literatura, isto é, desconfiamos dessa possibilidade como explicação exclusiva.

Em lugar disso, optamos por observar como a autorreferência se apresenta e que função desempenha em ambos romances. Ou seja, ela foi concebida como um gesto ou um “movimento da escrita” entre muitos outros. Não é o único gesto nem, talvez, o mais importante.

Nessa linha de pensamento, a segunda parte da tese, chamada “Os romances”, inclui os capítulos II e III, os quais tratam respectivamente sobre *A hora da estrela* e *El libro vacío*, precisamente em relação à autorreferência da escrita ou à figura “escrevo que escrevo”. Como se verá, a respeito do romance de Lispector, o “escrevo que escrevo” é, por uma parte, uma condição de início que termina por ser ultrapassada – o escritor Rodrigo S. M. cria uma

personagem: Macabéa; por outra, constitui a possibilidade da realização da escrita por meio de uma concepção de si como mineração da palavra: uma espécie de escrita-pedra, da qual, no final, surgirá um capim! Já no caso de *El libro vacío*, como se verá, o “escrevo que escrevo” termina por ser uma figura absolutamente hegemônica, que não pode ser ultrapassada em momento nenhum por José García, o protagonista do romance.

Dessa forma, a análise de um e outro romance termina impactando nas próprias noções propostas por nós. Enquanto em *A hora da estrela* é possível falar de um “escrevo que escrevo”; em *El libro vacío*, é preciso reformular a figura “escrevo que escrevo” para abarcar a impossibilidade da escrita. Uma nova estrutura teria que se fazer presente: “escrevo que não escrevo”. Esse é o vetor que percorre o terceiro capítulo.

Claro, ainda que a interpretação dos romances apareça separadamente, isso não significa que a análise apresentada não tenha sido feita sob uma perspectiva comparada. Pedimos ao leitor que tenha presente essa condição de mútua reciprocidade ou diálogo entre os capítulos II e III, durante a leitura.

É fundamental chamar a atenção para o fato de que, em último caso, a análise encontra-se orientada pela consulta e estudo dos arquivos das duas escritoras. Se a presente tese possui algum mérito em termos metodológicos, deve-se a isso: uma leitura de ambos os romances, *A hora da estrela* e *El libro vacío*, através dos arquivos e, em particular, dos manuscritos existentes de cada um dos romances. Algo inédito até agora.

Os arquivos

De maneira extraordinariamente afortunada, como se não tivesse sido o bastante poder conhecer o país em que viveu quase desde o nascimento uma escritora tão reconhecida como Clarice Lispector, a pesquisa que realizamos contou com a possibilidade de consultar os arquivos de ambas escritoras. No caso de Clarice Lispector, o arquivo se encontra em duas instituições: a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Instituto Moreira Salles, ambos localizados no Rio de Janeiro. Já no caso de Josefina Vicens, o arquivo se encontra resguardado, na Cidade do México, pela reconhecida escritora Aline Pettersson, a quem estaremos eternamente agradecidos por permitir-nos consultar o material que possui. Sobre isso não podemos deixar de chamar a atenção: a presente tese tem o privilégio de apresentar pela primeira vez o Arquivo de Josefina Vicens, e de publicar algumas partes do mesmo.

Como se pode deduzir, diante da possibilidade de consultar os arquivos, a pesquisa sofreu uma reviravolta, na medida em que se fazia possível ampliar a comparação entre as duas escritoras, além dos dois romances. Nesse sentido, é importante dizer que, no começo dos nossos estudos, essa possibilidade era não mais que uma simples ideia. Pois, durante três anos, não tivemos certeza da existência dos manuscritos de Josefina Vicens. Foi preciso viajar para o México e, por mais de dois meses, literalmente investigar e entrevistar diversas pessoas, entre elas: Norma Lojero, Ana Rosa Domenella, Gloria Pardo, María Teresa Miaja, até chegar a Aline Petersson e aos documentos. É claro, somos muito agradecidos a todas, cuja colaboração e disposição tornaram viável nosso projeto.

Dessa forma, a presente tese é também uma comparação dos arquivos das escritoras. A terceira parte, por isso, chama-se “Os arquivos” e conta, da mesma forma, com dois capítulos: o Capítulo IV, dedicado ao Arquivo de Clarice Lispector, traz os resultados da nossa consulta ao mesmo (realizada de março de 2016 a abril de 2017); e o Capítulo V que discorre sobre a grande descoberta: o Arquivo de Josefina Vicens (consultado de agosto de 2017 a janeiro de 2018)

Contudo, é importante lembrar que a figura proposta por nós: o “escrevo que escrevo” e o desdobramento da mesma a partir de *El libro vacío*, isto é: “escrevo que não escrevo”, foram também concebidas como uma radicalização da escrita. Assim, a consulta aos arquivos conferiu maior sustentação à nossa pesquisa, uma vez que permitiam observar que os documentos existentes, pelo menos no arquivo de Clarice Lispector, podiam ter uma profunda relação com a nossa reflexão sobre a escrita. Por essa razão, foram programadas consultas para mais de 12 meses, com algumas pausas destinadas a uma revisão detalhada do material. Estivemos sempre à procura de um momento nos manuscritos em que o “escrevo que escrevo” se radicalizasse, ainda mais no caso de Lispector, em uma forma como: “escrevo?”.

Como é natural numa pesquisa que se faz honestamente, nem sempre é possível comprovar as hipóteses formuladas desde a reflexão puramente teórica. Foi o que aconteceu com essa segunda hipótese. Não podemos prová-la em manuscrito nenhum do arquivo. Simplesmente foi um “roteiro” para a consulta que, de maneira inesperada, levou a outras descobertas.

Nesse sentido, é preciso assinalar que, a presente tese, sem desconsiderar a teoria, privilegia – porque assim a própria pesquisa foi sendo constituída – o trabalho no arquivo e o corpo a corpo com os manuscritos como forma de indagação teórica, na medida em que, as materialidades, constituíram uma das preocupações centrais da reflexão desde o começo.

Uma das maiores descobertas que merece ser destacada é o manuscrito do romance estudado: *A hora da estrela*. Ora, não podemos mentir: o material é importante e o analisamos com cuidado, porém, o fato de ter podido consultar outros materiais – os manuscritos de *Um sopro de vida* e *Objeto gritante*, posteriormente transformado em *Água viva*, e uma caderneta de viagens escrita nos anos 40 – inevitavelmente transformou a nossa concepção tanto de *A hora da estrela*, quanto, muito mais importante, da escrita de Clarice Lispector – pelo menos a escrita a partir da década dos 70, porque não há manuscritos anteriores.

O fato de termos tido tempo suficiente para uma consulta apurada do arquivo foi o que nos permitiu descobrir um traço absolutamente constitutivo da escrita de Clarice Lispector, que, salvo erro, não tem sido destacado até agora. Não o descrevemos aqui, simplesmente assinalamos que esse traço é o que chamamos “a hora da estrela de *A hora de estrela*”. Deixamos que o leitor descubra o sentido dessa expressão.

No caso de Josefina Vicens, as circunstâncias foram radicalmente distintas, não só porque o material não se encontra em um local especializado para a consulta, mas também porque não fazíamos ideia do tamanho do material encontrado. Com efeito, o propósito inicial, ingenuamente, foi o mesmo: tentar encontrar um momento em que o “escrevo que escrevo” fosse observável nos manuscritos de Josefina Vicens e, se possível, de forma radicalizada, como por exemplo, na forma: “escrevo?” – ou qualquer outra.

Ora, diante dos manuscritos de *El libro vacío*, isto é, diante do fato excepcional de que pela primeira vez seriam disponibilizados para estudo, foi claro que o tempo deveria ser dedicado exclusivamente à análise dos manuscritos do romance. Isso não quer dizer que o restante do material não foi consultado. Ao contrário, foi lido com atenção e cuidado. Porém, as descobertas realizadas sobre os demais materiais integrarão trabalhos futuros.

Dessa forma, o capítulo V apresenta, em um primeiro momento, um breve registro dos documentos que compõem o Arquivo de Josefina Vicens, e em seguida um olhar centrado definitivamente nos manuscritos do romance, salientando os aspectos que, segundo a nossa leitura, merecem destaque – particularmente, levando em consideração que é a primeira vez que ele é estudado. Em outras palavras, gostaríamos de apresentar uma comparação muito mais rigorosa dos arquivos. Contudo, o tempo e as inesperadas descobertas inviabilizaram por completo tal proposta.

Ora, isso não significa, da mesma forma como acontece com os romances, que não exista um elo entre os capítulos que versam sobre os arquivos. De fato, existem diversos pontos e pontes ente eles. Não só realizamos a consulta dos arquivos, tendo presente a

perspectiva comparada, como também a escrita dos capítulos não teria sido possível sem partir dessa mesma perspectiva. Pedimos ao leitor que não esqueça o diálogo implícito que tecemos entre um capítulo e outro; entre um arquivo e outro; e entre os romances e os arquivos.

Da comparação

Finalmente, a tese inclui um último capítulo, o número VI, que, a maneira de conclusão, procura fazer uma abordagem comparada de ambos romances, sublinhando traços que os aproximam e que os distanciam definitivamente.

Nesse sentido, acreditamos que há uma profunda correspondência – e o termo não é fortuito – entre a escrita de Rodrigo S. M. e a escrita de José García. Gostaríamos que fosse não uma conclusão, mas o começo de um diálogo suscetível de maiores e melhores descobertas entre um e outro romance, e entre uma e outra escritora.

Nota metodológica

É provável que chame a atenção a ordem em que decidimos apresentar nossa análise. É importante dizer que ensaiamos diversas opções, por exemplo: respeitar a cronologia em que os próprios romances foram publicados. Dessa forma começaríamos por *El libro vacío*, de Josefina Vicens, na medida em que foi publicado em 1958, e depois partiríamos para *A hora da estrela*, de 1977.

A respeito dos arquivos surgiu a mesma dúvida: primeiro apareceria Josefina Vicens e depois Clarice Lispector, pela mesma razão. Sobre o último capítulo que apresenta a comparação dos dois romances, também foi preciso pensar se deveria aparecer no final da tese ou imediatamente depois da análise dos romances.

Após pensar com sumo cuidado a questão, o próprio trabalho se impôs. Isto é, decidimos apresentar a análise na ordem exposta no sumário, pela simples razão de ter sido nessa ordem que as reflexões e o estudo de cada uma das partes apresentaram-se a nós. O primeiro texto a ser analisado foi *A hora da estrela*. Em seguida, por proximidade física, foi consultado o arquivo de Clarice Lispector. Depois, a análise de *El libro vacío*. E, finalmente, por questões de geografia, foi consultado o arquivo de Josefina Vicens.

Com efeito, poderíamos ter apresentado primeiro os textos que correspondem unicamente a Lispector: tanto o que tem a ver com o romance quanto com o arquivo, em uma única parte. E, depois, o que corresponde a Josefina Vicens, em outra. Porém, esse esquema atrapalharia em grande parte a perspectiva comparada dos romances, mas, sobretudo, faria com que se privilegiasse uma visão centrada nas escritoras, isto é, nas pessoas, em lugar de centrar a atenção em algo que nos parece muito mais importante e que já assinalamos: as obras, sim, mais por cima delas, a escrita. Esta (a escrita) foi desde o princípio nosso verdadeiro e mais importante objeto de interesse. Pensamos, por isso, que a estrutura e ordem da tese correspondem a melhor forma de privilegiar a escrita.

Mas, é o leitor quem possui a última palavra.

Por enquanto, vejamos o que a escrita tem a dizer, que já está na hora...

Já está na hora da escrita

Na hora do escrevo que escrevo...

1 QUADRO TEÓRICO: PENSO, FALO, ESCREVO... CONHEÇO?

¿Es un imperio esa luz que se apaga o una luciérnaga?

Jorge Luis Borges

Quando a escrita explode, se intensifica ou é intensificada, a literatura parece entrar em um processo de implosão; termo que, segundo a astronomia, designa a “diminuição brusca do tamanho de um astro”.

A literatura em sua concepção tradicional, tanto hoje quanto há algumas décadas, parece estar passando por essa espécie de abreviação. Talvez essa atenuação da noção tradicional de literatura seja só o antecedente de um novo redimensionamento do próprio fenômeno literário, na medida em que o “literário” parece, ao mesmo tempo, ter superado o objeto livro, sem abandoná-lo propriamente, e ter atingido a capacidade de se realizar em outros suportes materiais e até imateriais. Tal fenômeno pode ser compreendido, bem esquematicamente, na transição da escrita em papel, à mão e com tinta – suportes da escrita durante mais de dois mil anos –, à mudança datilográfica ou à máquina, até chegar ao computador e aos processadores de texto que conhecemos atualmente; claro, sem esquecer o mundo virtual de hoje que cria um “espaço” infinito de escritas e publicações. Ora, essa transição não afeta só os processos de escrita, mas também os mecanismos de difusão (incluídos os processos de imprensa), e a leitura ou a recepção dos textos. Sem dúvida, isto pode ser compreendido, analisado e estudado a partir de cada um desses fatores, seja a partir da escrita, desde a publicação e impressão – em sentido amplo: incluindo todos os processos editoriais e de edição – ou desde a recepção e a leitura. Ainda pode ser compreendido levando em consideração as três dimensões, procurando entender as interrelações entre cada uma e as interrelações em conjunto.

Todavia, as mudanças na escrita parecem ser as mais importantes no que se refere à literatura, precisamente porque a escrita é a “matéria prima” do escritor ou escritora. Mas é preciso pontuar com toda a clareza que, se a escrita não abrange o fenômeno literário todo, a adoção de uma perspectiva centrada na escrita tem a virtude de permitir uma reflexão no nível do “rés-do-chão”, isto é, uma reflexão que procura manter um objeto de estudo mais ou menos homogêneo. Tal fenômeno não acontece com o termo “literatura”, devido à polissemia da expressão que dificulta o cerceamento de algumas definições. Ressaltamos ainda que a

“literatura” invariavelmente convoca a chamada dimensão estética, que apresenta outros retos e outras possibilidades. Em outras palavras, a presente reflexão é sobre a literatura sim, mas se concentra, de maneira pontual, na escrita e nos processos da mesma.

Penso, falo, escrevo

“O pensamento do exterior”, de Michel Foucault, começa com a seguinte afirmação: “A verdade grega foi outrora abalada por esta única afirmação: “Eu minto.” “Eu falo” põe à prova toda a ficção moderna.”³

Umás páginas depois, o filósofo chama a atenção para o termo “eu falo” em contraste com o termo “eu penso”:

[...] o "eu falo" funciona ao contrário do "eu penso". Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio. O pensamento do pensamento, uma tradição mais ampla ainda que a filosofia, nos ensinou que ele nos conduzia à mais profunda interioridade. A fala da fala nos leva à literatura, mas talvez também a outros caminhos, a esse exterior onde desaparece o sujeito que fala. É sem dúvida por essa razão que a reflexão ocidental hesitou por tanto tempo em pensar o ser da linguagem: como se ela tivesse pressentido o perigo que constituiria para a evidência do “Eu sou” a experiência nua da linguagem.⁴

A abordagem de Foucault, sem dúvida, é complexa e, em poucas linhas, cheia de detalhes e minúcias que demandam sumo cuidado para a compreensão. Não entrarei em tais questões. O objetivo é simplesmente desatacar a polaridade estabelecida entre “eu falo” e “eu penso”, levando em conta que aquilo que se constrói com o “penso” parece ser desmoronado com o “eu falo”.

Se alguma coisa cabe acrescentar é que, para o pensador francês, a expressão “eu falo” marcaria precisamente um esvaziamento, uma transição a um “exterior”, na medida em que acontece uma ausência:

No momento em que pronuncio simplesmente “eu falo”, não estou ameaçado por nenhum dos seus perigos; e as duas proposições que se escondem neste único enunciado (“eu falo” e “eu digo que falo”) não se comprometem de forma alguma. Eis-me protegido na fortaleza inamovível onde a afirmação se afirma, se ajustando exatamente a si mesma, não ultrapassando nenhuma margem, afastando todo perigo de erro, pois não digo nada além do fato de que eu falo. A proposição-objeto e aquela que a enuncia se comunicam sem obstáculo nem reticência, não apenas por

³ Idem, p. 219.

⁴ Idem, p. 221.

parte da fala que está em questão, mas por parte do sujeito que articula essa fala. É, portanto, verdadeiro, inegavelmente verdadeiro que eu falo quando digo que falo. Mas seria certamente possível que as coisas não fossem assim tão simples. Se a posição formal do “eu falo” não levanta problemas que lhe sejam particulares, seu sentido, apesar de sua aparente clareza, abre um universo de questões talvez ilimitado. “Eu falo”, de fato, se refere a um discurso que, oferecendo-lhe um objeto, lhe serviria de suporte. Ora, esse discurso falta; o “eu falo” só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada no momento em que digo “eu falo”; e desaparece no próprio instante em que me calo. Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda.⁵

Ora, se lido com cuidado, chama profundamente a atenção que Foucault afirme que toda a ficção moderna é posta à prova com o “eu falo”, porque precisamente essa ficção moderna – que não é outra coisa mais que a “literatura” – não se faz com atos de fala, e sim com atos de escrita. Nesse sentido, deve-se destacar que em momento nenhum da análise de “O pensamento do exterior” Foucault faz referência à escrita. Como compreender uma omissão semelhante?

Na teoria literária do último século, a literatura tem sido compreendida fundamentalmente através de uma perspectiva vocal, como se se tratasse de atos de fala. Talvez o mais claro representante desta abordagem seja Mikhail Bakhtin, especialmente a análise feita na sua famosa obra *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Porém, é preciso enfatizar que se o teórico russo privilegia a “voz” é porque uma das suas teses centrais diz que a “dominante da representação” é a autoconsciência dos personagens. Dessa forma, imaginar outra categoria além da “voz” para abarcar os acontecimentos dados no interior dos personagens passa ser difícil. Em outras palavras, não constitui um erro compreender a literatura como uma narração ou um texto em que uma consciência precisamente “fala” ou “pensa”. É, de fato, uma abordagem extremamente útil e, para certos fins, insuperável.⁶

No entanto, não é possível ignorar que isso que acontece na representação, esse “falar” e esse “pensar” dos personagens, não seja possível senão pela escrita de um autor que necessariamente os excede.⁷ Assim, a escrita é o fator que torna viável imaginar uma voz que fala ou uma consciência que pensa. Mas, paradoxalmente, é a escrita que tem sido ignorada e tornada invisível ou, no melhor dos casos, tem sido vista como um terceiro elemento sem

⁵ Idem, p. 219-220.

⁶ Não podemos deixar de mencionar que essa questão foi central na reflexão feita durante o mestrado, em que estudamos o romance póstumo de Clarice Lispector, *Um sopro de vida*. Ora, a dissertação apresentada ganhou publicação no ano 2015, no México, com o título: *Un soplo de vida: La escritura de Clarice Lispector, pensamiento del afuera*.

⁷ O que recebe o nome de “extraposição do autor”. Bakhtin assinala: “...es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinado del conocimiento [...] esta colocación desde fuera permite ensamblar al personaje y a su vida mediante aquellos momentos que le son inaccesibles de por sí...” (Bakhtin, 2009, p. 23).

muita importância. Contudo, não só nos referimos à escrita que está por trás de um texto e que o faz possível materialmente, mas também a todos os momentos em que a escrita é parte da própria representação. Dessa maneira, pode-se afirmar que a crítica e a teoria literária têm reproduzido, provavelmente sem sabê-lo, o preconceito sobre o qual Derrida chamou a atenção há várias décadas: privilegiar a voz sobre a escrita. Lembrem-se do que foi dito por ele:

Tal como foi mais ou menos implicitamente determinada, a essência da *phoné* estaria imediatamente próxima daquilo que, no "pensamento" como *logos*, tem relação com o "sentido"; daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o "reúne". Se Aristóteles, por exemplo, considera que "os sons emitidos pela voz (τα εν τη φωνη) são os símbolos dos estados da alma (παθηματα της ψυχης) e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz" (*Da Interpretação* 1, 16 a 3), é porque a voz, produtora dos *primeiros símbolos*, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata. Produtora do primeiro significante, ela não é um mero significante entre outros. Ela significa o "estado de alma" que, por sua vez, reflete ou reflexiona as coisas por semelhança natural. Entre o ser e a alma, as coisas e as afecções haveria uma relação de tradução ou de significação natural; entre a alma e o *logos*, uma relação de simbolização convencional. E a *primeira* convenção, a que se referiria imediatamente à ordem da significação natural e universal, produzir-se-ia como linguagem falada. A linguagem escrita fixaria convenções, que ligariam entre si outras convenções.⁸

Porém, não é possível afirmar que a escrita não tenha estado presente na “ficção moderna”, de diversas e inquietantes formas. Muito pelo contrário, a escrita já aparece estabelecendo múltiplos jogos no interior do texto literário, pelo menos desde *Dom Quixote*. No entanto, é preciso ressaltar que a escrita ganha um momento de protagonismo com Lawrence Sterne na sua famosa *Vida e opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Trata-se de um romance que, retomando Foucault, parece buscar desesperadamente essa coerência perfeita que se realiza ao dizer “eu falo”, mas não certamente com a fala, e sim com a escrita, com o “escrevo”. Essa é a “figura” básica que dá forma ao romance de Sterne: “escrevo”. Vejamos o seguinte trecho do Volume III. O narrador diz:

As for my uncle Toby, his smoak-jack had not made a dozen revolutions, before he fell asleep also.—Peace be with them both.—Dr. Slop is engaged with the midwife, and my mother above stairs.—Trim is busy in turning an old pair of jack-boots into a couple of mortars to be employed in the siege of Messina next summer,—and is this instant boring the touch holes with the point of a hot poker.—All my heroes are off my hands;—’tis the first time I have had a moment to spare,— and I’ll make use of it, and write my preface.⁹

⁸ Derrida, 1973, p. 13.

⁹ Sterne, 2009, p. 173.

Como se pode perceber, na última linha, a escrita enuncia a si mesma e, assim, permite uma espécie de deslocamento: o *continuum* das linhas (lidas e, antes, escritas), é como se fosse rasgado e o significado é expulso para o prefácio que será escrito imediatamente depois. Em outras palavras, o que poderíamos chamar de a “narração” cria uma abertura ou um hiato em si mesma, para se deter no que estava narrando e introduzir outra questão. Além disso, acontece também outro deslocamento, mas de tipo temporal, uma vez que no começo do livro já existe um prefácio.

Entretanto, é preciso perguntar: esse “escrevo” que orienta o romance consegue atingir a coerência perfeita que de fato acontece com o “eu falo”? Torna-se árduo pensar numa resposta afirmativa, justamente porque apesar das diferenças entre o “eu falo” e o “escrevo”, acontece o mesmo com ambos: o “escrevo” também não é dono da sua soberania; unicamente o consegue na ausência de qualquer outra linguagem. Em outras palavras, a “autocoerência” absoluta do “escrevo” só acontece no momento em que escrevo a palavra “escrevo”, nem antes, nem depois.¹⁰ O que preceder ou vier depois, de alguma forma, conspira contra a perfeição da sentença. Mas será mesmo assim?

Além disso, é sumamente importante acrescentar que o *Tristram Shandy* está longe de ser simplesmente uma “encenação” da escrita. Muito pelo contrário, o romance de Lawrence Sterne não é unívoco a respeito dos jogos com a escrita e com o “escrevo”. Se bem que o “escrevo” é uma espécie de vetor – certamente, tudo menos uma linha reta – do romance ou, digamos, uma “intensidade” que o percorre. Outros fatores não são menores: como as alusões explícitas ao leitor ou leitora, ou as quase infinitas marcas tipográficas, ou, enfim, um elemento que parece contradizer o que até aqui se tem dito, isto é, a fala ou, mais propriamente, a conversa. Nesse sentido, deve se destacar um trecho que vai criar outros deslocamentos. O Capítulo XI, do Vol. II, começa assim:

Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation: As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all;—so no author, who understands the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself. For my own part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own. ’Tis his turn now; —I have given an ample description of Dr. Slop’s sad overthrow, and of his sad appearance in the back parlour; —his imagination must now go on with it for a while.

¹⁰ Não se deve esquecer que essa coerência somente ocorre nas formas de presente. Nas formas de passado e futuro, o objeto do escrever obviamente se desloca. O mesmo acontece se é abandonada a primeira pessoa do singular.

Let the reader imagine then, that Dr. *Slop* has told his tale; —and in what words, and with what aggravations his fancy chooses:—Let him suppose that *Obadiah* has told his tale also, and with such rueful looks of affected concern, as he thinks will best contrast the two figures as they stand by each other: Let him imagine that my father has stepp'd up stairs to see my mother:—And, to conclude this work of imagination,—let him imagine the Doctor wash'd,—rubb'd down,—condoled with,—felicitated,—got into a pair of *Obadiah's* pumps, stepping forwards towards the door, upon the very point of entering upon action.¹¹

É inegável que o próprio *Tristram Shandy* se insere na mesma lógica *fonocêntrica* que estabelece uma equivalência entre escrita e conversação, entre escrita e voz ou fala.¹² Entretanto, seria um grande erro em um romance como esse destacar uma frase ou um enunciado, separando-o do *corpus*, e supor o fragmento “resumiria” alguma ideia ou postura profunda do autor. Na verdade, acontece algo muito diferente. Cada item nomeado no romance entra em diálogo e até em colisão com outras afirmações, criando múltiplos deslocamentos extraordinariamente difíceis de registrar e até mesmo perceber.

A citação poderia ser compreendida como uma espécie de desdobramento crítico, isto é, um momento meta-narrativo em que aparentemente se comenta, através de uma digressão o que seria o “escrever”. Porém, ocorre que esse “tom” meta-narrativo começa a se reintegrar à narração, mas sem voltar a ela. Isso cria um estranhamento, porque se tem a impressão de que o fluxo narrativo cria de repente uma dobra em si mesmo, um entre-lugar, um espaço entre o narrado e a narração, que é, ao mesmo tempo, também um lugar, paradoxalmente, de fala, mas, primeiramente, um lugar de escrita. Ora, esse estranhamento na verdade beira o impossível quando aparecem alusões explícitas à figura do “leitor”. É um gesto quase borgeano: o leitor, assustadoramente, vê-se duplicado de repente. O leitor lê um trecho em que se fala do “leitor”. Isso faz com que essa figura termine por se transformar em uma espécie de personagem que não coincide com quem de fato está lendo o livro.

De alguma forma, pode-se chegar a pensar que esse jogo com o leitor se aproxima do colapso do sentido, porque se abre ali uma ilegibilidade. O que fazer diante disso?

¹¹ Sterne, 2009, p. 97.

¹² É importante lembrar que Denis Diderot, coincidentemente, começa o seu conto “Isto não é um conto” com as seguintes palavras: “Quando se conta um conto, é para alguém que escuta; e por pouco que o conto dure, é raro que o contador não seja interrompido algumas vezes por seu ouvinte.” (Diderot, 2007, 308). Como Sterne, Diderot utiliza o mesmo “recurso” de fazer entrar “em cena” o leitor. E se é assim, talvez seja propício considerá-lo não um simples “recurso”, mas, propriamente, uma técnica literária.

Framming e autorreferência

Fora da análise filosófica, expressões como “eu falo”, “escrevo” ou “penso”, no cotidiano, careceriam de sentido se não procurassem esclarecer os atos que estão sendo realizados.

De forma isolada, é possível afirmar que as três formas só contribuem para um processo de autoconsciência. Porém, geralmente aparecem em contextos comunicativos concretos e costumam fazer referência a seus respectivos objetos, em vez de ficar como que girando no ar, como palavras soltas. Desse modo, quando se diz “escrevo”, o termo está inserido numa troca de informação, ou seja, o próprio termo abre uma expectativa de que seja complementado: o que é o que escrevo? No caso do interlocutor, se perguntará: o que é o que escreve aquele que disse “escrevo”? Isso fica bem mais claro se imaginarmos uma fala, uma palestra ou uma conversa em que alguém diz: “escrevo”. Mas a expectativa é ainda maior se o “escrevo” não acontece na oralidade, mas precisamente na escrita. Sim, um pouco forçadamente, alguém poderia chegar a considerar que já é artística e bela a simples aparição da palavra “escrevo” – uma palavra só – numa folha de papel, num livro. Mas dificilmente isso poderia ser considerado “literatura” ou uma “obra”.

Nesse sentido, é pertinente perguntar: o que faz com que um termo, um simples verbo conjugado na primeira pessoa do singular, “escrevo”, possa chegar a ser parte de algo chamado “literatura”? Michel Foucault declara na primeira parte de “O pensamento do exterior”, bússola da sua análise, o seguinte:

Habitou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma; nessa autorreferência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas o seu próprio enunciado) e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por “literatura” só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para “fora”; a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – [...] ¹³

Qual seria a diferença então entre a forma: “escrevo” e a forma: “escrevo que escrevo”? E o jogo poderia ser, na verdade, infinito: “escrevo que escrevo que escrevo que escrevo...” Isso seria a escrita em um autodesenvolvimento realmente puro e absoluto, de si e para si. Mas evidentemente isso não poderia ser uma “obra literária”, ou poderia? Não, porque já na quarta ou a quinta repetição ocorre um esvaziamento do sentido, uma impossibilidade de manter-se no significado mesmo. Em consequência, paira a linguagem, as palavras ficam na

¹³ Foucault, 2009, p. 220-221.

própria esfera girando, sem que seja possível fazer mais sentido nelas ou com elas. Aliás, um fenômeno da linguagem que acontece com qualquer palavra que seja repetida continuamente por mais de dez ou quinze vezes.

O que é que se está tentando assinalar? Erwin Goffman, em *Frame Analysis*, procura mostrar como é que sempre é possível acrescentar palavras a outras palavras, de maneira referencial direta, como demonstrado no exemplo do parágrafo anterior. Mas a tentativa de Goffman é absolutamente clara na “Introdução”, em que primeiro expõe o que procura no livro, mas uma vez terminada a exposição, acrescenta um comentário a essa primeira parte, e depois um comentário ao comentário e depois outro ao comentário do comentário... Com os quais, na prática, exhibe o que seria o chamado *framing*.

O termo *framing* é um termo de difícil tradução para o português ou para o espanhol, mas poderia ser compreendido de alguma forma com o termo de “encapsulamento”, ou melhor, “enquadramento”, isto é, mensagens que formam marcos referenciais – que podem ser parte de marcos maiores e estes, de outros maiores – os quais não somente sinalizam um limite, mas estabelecem as condições da interpretação. E ainda mais: podem criar um cruzamento complexo de enquadramentos recíprocos e até justapostos.

Ora, a proposta de Goffman é bastante complexa uma vez que o objetivo é assimilar os processos concretos a partir dos quais um ser humano elabora o sentido. De alguma forma, podemos dizer que a abordagem do sociólogo parte da ideia de que estar no mundo é de fato um acontecimento de leitura e de interpretação. Mas, antes de conferir uma dimensão puramente intelectual, isto é, imaterial, a esse fenômeno, Goffman direciona a atenção, digamos, um passo atrás e propõe conceber o *framing* como uma experiência. Palavras do próprio autor:

I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify. That is my definition of frame. My phrase: “frame analysis” is a slogan to refer to the examination in these terms of the organization of experience.¹⁴

A Literatura – desde a escrita como desde a leitura – é também um “definir uma situação” de acordo com “princípios de organização que governam os eventos”. Contudo, os termos ficam meio difusos. Bennet M. Berger, por isso, no prefácio os ilumina:

Frame Analysis, however, is Goffman’s major claim to prestige as a sociological theorist. It is his most systematic work and an effort to fulfill his aim, stated some

¹⁴ Goffman, 1975, p. 14.

years earlier, to transform the study of interaction from gab bag to empirical illustrations for other fields of sociology into a theoretical field in its own right. Goffman's theoretical strategy was to build from his own strengths as an observer. He was so much the connoisseur of interaction that in order to get beyond the observation to the theory he had to keep revealing to himself the sources of his own insights by pushing his analysis to more and more abstract levels. In this way he hoped to understand how he managed to perceive meanings in interactions that participants themselves did not. His answer was that his strengths as an observer lay in his attention less to the interaction itself than to the implicit rules that, by "defining the situation", shaped the meanings generated within it. The "frame" in *Frame Analysis* refers to the inevitably relational dimension of meaning.¹⁵

Além da estratégia utilizada por Goffman, que já é um exercício em si mesmo de *framing*, na medida em que o autor está centrado em observar a própria observação, é muito interessante que se fale de uma "dimensão relacional do significado" que é inevitável e que corresponde propriamente ao "frame". Isso é interessante porque imediatamente nos faz pensar na literatura ou, mais concretamente, numa "experiência literária" – levando em consideração tanto a escrita quanto a leitura. O que seria a Literatura senão uma elaboração de sentido relacional ou contextual, ou ainda "in terms of"?

Dessa maneira, o simples termo "escrevo" é já uma forma de abrir o jogo do enquadramento, o jogo do *framing*, porque muito bem se pode escrever "escrevo um diário", ou "escrevo sonhos", ou ainda "escrevo este romance de aventuras", justamente porque na escrita literária não basta o "escrevo" sem mais. Os jogos podem ser infinitos e os exemplos também: Borges que se encontra com Borges mais velho na banca de um parque; o Quixote lendo o *Quixote*; o já mencionado "Isto não é um conto", de Diderot; ou, enfim, um escritor que não pode fazer outra coisa que escrever seus erros de escrita em cadernos, como José García, em *El libro vacío*, da escritora mexicana Josefina Vicens.

Mas é preciso destacar uma diferença.

Las Meninas de Foucault

Os chamados textos "em abismo", que mostram a inclusão de mundos em outros mundos, podem ser facilmente percebidos e concebidos como belos jogos da imaginação e de entretenimento. E não poucos, certamente, o são. Mas voltemos a refletir sobre a escrita. Por exemplo, não é igual que, por uma parte, um personagem como Augusto Pérez apareça de repente diante do seu autor: Unamuno – o que constitui um cruzamento de mundos impossível na realidade –, e que, por outra, o próprio ato da escrita seja parte da representação ou da

¹⁵ Berger, In: Goffman, 1975, p. XIII.

diégese – de forma que se trata não apenas de um personagem que escreve, mas de um leitor que lê o que se escreve e o que esse personagem “está escrevendo”. Exatamente como acontece nos livros gêmeos de Clarice Lispector, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Nesses, antes de uma narração de feitos e fatos, se lê a própria escrita em andamento. O que fazer diante de casos como esses, aliás, de casos em que tudo está sendo escrito, onde tudo é escrita? Como fazer frente a esse tipo de obra com uma teoria que fala de “consciência” ou de “vozes”? Como reavaliar, como realocar os atos de escrita dentro da diégese, dentro de uma obra literária?

Sem entrar nas complexidades da análise de *Las Meninas*, feita por Michel Foucault, é possível dizer que talvez o maior mérito do filósofo seja mostrar como a representação clássica na pintura foi precisamente “enquadrada” por outra forma de representação, por outro “frame”, e como abriu espaço para o que se chama “modernidade” e “sujeito moderno”.

A literatura recente, ou mais precisamente a literatura que coloca a escrita em um lugar de protagonista, parece emular esse movimento de deslocamento da representação e das possíveis representações. É o caso de *El libro vacío*, já mencionado, e de *A hora da estrela*. Em ambos o que é colocado em jogo e em andamento é precisamente o “escrevo”, sob a forma explícita do “escrevo que escrevo”.

É precisamente isso que permite pensar em uma “intensificação da escrita” que questiona e desloca a concepção instituída do que é a literatura. Quer dizer, as definições consagradas não conseguem mais abranger uma série de fenômenos diversos. Sim, a textualidade continua sendo o primeiro indício da análise, mas, assim que a escrita explode no *frame* da representação, o conceito de literatura parece implodir de maneira incompreensível. O que poderia então ser chamado de literatura? Só a “literatura”? Parece que não...

Conhecimento e Literatura

Atualmente existe uma forte discussão sobre se a Literatura gera algum conhecimento e, se o faz, qual conhecimento seria esse. A questão não é nada simples, porque convoca ao menos dois perigos concretos: o primeiro é fazer da reflexão literária uma derivação protocientífica, que enxerga a literatura como um objeto epistemológico. Esse posicionamento faz com que a estética e a especulação propriamente epistemológica se eclipssem de maneira inesperada. Ora, esse eclipse não é indesejável ou equivocado, mas coloca fortemente em questão a chamada “crítica literária”, provocando a seguinte pergunta: o que tem ou teria um

crítico literário de epistemólogo? Esse talvez seja o maior sintoma de que a noção consagrada de Literatura, como se mencionou no começo deste texto, está sofrendo uma implosão ou uma mudança profunda. Por um lado, é questionada nas suas materialidades e nas formas e meios de produção e reprodução; por outro lado, é indagada nos seus fins e natureza. Sem nos esquecer, claro, de como a Literatura se relaciona com a comercialização, a industrialização, além do fenômeno do consumo massivo de literatura e em livros vendidos aos milhares e até milhões ao redor do mundo.¹⁶

Com o intuito de evitar extensas reflexões sem sentido ou palavreados intermináveis, talvez o melhor seja voltar a uma ideia simples expressada por Goffman, mas que por ser tão simples corre o risco de passar despercebida. O sociólogo estabelece uma distinção entre “frameworks” naturais e “frameworks” sociais. Sobre os últimos, ele assinala:

Social frameworks, on the other hand, provide background understanding for events that incorporate the will, aim, and controlling effort of an intelligence, a live agency, the chief one being the human being. Such an agency is anything but implacable; it can be coaxed, flattered, affronted, and threatened. What it does can be described as “guided doings”.¹⁷

Com as reservas necessárias, o fragmento lembra as palavras de Sócrates no *Fedro*: “É evidente que o ensino da eloquência, quando feito com arte, permite perceber com exatidão a natureza do objeto primacial do discurso. E esse objeto terá de ser a alma.”¹⁸ Um pouco mais adiante: “Dado que a função essencial de todo discurso é conduzir almas, quem quiser ser orador terá necessariamente de conhecer quantas espécies há de almas.”¹⁹

Certamente, nem Goffman nem Sócrates se referem propriamente à escrita. No primeiro caso, é preciso lembrar que o objeto são as interações. Já no segundo será necessário reunir diversas passagens da obra platônica, a respeito da escrita e da poesia, para advertir que a citação sobre os “discursos” é também aplicável aos textos e, por extensão, à literatura.

Em outras palavras, a questão do que é produzido entre a alma e a palavra – seja oral ou escrita – aparece desde a cultura grega e tem inquietado os pensadores até o presente, como o demonstram o próprio Goffman e, para citar outro exemplo, a Teoria da Recepção. Assim, cabe afirmar que, sim, sem dúvidas, a literatura gera conhecimento, mas o problema

¹⁶ Como por exemplo, fenômenos comerciais de sagas como: *Harry Potter*, *O Senhor dos anéis*, *50 tons de cinza* ou *Diário de um vampiro*.

¹⁷ Goffman, 1975, p. 22.

¹⁸ Platão, 2014, p. 98. Ambas citações (esta e a seguinte) foram retiradas do material organizado pelo professor Dr. Roberto Acízelo para a disciplina sobre Platão e a poesia. Isto é, são parte de um documento em PDF ainda não publicado em livro.

¹⁹ Platão, 2014, p. 19.

reside em dizer que tipo de conhecimento é esse, e se tem alguma diferença do conhecimento que surgiu em outras épocas ou momentos históricos.

Nesse sentido, Evando Nascimento, em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, já na segunda página, diz:

Advertiria para que não se entenda uma literatura pensante como sinônimo de “filosófica”. Literatura, filosofia e artes plásticas constituem aqui discursos provisórios para dar vez a nova fala e escrita [...] Abre-se um espaço de tensão entre saber e não saber, por meio de um pensar-sentir ou de um sentir-pensar diferencial e afetivo.”²⁰

Ora, deve-se destacar que o autor não define a noção de “literatura pensante”, da mesma forma que ficam sem definição precisa conceitos como “pensar-sentir” e “sentir-pensar”. Claro, a virtude da reflexão feita por Nascimento é conduzir o leitor por caminhos sinuosos, mas não o faz através de filosofias ou discursos teóricos. Com isso, a reflexão ganha em profundidade, mas também deve ser dito que perde em precisão. E se isto é importante é porque tentar responder à questão sobre o conhecimento em relação à Literatura, não é nada fácil. A dificuldade justamente se encontra no fato do conhecimento, ao menos no seu sentido mais consagrado, não aceitar eufemismos ou requintes na linguagem.

Mas será mesmo assim? Não será precisamente a implosão não só da Literatura, mas do próprio conhecimento – pelo menos como o entendíamos até agora?

A questão parece complicar-se ainda mais! A reflexão será radicalmente distinta se imaginarmos que, em vez de apenas um dos dois fatores (Literatura e Conhecimento) permanecer estável e fixo, os dois estão em profunda transformação. Nesse sentido, cabe perguntar: será mesmo que a Literatura está mudando? Essa mudança não estaria mais relacionada com uma modificação maior, precisamente uma transfiguração do e no conhecimento? Se isto é assim, antes de qualquer coisa, é preciso tomar consciência dos próprios limites para enfrentar a dita questão, mas sem por isso fazê-la inviável.

Por onde entrar numa questão tão complexa? As palavras de Foucault são, em alguma medida, esclarecedoras:

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”.

²⁰ Nascimento, 2012, p. 8.

Esse espaço neutro caracteriza atualmente a ficção ocidental (porque ela não é mais nem uma mitologia nem uma retórica).²¹

Em outras palavras, assim como Velásquez com *Las Meninas*, segundo Foucault, estaríamos visibilizando uma invisibilidade, cujo efeito é uma espécie de “abertura epistêmica”. Não estaria acontecendo isso hoje com a encenação da escrita e do “escrevo” no interior do próprio texto literário? Claro, isso estaria acontecendo de algum modo desde o *Quixote*, desde *Tristram Shandy*... não é? A diferença talvez seja que hoje a escrita tem se intensificado e tem sido intensificada. Mas o que quer dizer concretamente “intensificação da escrita” ou “escrita intensificada”?

A intensificação da escrita

Em uma palavra, a expressão quer dizer: o processo, ou melhor, o percurso através do qual a escrita, diante da falta de um objeto referencial, volta sobre – e às vezes contra – si mesma. Faz de si tema e objeto, seja de descoberta, de mera escrita ou de interpretação – não somente no sentido epistemológico, mas também musical e até dramático.

O percurso pode ser explicado através de múltiplas vias ou olhares. Por exemplo, pode-se recorrer a Walter Benjamin e à proposta do “emudecimento” diante do horror, chamada de “o fim da arte de narrar”. Fim que precisamente faz surgir, segundo Benjamin, o romance.²² Esse caminho pode ser explicado também através de acontecimentos como as Vanguardas ou o giro linguístico. Enfim, pode-se recorrer ao impressionismo na pintura como o verdadeiro ponto de ruptura.²³ Ou inclusive centrar toda a questão em Mallarmé, exclusivamente. Claro, sem esquecer que sempre é possível misturar as opções e criar uma visão ainda mais rica e profunda.

²¹ Foucault, 2009, p. 221.

²² Benjamin assinala: “Com a guerra mundial tronou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.” (Benjamin, 1983, p. 198).

²³ Não por acaso José Ortega y Gasset em “Ideas sobre la novela”, diz a respeito do romancista: “En suma, ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección. De aquí el fresco sabor que tiene siempre la pintura impresionista. Nos parece que vemos los objetos en el cuadro en perpetuo *estatus nascens*. [...] La pintura no impresionista, cualesquiera sean sus restantes virtudes [...] tiene el inconveniente de que ofrece los objetos ya del todo concluidos, muertos de puro acabados, hieráticos, momificados y como pretéritos. La actualidad, la reciente presencia de las cosas en la obra impresionista, les falta siempre.” (Ortega y Gasset, 1986, p. 37).

Porém, como o próprio Benjamin – entre outros – assinala, os fenômenos e mudanças que vêm ocorrendo na literatura, embora possam parecer recentes, na verdade, são provavelmente o resultado de processos longínquos.²⁴ Nessa medida, a literatura terminaria por convocar outras disciplinas, como a História e a Sociologia, com o intuito de melhor entender essa série de fenômenos.²⁵ Para os estudos literários, a questão da interdisciplinariedade, por isso, é um assunto de reflexão fundamental. Ora, não nos aprofundamos nesse tópico, porque se distancia muito do nosso objeto de estudo. O qual, embora nada tenha a ver com uma desconsideração das questões históricas e sociológicas, antes procura, como já foi dito, colocar no primeiro plano questões, sim, talvez mais modestas, porém, que consideramos mais propriamente literárias.

Dessa forma, seja qual for a possível explicação, o objeto que pretendemos destacar para a análise e estudo é a escrita como o seu próprio tema ou como a sua própria referência. O que pode ser compreendido como a emergência da escrita como o autêntico herói, ou se se prefere, como o verdadeiro protagonista da “história” – sim, entre aspas, porque necessariamente essa noção sofre uma profunda mudança assim que a escrita ocupa o palco.

A intensificação da escrita então – ou escritura intensificada – que propomos tem a ver com um movimento duplo. O primeiro consiste na figura do “escrevo que escrevo”, isto é, uma referência que a escrita faz a si mesma. E o segundo, em fazer dessa figura – que no percurso do trabalho chamaremos de “autorreferência” – um motivo e um objeto da própria escrita.²⁶

Dessa forma, a figura que propomos não é dupla, senão tripla. Seria, na verdade: “escrevo que escrevo que escrevo”, porque desse modo se inclui a dimensão extra-diegética,

²⁴ Nesse sentido, Benjamin afirma: “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.” (Benjamin, 1983, p. 201).

²⁵ O comentário não é ocioso nem fortuito. Com ele tentamos destacar, também, desde a nossa perspectiva, uma particularidade – não é fácil perceber, nem reparar – dos estudos literários concretamente no Brasil no percurso do século XX. Figuras como o incomparável Antonio Cândido ou o eminente Luiz Costa Lima, ambos formados em Sociologia originalmente, tornaram-se grandes referências dos estudos literários. Talvez não por um acaso que uma das maiores figuras atualmente no México, em relação à literatura e a sua compreensão, seja também alguém formado em sociologia. Nos referimos a Juan Villoro.

²⁶ Sem dúvida, além de Foucault, a noção de autorreferência que propomos na presente tese teria sido impossível de conceber sem a leitura minuciosa do *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. No decorrer do romance, a referência que a escrita faz de si mesma, em diversos modos e sentidos, constitui um dos traços estruturais mais importantes. O tempo todo, o romance mais os personagens parecem estar dizendo precisamente “escrevo que escrevo”.

ou seja, as autoras reais de ambos os romances que aqui se analisam: *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector e *El libro vacío*, da escritora mexicana Josefina Vicens (1958).

Assim, o primeiro “escrevo” da fórmula ficaria, durante todo o tempo, implícito, pois dessa maneira se torna possível o jogo do “escrevo que escrevo” no interior da diégese, isto é, como algo realizado e imputável aos personagens.

A seguir apresentaremos o estudo de ambos romances, sempre a partir e através da *intensificação* ou *radicalização da escrita*; ou seja, da autorreferência da escrita, que para poder dizer “penso”, “falo” ou “conheço”, tem que (não) dizer, antes: “escrevo”.

Primeira Parte: Os romances

2 *A HORA DA ESTRELA* DE CLARICE LISPECTOR

TEORIA E PRÁTICA: O PARALELEPÍPEDO *A HORA DA ESTRELA*

Mas a coisa mais bela da minha construção é o seu silêncio. Certamente ele é enganoso. Pode ser interrompido de repente e então tudo se acabou.

Franz Kafka

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que dispaures, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie de les mots, qui tire d'eux lumière par le fait qu'ils s'éteignent, clarté par l'obscur. Mais, ayant ce pouvoir de faire se « lever » les choses au sein de leur absence, maîtres de cette absence, les mots ont aussi pouvoir d'y disparaître eux-mêmes, de se rendre merveilleusement absents au sien du tout qu'ils réalisent, qu'ils procalment en s'y annulant, qu'ils accomplissent éternellement en s'y détruisant sans fin...

Maurice Blanchot

1

Ao ler o trecho em que Raymond Williams define o termo “teoria”, em *Um vocabulário de cultura e sociedade*, fica no ar uma inquietação que não tem a ver com o conteúdo, ao menos não de maneira imediata: o que é o que se está lendo? Quer dizer, o que são essas palavras? Isso que se apresenta como uma simples definição é teoria? É prática? Uma mistura de ambas?

Nesse sentido, talvez a lição maior seja a possibilidade de pensar ou imaginar que se abre uma espécie de rachadura na própria linguagem, entre o dizer e o que se diz, deixando as palavras, a sua potencialidade, num além sempre (im)possível.

Mas não seria isso uma interpretação abusiva da simples definição de um termo?

2

Os livros de Clarice Lispector são hoje uma referência. O que não significa que a leitura seja fácil. Como é bem sabido, a literatura clariceana apresenta múltiplas facetas e dificuldades. Nesse sentido, Ana Souza assinala, a respeito do último romance da autora:

Escrever sobre *A hora da estrela* é mergulhar num mar revolto, sem barco e sem remo. A teoria sucumbe, categorias, classificações e conceitos são tragados pela voragem da palavra inesperada e fascinante de Clarice, canto de sereia que leva a termo o naufrago, exausto, mas fortalecido pelo embate com a palavra.²⁷

Esse escrever crítico já é uma prática, mas que reconhece, infelizmente, que distorcerá o caminho assim que recorrer à teoria. Com efeito, os textos de Lispector parecem desajustar as possibilidades e os alcances da teoria. Em não poucos casos, conseguir uma aproximação mais ou menos satisfatória é extraordinariamente difícil. Não é raro que no final exista uma impressão de que, apesar dos esforços, algo escapou ou simplesmente não foi atingido.²⁸

No caso de *A hora da estrela*²⁹ há pelo menos dois traços que complicam a interpretação do texto: o primeiro é o jogo de autoalusões e autorreferências do texto, ou melhor dito, pequenas frases, palavras e expressões que são retomadas intempestivamente. Nesse sentido, o aspecto mais evidente é a lista de treze títulos que *disjuntivamente* se apresentam na primeira página do livro, títulos que serão retomados no percurso da narração.³⁰ Contudo, é ainda muito mais complexa a rede desses cruzamentos tecida a cada página. Isso cria uma imagem de maré na leitura, não em uma onda só, mas em muitas. São como pequenas linhas que saem da página à procura de alguma expressão ou termo dito muitas páginas atrás, ou mesmo na anterior – o que necessariamente obriga a uma resignificação contínua e produz uma sensação de que o texto não está por inteiro. Nesse sentido, não seria ocioso desenhar um mapa dessas rotas; esboçar uma espécie de cartografia dessas viagens dos sentidos.

O outro traço que joga à contramão do anterior é o narrador-autor, Rodrigo S. M. quem faz reparos, perguntas, de maneira sucessiva do princípio ao fim, a respeito da própria escrita: escreve sobre si, escreve sobre escrever e, enfim, escreve a Macabéa. Dessa forma, a escrita consegue permanecer no presente e como ato presente, acontecendo, mas, ao mesmo tempo, isso faz com que ela se abra e se jogue para além desse questionar. Isso provoca uma desestabilização de todo o texto e faz com que apareça, como no próprio texto se assinala, a

²⁷ Souza, 2006, p. 27.

²⁸ Lembrem-se das palavras de Compagnon: “Há uma verdade da teoria que a torna sedutora, mas ela não é toda a verdade, porque a realidade da literatura não é totalmente teorizável.” (Compagnon, 2010, p. 258).

²⁹ É muito importante assinalar que para a presente tese foi utilizada a edição de *A hora da estrela* publicada pela Rocco em 1998. Foi utilizada também uma versão em PDF, mas de modo marginal.

³⁰ Por exemplo, o quarto título “O DIREITO AO GRITO” será retomado no começo: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito.” (Lispector, 1998, p.13); e já no final do romance: “O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.” (Idem, p.80).

Ora, essa retomada não acontece em todos os casos – se assim fosse se tornaria algo sumamente esquemático e previsível. Em outras palavras, o jogo mesmo das autoalusões é possível graças precisamente à indeterminação e caráter repentino das mesmas.

impressão de uma simultaneidade evidentemente impossível: “Como que estou escrevendo na mesma hora em que sou lido.”³¹ Ora, esse aspecto que pode parecer menor é, na verdade, o modo de sustentação do enredo, isto é, a ficção. Mas é necessário compreender o fenômeno com muita precisão.

Um lugar comum na crítica sobre a obra de Clarice Lispector é assinalar o caráter autobiográfico. As considerações, alusões e afirmações, por parte dos críticos, nesse sentido, são inúmeras. E não é um acaso. Existem muitos aspectos que podem servir para avançar nessa hipótese, ainda que, em sentido estrito, não constituam uma autobiografia. Assim, muitos aspectos dos textos clariceanos podem ser invocados para esse fim. O mais salientado, por óbvias razões, talvez seja o caráter feminino das suas personagens e protagonistas, como se a autora tivesse se projetado ou até se fundido nelas. Infelizmente, tal interpretação, antes de ser falsa, é extraordinariamente reducionista e simples, por ser basicamente literal – faz dos termos equivalentes uma verdade meta-textual. Além disso, ficaria sem explicação o porquê da autora não escrever simplesmente uma autobiografia, ou em outras palavras, por que recorreu à ficção.³²

Num possível sentido autobiográfico é muito mais importante e consistente o traço mencionado: uma escrita que faz reparos a respeito do próprio escrever, na medida em que essa consciência remete necessariamente à autora real, Clarice Lispector. Porém, isso que ingenuamente pode parecer uma alusão quase direta – mas nunca explícita – a si mesma e ao próprio fazer, levanta uma questão nada simples: a pergunta sobre a forma em que foi realizado ou criado o livro. Em outras palavras, o leitor terá que decidir se essa escrita é verdadeira ou se, em contraste, é verossímil. No primeiro caso, a suposição consiste em pensar em Clarice, ela mesma, a cada palavra, a cada linha, pulsando, sentindo, escrevendo. Já no segundo, estaríamos diante de um artifício. Como é evidente, levadas ao extremo, as proposições tornam-se excludentes.

Ora, se a questão é pensada em relação ao binômio teoria e prática – no sentido mais elementar dos termos – o resultado é paradoxal. No primeiro caso, *A hora da estrela* não teria

³¹ Lispector, 1998, p. 12.

³² Não se deve esquecer que em uma carta sobre *Objeto gritante*, Américo Motta Pessanha recomenda Lispector colocar inclusive um subtítulo inusitado! O trecho é o seguinte: “É claro que um leitor que não tenha lido seus livros anteriores não poderá ter ideia – só através do “Objeto Gritante” – do que é você como escritora e talvez mesmo possa emitir juízos equivocados. Por isso é que acho que talvez valesse a pena um subtítulo que, na medida do possível, identificasse a obra – como não-ficção, como apontamentos, como um certo tipo de diário, enfim como você considere melhor qualificá-la sem traí-la em excesso.” (Pessanha, 1972, p. 3). O documento é parte do acervo da FCRB, número de classificação: CL Cp 097. Como é sabido, Clarice Lispector não atendeu o conselho, porque precisamente não acrescentou nada ao título *Água viva*; deixando assim aberta a indeterminação do texto.

tido consumado a partir de uma teoria³³ seguido de uma prática, mas por uma realização conjunta, em que a ideia surge no mesmo momento da escrita.³⁴ No segundo caso, a simples suposição de ser não mais que um artifício implica, de modo inevitável, necessariamente a prática precedida pela teoria, ou, dito de outra forma, que a escrita segue uma ideia preconcebida. Porém, tudo isto sofre uma reviravolta ao observarmos que o enredo é precisa e insistentemente a primazia da prática, e uma prática que quer, que precisa e que de fato esquece toda ideia pré-concebida. Se isso é assim, é devido a um terceiro traço que atravessa o livro inteiro: o não-saber; condição vivida e expressada tanto por Rodrigo S. M. sobre o que está escrevendo, quanto por Macabéa a respeito de quase tudo.³⁵

Em síntese, acontece uma inusitada contradição entre os termos da equação, porque a ideia de uma escrita autobiográfica é incompatível com um não-saber; isto é, a própria Clarice Lispector não poderia não saber que está escrevendo uma autobiografia, que está escrevendo sobre si (saberia de onde vem e para aonde vai a escrita). Isso entra em contradição com o não-saber encarnado nos dois personagens – principalmente no caso de Rodrigo, pois Lispector sabe que eles não sabem. Assim, o enquadramento ou o eclipse do escrever e da pessoa real chamada Clarice Lispector, sob as respectivas figuras de Rodrigo e Macabéa, não se sustenta; ao menos não na forma de uma equivalência perfeita, como a crítica às vezes desejaria ou até conclui.³⁶

Da mesma maneira, a despeito de muitos seus leitores, críticos e biógrafos que desejam encontrar a escritora nos textos, o segundo caso faz com que *A hora da estrela* não seja uma obra intempestiva e realizada na perfeição de um só instante. Se é o que parece – isto é, um artifício – isso supõe que a teoria, ainda que em um grau mínimo, antecedeu à prática.

³³ Entenda-se: uma teoria da própria realização artística.

³⁴ Nesse sentido, Heidegger assinala: “Estamos ainda hoje longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. A sua realidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é consumir. Consumar significa desdobrar alguma coisa até a plenitude de sua essência; levá-la à plenitude, *producere*.” (Heidegger, 1991, p. 1). Não por acaso, no percurso da nossa análise utilizamos em diversos momentos o termo de “dobras” para descrever o que acontece na escrita.

³⁵ Esse “não-saber” não é fortuito, mas ao contrário, é algo que, de algum modo, iguala o escritor Rodrigo ao personagem que cria, Macabéa. Dessa forma, *A hora de estrela* é, de fato, também a história não tanto de um encontro, mas de uma identidade profunda entre ambos, ou seja, uma identidade entre literatura, ou melhor, o escrever, e a realidade social.

³⁶ Por exemplo, não deixa de chamar a atenção que a crítica retome aspectos como a pergunta pelo próprio escrever ou a pergunta recorrente nos textos da escritora: “quem sou?”, como expressões quase imediatas da pessoa real, mas ao mesmo tempo desconsidere absolutamente, no mesmo sentido, um aspecto tão importante como esse não-saber. Quer dizer, esse aspecto teria que ser levado às últimas consequências para então supor que, também, a própria Clarice se conduzia, ao escrever, (des)orientada por esse não-saber; o que é evidentemente negado pelo simples fato de que é uma obra, de que o leitor está diante de uma obra literária. Como se verá no capítulo dedicado ao arquivo da escritora, isto não nega que Lispector tivesse uma forma de escrever “à toa” e de certa forma indeterminada. Porém, não se pode, quase sob motivo nenhum, considerar esse modo de escrita como o único nem muito menos como o mais importante.

O que, espantosamente, permite uma escrita autobiográfica se fazer possível – possível em um sentido oblíquo, não de modo simétrico ou transparente.³⁷

Há, enfim, uma terceira opção: não é impossível que, em primeiro lugar, a maior parte da escrita reflexiva tenha sido escrita por Clarice Lispector como ela mesma, na sua própria voz e circunstância, e, posteriormente, tenha aparecido a ideia de um narrador-autor para quem foram doadas tais palavras. Ora, essa última opção traz à reflexão o trabalho de inúmeras correções de texto realizado por um escritor ou escritora de literatura, o que talvez esteja mais próximo da realidade. Nesse sentido, *A hora da estrela* seria o produto de um escrever e de sua necessária revisão, para empreender a reescrita, a correção, as mudanças e voltas indispensáveis ao texto até o resultado almejado. Assim, haveria um jogo, uma troca constante entre teoria e prática, que no caso de Clarice Lispector se mostram indissociáveis.

3

A análise até aqui exposta é extraordinariamente esquemática, seja porque intencionalmente se tem utilizado os conceitos de teoria e prática, seja porque uma análise estrutural conduz de maneira inevitável à rigidez. A consequência mais nefasta disso é a absoluta neutralização e até ignorância da desestabilização do texto, que acontece a partir do jogo constante das autorreferências. O que fazer a respeito?

4

Em “Percepto, Afecto e Conceito”, Deleuze e Guattari apresentam uma série de considerações a respeito da arte, ou melhor, das artes que procuram distanciar-se da compreensão clássica das mesmas. Se o ensaio for lido minuciosamente, surgirá uma grande quantidade de questões e perguntas que fazem desabar a pretendida imagem que o texto pode gerar na primeira leitura. Por exemplo, a nada simples questão da *mímese* é simplesmente ignorada pelos autores.³⁸ Ou ainda a análise que, no intuito de abranger a diversidade das artes, submete a particularidade de cada uma delas à necessidade de reivindicar os chamados perceptos, afectos e sensações. Isso, no caso da literatura, além das alusões a Bakhtin, é um pouco desconcertante, já que os autores dizem adeus à retórica de uma só vez.³⁹ Paradoxalmente, ao mesmo tempo, chegam a afirmar que o material da literatura não é mais que a sintaxe e as palavras – consideração que empobrece a discussão. Finalmente, não é

³⁷ Isto é, a imagem da escrita e do escrever alude necessariamente à escrita real.

³⁸ No percurso do ensaio o termo não aparece uma vez só.

³⁹ A afirmação é a seguinte: “As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não tem nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 229).

possível ignorar que se a pretensão é falar das artes e da arte, de maneira inexplicável, duas artes não são mencionadas no texto em momento nenhum: a dança e o teatro. O que constitui uma falta absolutamente inconcebível. Será que falar tanto de visões e videntes quanto de perceptos e afectos já não é tão simples assim no caso tanto da dança quanto do teatro? Ou simplesmente a dança e o teatro não são arte? São artes menores?

Ora, este último ponto traz à discussão precisamente o problema do binômio teoria e prática, na medida em que nessas duas artes excluídas por Deleuze e Guattari a compreensão dessas categorias necessariamente se altera em comparação com as outras artes. A brecha se percebe melhor ao perguntar, por exemplo: o que seriam as “práticas pictóricas” ou as “práticas musicais”, diante das “práticas teatrais”? Sim, imediatamente nos vem ao pensamento a extrema individualidade⁴⁰ que caracteriza as artes como a pintura, a literatura, a música, a escultura e até a arquitetura; mas não o teatro e a dança. Existe ainda um aspecto muito mais importante tratado por Deleuze e Guattari no percurso da sua análise: a questão dos materiais.⁴¹

Gostaríamos de esgotar aqui o tema dos materiais das artes, porém, infelizmente a extensão do presente trabalho não o faz possível. Serão analisados, então, alguns trechos da reflexão dos pensadores franceses. Quase no princípio, eles expõem: “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc.”⁴²

O mais surpreendente da citação é a última palavra. O que haveria por trás desse “etc”? E a pergunta ganha maior sentido se pensada em relação à literatura, já que leva a pensar – e ainda mais hoje com as realidades virtuais: quais seriam os suportes da literatura? E quais os seus materiais? Nesse ponto outra fenda entre as artes é aberta: pode a palavra ser considerada *o material* da literatura, no mesmo sentido que a pedra o é na escultura ou os óleos na pintura? A palavra é mesmo algo “material”?

Isso é importante porque os autores estabelecem uma relação entre o suporte e os materiais, e dois conceitos chave da sua análise: à duração e à conservação (em si e por si) da

⁴⁰ Já Benjamin assinalava que: “O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo em sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar”. (Benjamin, 1983, p. 60).

⁴¹ É necessário perguntar: o que seria o material do teatro? Nos parece que a respeito da dança a resposta é muito mais clara, ainda que também seja um tanto quanto abstrata.

⁴² Deleuze e Guattari, 1992, p. 214.

obra. Em outras palavras, a arte não pode prescindir de nenhum desses dois elementos. Insistimos, pode parecer uma obviedade, mas no caso da literatura não é.

Umás páginas depois, em um trecho extenso, a proposta dos pensadores franceses ganhará forma e complexidade.

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso do óleo, o gesto da terra cozida, o élan de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. E o material é tão diverso em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a cor no tubo), que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço do pelo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso. Como a sensação poderia conservar-se, sem um material capaz de durar, e, por mais curto que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração; veremos como o plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano da composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível.⁴³

Muitas coisas poderiam ser destacadas, porém, nossa atenção estará centrada na questão do material. Uma das ideias mais valiosas é, sem dúvida, o fato de que a remissão fundamental da sensação é precisamente o seu material. De maneira que a pintura teria como primeiro referente a própria substância química, o traço, o pincel, o lenço; a sensação deles. E isso, a não referência a um objeto, é o que permite que aconteça, depois, a semelhança. No caso da música, por exemplo, o primeiro referente seria o som, o instrumento, o ressoar e a sensação de cada um desses elementos. Já no caso da literatura, a primeira referência seria, então, a palavra, mas isso é dizer também: sensação do próprio dizer, do nomear, do significar, e essa extensa série de fenômenos que viabiliza a linguagem verbal; mas, sobretudo, a sensação do escrever, da tinta, do papel e até, no caso de Clarice Lispector, da máquina e do bater das teclas com os dedos.⁴⁴

O segundo ponto a ser destacado é o reconhecimento de que a sensação inclui – ou se inclui – a diversidade dos materiais que intervêm na realização da obra. Por isso, somado ao ponto anterior da remissão ao material, torna-se muito difícil determinar onde começa e onde termina a sensação. Até aqui se pode dizer que a perspectiva é a respeito da obra já terminada,

⁴³ Idem, p. 216.

⁴⁴ Nesse sentido, é interessante que, em *A hora da estrela*, quem bate nas teclas de uma máquina é Macabéa; esse é o trabalho dela. Isso necessariamente tece uma inesperada correspondência e até simultaneidade entre as três possíveis instâncias escriturais: o autor-narrador, Rodrigo; a datilógrafa, Macabéa; e a própria Clarice Lispector. Em algum momento os três estariam escrevendo ao mesmo tempo. O que, em último caso, faz com que a ficção e a escrita ganhem uma conotação de materialidade, e de trabalho manual, quer dizer físico, quase como uma escultura; e isso traz à cena a própria Clarice Lispector, em uma espécie de justaposição.

mas imediatamente aparece uma afirmação que abre várias incógnitas. Fala-se de uma “preparação” dos materiais e se adiciona uma misteriosa expressão: “e muitas coisas antes de tudo isso”. Claro, no caso da pintura é compreensível que a preparação da tela seja parte da sensação, porém, mais uma vez, a ideia é confusa em relação à literatura e à escrita: o que seria “preparar” os materiais no caso da literatura? Se a matéria da literatura são as palavras e a sintaxe, como essas podem ser “preparadas”? O assunto pode parecer desnecessariamente meticuloso, mas tem uma forte repercussão em relação às práticas, tanto da pintura, como da escrita; ou melhor, na forma em que podem ser compreendidas tais práticas em um caso e no outro. De maneira pontual isto significaria que, exceto a literatura, as demais artes possuem uma margem muito mais ampla para a pré-concepção, na medida em que os materiais são, precisamente, a matéria, que requer ser trabalhada fisicamente. Em contraste, o material da literatura – as palavras – consiste prévia, simultânea e posteriormente no material do pensamento.

O que torna ainda mais interessante particularmente os termos “antes” e “isso”. Ao longo do texto, Deleuze e Guattari fazem um enorme esforço por evitar entrar, em detalhe, nos problemas que supõem os tempos ou as temporalidades na realização da arte; o que poderia ser chamado de “etapas” ou “fases” ou até “passos” na realização de uma obra artística. Tudo parece ficar integrado em fenômenos como a “visão” do artista, na duração de ecos bergsonianos, e, enfim, nas sensações, perceptos e afectos. Toda a reflexão parece só considerar o resultado, a obra de arte terminada. Isto é, fica aberta a pergunta por aquilo que Clarice Lispector, justamente em *A hora da estrela*, chamará “o registro dos fatos antecedentes”.⁴⁵ O que seriam essas “muitas outras coisas” que fazem parte da sensação? E, sobretudo, a que se referem os autores com “antes de tudo isso”? Não é possível sabê-lo, porque o deixaram indeterminado.

Finalmente, a terceira questão de grande importância na citação diz respeito aos dois planos: o plano do material e o plano de composição, que terminarão entrelaçados ao ponto de serem indiscerníveis. O que mais uma vez faz manifesto a reflexão dos fins, não dos meios nem das origens do trabalho artístico.

5

⁴⁵ Evidentemente, essa frase não possui um sentido único. Como já se tem mencionado, é uma frase que ganhará paulatinamente múltiplos sentidos no percurso do texto. Primeiro é um dos treze títulos do livro, e, no transcurso desse, é retomada com outros sentidos.

Não nos esqueçamos de que as considerações até aqui feitas podem não só parecer, como também, de fato, ser demasiado parciais. Nesse sentido, a tentativa não é nem anular nem desacreditar a potência que encerram as ideias de Deleuze e Guattari. Muito pelo contrário, o propósito é problematizar algumas dessas considerações a respeito da dicotomia “teoria” e “prática” em relação à arte. Ora, esse problematizar não tem um fim abstrato, mas um muito específico: refletir sobre o último romance de Clarice Lispector.

6

Entre os múltiplos aspectos que podem ser destacados de *A hora da estrela*, há um que tem a ver diretamente com a questão dos materiais, ou, melhor dizendo, com o material da literatura.

No percurso do romance, a escrita consegue tecer uma associação forte entre palavra e pedra; conexão que se desdobra em uma correspondência entre escrever e esculpir. O sentido dessa proposição se compreenderá melhor se o termo “pedra” for concebido de maneira ampla, não só nas suas múltiplas possíveis significações, mas sobretudo, de acordo com Deleuze e Guattari, como sensação pétreia. Vejamos.

No primeiro momento, Rodrigo S. M. diz: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso...”⁴⁶ E na página seguinte:

Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases.⁴⁷

Além da surpreendente simetria com as palavras de Deleuze e Guattari a respeito da palavra como material, o fato de nomear o escrever como “trabalho de carpintaria” faz com que a palavra ganhe uma conotação material, especificamente, como se fosse madeira prestes a encontrar uma forma. E ainda mais importante, ao “ser carpintaria”, a escrita desvanece a própria imagem tipicamente técnica e até mecânica que poderia ter, para ganhar uma dimensão tátil e manual.⁴⁸

Da mesma forma, uma página depois, o autor-narrador diz: “É que a esta história falta melodia cantábil. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me

⁴⁶ Lispector, 1998, p. 13.

⁴⁷ Idem, p.14-15.

⁴⁸ É preciso lembrar o que se mencionou a respeito do escrever à máquina, na nota 44.

subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir.”⁴⁹ E nos parágrafos seguintes, surgem frases jogando com a mesma ideia: “Tentarei tirar ouro do carvão”;⁵⁰ ou: “Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei”.⁵¹

Ora, o interessante é esse conhecido recurso clariceano do “como se”, que precisamente impede que os significados sejam fixos ou estáveis. Não, as palavras não são pedras; é como se fossem. Por outro lado, é importante notar que o trabalho de escrever pode, ademais de ser carpintaria, devir mineração. Não é por acaso que a seguinte alusão seja: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.”⁵²

Até aqui as referências fazem pensar em um trabalho objetivo, quer dizer, com e a partir de um objeto exterior, porém, a escrita clariceana possui também a capacidade de abrir reflexividades onde menos se espera: “O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. [...] Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.”⁵³ A escrita não é propriamente uma escrita de si, mas uma escrita com e desde si. E, mais importante, neste caso se faz presente a terra, a terra úmida, que é preciso tocar. O que mais uma vez impõe uma sensação tátil, resignificando não só os sentidos do ato de escrever, como também criando cruzamentos entre esses mesmos sentidos. Se isso não for suficiente, poucas linhas depois, Rodrigo S. M. declara: “sou um trabalhador manual”.⁵⁴

O que poderia, então, aparecer na própria Macabéa? Sim, alguma coisa pétrea, mas não de qualquer tipo: “Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse leve brilho de opala.”⁵⁵ Com isso, certamente poderia parecer que o leitor está diante de uma personagem-pedra, porém, numa das frases mais importantes do romance, pelas implicações que traz e pela reviravolta que supõe, Macabéa sofre, em termos deleuzianos, de um devir-vegetal: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.”⁵⁶ Sem deixar de ser “subterrânea”, sem deixar as propriedades minerais que a fizeram surgir.

⁴⁹ Lispector, 1998, p. 16.

⁵⁰ Idem, p. 16. Um pouco mais adiante, o narrador descreve o entorno em que mora Macabéa: “O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais.” Idem, p. 30.

⁵¹ Idem, p. 17.

⁵² Idem, p. 19.

⁵³ Idem, p. 19.

⁵⁴ Idem, p. 20.

⁵⁵ Idem, p. 27.

⁵⁶ Idem, p. 31.

Um parágrafo depois, o narrador acrescenta: “é que a vida brotava no chão, alegre por entre pedras.”⁵⁷ O que constitui uma síntese insuperável fruto do escrever-quebrar rochas, porque as pedras continuam ali e entre elas talvez se descubra alguma preciosa. Diz Rodrigo: “Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor. Até o fim talvez o deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança.”⁵⁸

As referências pétreas não aparecem mais, somente, trinta páginas após a citação, já na parte final do livro.

Num parêntese, a voz de Rodrigo interrompe a narração: “(Esta história são apenas fatos não trabalhados de matéria-prima e que me atingem direto antes de eu pensar.”⁵⁹ Pode parecer pouco importante, mas é o reconhecimento de uma imperfeição e também de uma impossibilidade. O livro está por terminar e o autor-narrador declara que a matéria-prima não tem sido trabalhada... Isso, se compreendido literalmente, cria um contrassenso com a ideia de obra. Porém, como se mencionou na segunda seção, esse suposto estado de inacabamento é o que dá forma ao romance e o que lhe permite *manter-se-de-pé*, como diriam Deleuze e Guattari.

Contudo, já como desespero ou mesmo obsessão, a questão volta a surgir na forma quase exata de uma repetição: “Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo.”⁶⁰ Em sentido estrito, isso quer dizer que a escrita é parte constituinte do mundo e, paradoxalmente, quebra as pedras da realidade: as palavras que dizem o mundo: os fatos. Mas o jogo de réplicas ressignificantes não termina aqui. Na cena final, o autor-narrador diz: “Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim.”⁶¹ Imagem que se repete quando Macabéa sai da consulta com a cartomante: “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.”⁶²

Se a associação entre escrita e quebrar pedras em relação a essa última citação é recuperada, e complementa um dos trechos mais destacados do livro – o início quando

⁵⁷ Idem, p. 31.

⁵⁸ Idem, p. 39.

⁵⁹ Idem, p. 69.

⁶⁰ Idem, p. 71. Não é possível deixar de observar, nessa consideração, uma voz narrativa que necessariamente está informada pela teoria em algum grau; ou pelo menos, que se revolta contra uma literatura de fatos. O que complica de maneira profunda a reflexão sobre os termos: teoria e prática.

⁶¹ Idem, p. 71.

⁶² Idem, p. 80.

Rodrigo declara: “...limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade feita toda contra ela.”⁶³ –, ficará mais claro contra o quê se debate a escrita a cada linha e a cada palavra. Nesse sentido, é possível concluir que a escrita em *A hora da estrela* é a lavoura de um contra-pedreiro e, ao mesmo tempo, o lascar de um pedreiro que descobre plantas minúsculas e o rastro que deixam as estrelas dentro das “pedras”.

Não é por acaso que a última alusão pétreia seja parte de uma frase bem mais poética, porém, paradoxalmente é a imagem de Macabéa atropelada e deitada no chão: “Por enquanto Macabéa não passava de um vago sentimento nos paralelepípedos sujos”.⁶⁴ Ora, o tecnicismo não poderia ser mais significativo: não é uma pedra comum sobre a qual repousa o corpo da protagonista, é um conjunto de blocos industriais, com os quais se constroem ruas e, enfim, cidades.

Numa reviravolta genuinamente clariceana, o significado etimológico mais elementar do termo “paralelepípedo” é: “planos paralelos”. De maneira magistral é um encerramento em abertura do que podemos chamar a arquitetura do próprio livro.⁶⁵ Aliás, significado que simultaneamente abre a possibilidade de concluir a presente análise.

7

Com efeito, um dos aspectos de maior destaque em *A hora da estrela* é a junção entre o plano do material e o plano de composição. Porém, a junção é tão profunda que é impossível determinar onde começa um e onde começa o outro. Para dizê-lo de outra forma: com o plano do material vai-se formando continuamente o plano de composição, mas isto acontece de maneira explícita, ou como o próprio livro diz: nua. Ora, esse mostrar a criação desafiará a teoria, que, em absoluto desconcerto, não saberá bem quais aspectos atender, por onde começar. Em palavras de Deleuze e Guattari:

Deste ponto de vista, o velho procedimento tema e variação, que mantém moldura harmônica do tema, dá lugar a uma espécie de desenquadramento quando o piano engendra os *estudos de composição* (Chopin, Shcumman, Liszt): é um novo momento essencial, porque o trabalho do criador não mais versa sobre os componentes sonoros, motivos e temas, abrindo um plano, mas ao contrário versa diretamente sobre o próprio plano de composição, para fazer nascer dele compostos

⁶³ Idem, p. 15.

⁶⁴ Idem, p. 83.

⁶⁵ Deleuze e Guattari assinalam: “A arte começa não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes. Quando Dubuffet procura delimitar um certo estado bruto de arte, é a princípio na direção da casa que ele se volta, e toda sua obra se ergue entre a arquitetura, a escultura e a pintura.” Deleuze e Guattari, 1992, p. 240.

bem mais livres e desenquadrados, quase agregados incompletos ou sobrecarregados, em desequilíbrio permanente.⁶⁶

A seu modo, *A hora da estrela* é um estudo de composição e, ao sê-lo, se caracteriza pela instabilidade. Por essa razão, não é possível falar em dicotomias como teoria e prática, ao menos não como uma oposição fechada e absoluta. Claro, a teoria fará todo o possível para estabelecer margens, contornos, de maneira que os planos possam ser distinguíveis, mas isso fará com que não poucos aspectos fiquem ignorados. O que fazer? Deleuze e Guattari acrescentam:

Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético.⁶⁷

Qual seria então uma conclusão possível – e sempre instável – para o presente capítulo? A análise se concentrou no aspecto pétreo, porque justamente mostra a indiscernibilidade dos planos e, com isso, desfaz o típico critério que opõe teoria e prática. O simples fato de dizer que as palavras são pedras, e, portanto, que escrever é esculpir e, ao mesmo tempo, extração mineral, faz com que a arte, especificamente nesse caso a literatura, faça a si desfazendo-se: “É um traço característico da literatura moderna, quando as palavras e a sintaxe sobem no plano de composição, e o cavam, em lugar de colocá-lo em perspectiva.”⁶⁸

Ou nas palavras da própria Lispector: “Não tenho o hábito ou o gosto de pensar sobre o fato literário. Faltou-me encarar a literatura de fora para dentro. Literatura é o modo como os outros chamam o que nós fazemos e vivemos.”⁶⁹

Autorreferência da escrita

Como foi assinalado, o modo mais evidente da autorreferência em *A hora da estrela* não é propriamente um “escrevo que escrevo”, porque consiste na capacidade do próprio texto de retomar, intempestivamente, trechos ou frases que apareceram antes. Nesse sentido, se pode dizer que o texto está, quase, em estado de permanente autorreferência. O que provoca uma desestabilização no texto.

⁶⁶ Idem, p. 246.

⁶⁷ Idem, p. 251.

⁶⁸ Idem, p. 251.

⁶⁹ Apud. Sá, 2004, p. 236.

Ora, o “escrevo que escrevo”, em *A hora da estrela*, precisamente tem a ver com esse movimento de metaforização – e ao mesmo tempo de plena realização material – que trata a palavra e a escrita como se fossem pedras. Dessa forma, a escrita está, simultaneamente, referindo-se a si mesma e constituindo-se. Ela confere a si uma forma: pétrea, sim, mas também outra... talvez a de um capim? Ou mesmo de uma estrela?

Em outras palavras, a escrita – que seria o plano da composição e, por isso, seria uma espécie de vazio – consegue dar uma forma à palavra, o que seria o plano do material; isto é, nem a escrita, nem a palavra ficam, no final, informes, deformes ou amorfas. No capítulo seguinte se compreenderá o alcance desse sucesso da escrita de Rodrigo S. M.

É por isso que a presente análise “pétrea” do último romance de Clarice Lispector foi colocada no centro da atenção.⁷⁰ Em lugar de subordinar os diversos aspectos do romance à figura do “escrevo que escrevo” e repassar os múltiplos modos e casos em que autorreferência se faz presente, optamos por inverter os termos: é a autorreferência que deveria subordinar-se ao romance, pois, em último caso, o “escrevo que escrevo” em algum momento deixa de ser o epicentro exclusivo da escrita para que Macabéa e a sua história sejam as donas do palco.

Dessa forma, consideramos que a análise, sem ser um proceder obrigatório, dobra-se sobre o próprio objeto de estudo. Não para copiá-lo – o que é simplesmente impossível – mas para uma melhor apreensão do mesmo.

Assim, a autorreferência da escrita, em *A hora da estrela*, é, no começo, uma espécie de gênese: o modo através do qual a escrita encontra seu impulso, ainda que seja entre perguntas, dúvidas e um genuíno “não saber” por parte de Rodrigo S. M.

Porém, embora a autorreferência da escrita permaneça até o final, a partir do aparecimento de Macabéa, fica reduzida a um segundo plano. O que não significa que não possa migrar para o primeiro plano e estabelecer um jogo ou um “diálogo” entre o contar e o que se conta, entre o narrar e o narrado, entre o escrever e o que é escrito. Nessa linha de raciocínio, o romance é uma forma do “escrevo que escrevo”. Todavia, em uma perspectiva mais ampliada, não restrita a um sentido concreto no nível da frase ou do enunciado: a escrita – que seria o primeiro “escrevo” da figura que propomos –, através dessas irrupções autorreferenciais no percurso do romance, faz com que a narração propriamente da história de Macabéa se constitua no outro “escrevo”, na figura “escrevo que escrevo”. Em síntese, a

⁷⁰ Não ignoramos que a pedra não é algo exclusivo de *A hora da estrela*, nem de Clarice Lispector. No final da pesquisa encontramos um livro que opera nesse mesmo sentido, mas em relação ao grande poeta João Cabral de Melo Neto, escrito por Solange Rebuszi, chamado *O idioma pedra de João Cabral*. Não aprofundamos a questão, porque infelizmente não foi possível adquirir o livro e consultá-lo; simplesmente assinalamos a maravilhosa coincidência.

progressiva constituição da escrita em escavação e, por consequência, da palavra em pedra ou carvão, é a forma em que a autorreferência da escrita é ultrapassada; isto é, a escrita consegue não ficar girando sobre si mesma e sem poder ir além. Muito pelo contrário, a escrita se desloca e isso, em comparação com o que se verá no capítulo seguinte, significa dizer que a escrita é e se faz, de fato, possível.

Resta só pensar o paradoxo:

Das pedras pode surgir movimento, vida, uma planta, uma estrela...

O que poderia surgir daquilo que nem sequer pode ganhar forma de pedra?

Vejamos.

3 NOTÍCIA BIOGRÁFICA SOBRE JOSEFINA VICENS⁷¹

Figura 3 - Josefina Vicens I



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

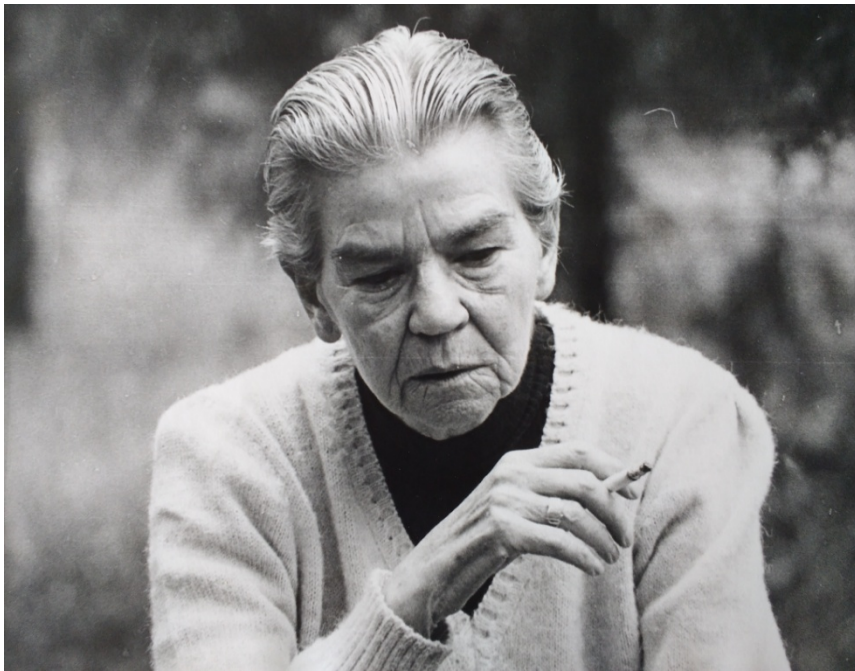
Nasceu em Villahermosa, Tabasco, México, em 23 de novembro de 1911 e morreu em 22 de novembro de 1988.

Costumava ser chamada pelo apelido “La Peque”, devido a sua baixa estatura. Romancista, escritora de dezenas de roteiros de cinema, cronista de corridas de touros e articulista política. Estudou por algum tempo Filosofia, Letras e História na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma de México, sem chegar a pertencer formalmente aos programas.

Muito jovem, nos anos trinta, trabalhou no Departamento Agrário. Ali foi secretária de “Acción Femenil”, uma área da ação política estreitamente vinculada ao Partido da Revolução Institucional (PRI) – naquela época, era o partido oficial no México.

⁷¹ Para maiores detalhes, consultar: “Las pasiones de Josefina Vicens” de Aline Pettersson. O capítulo 4 “Josefina Vicens. A dos libros de la inmortalidad” do livro *Las indômitas*, escrito por Elena Poniatowska. E, finalmente, o extraordinário trabalho realizado por Norma Lojero, que não só escreveu a biografia da escritora, publicada há uns meses: *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente... Sumamente apasionada*, como também produziu um belo documentário de seis horas em parceria com TV-UNAM, chamado *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente*.

Figura 4 - Josefina Vicens II



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Presidente da Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas durante o período 1970-1976; vice-presidente de la SOGEM nos dois últimos anos da sua vida, 1987-1988; e, desde 1945, foi membro da Sección de Autores Cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica; membro do conselho consultivo de premiação na Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas.

Autora de roteiros de cinema como: *Los problemas de mamá*, *Los novios de mis hijas*, *Las señoritas Vivanco* y *El proceso de las señoritas Vivanco*.

Escreveu múltiplos artigos sob o pseudônimo de Pepe Faroles na revista *Sol y Sombra* e na revista *Torerías*, dirigida e editada por ela, além de diversos artigos de índole política sob o pseudônimo de Diógenes García.

Em 1957 recebeu o Prémio Xavier Villaurrutia, melhor romance, por *El libro vacío*. Em 1977 recebeu o Ariel pelo roteiro do filme *Renuncia por motivos de salud*.

Em 1979 foi reconhecida com o Ariel, pelo melhor argumento para o roteiro do filme *Los perros de Dios*.

Em 1982, o segundo e último romance, foi reconhecido com o Prémio Juchimán.

3.1 *El libro vacío* de Josefina Vicens e a autorreferência da escrita

¡Ahí está otra vez! Es lo que pasa siempre. Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo!

José García

Ahora bien: si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación.

José Ortega y Gasset

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, — and at the same time.

Tristram Shandy

Qual a forma mais adequada para introduzir-se em um texto como *El libro vacío*?⁷² Como destacar aspectos sem se atrapalhar nos meandros e redemoinhos que tecem a própria palavra escrita de José García, o protagonista? Como fazer isso sem recorrer a uma abordagem demasiada esquemática e abstrata, tanto nos termos quanto na análise, de maneira a preservar a riqueza e a virtude do texto?

Fazer não um ensaio ou livro, mas um modesto comentário sobre o primeiro romance da escritora mexicana Josefina Vicens é correr o risco enorme de ser demasiado parcial ou até de se perder na densidade do texto.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o romance é, em diferentes níveis ou dimensões, atravessado por duplicidades. A mais clara, sem dúvida, é a divisão que declara viver José García: um dilema íntimo, de enormes repercussões psicológicas, mas que, graças à

⁷² É de suma importância salientar que para a presente tese foi utilizada a edição de *El libro vacío* do Fondo de Cultura Económica (FCE), publicada em 2011. Durante os primeiros três anos, utilizamos a edição da Universidade Autónoma de México (UNAM), publicada em 1987. Ambas edições incluem o segundo romance de Josefina Vicens, *Los años falsos*, 1982. Há mais duas edições de *El libro vacío* que incluem esse romance. Uma publicada por Ediciones Transición, em 1987, e outra, talvez seja a mais conhecida, publicada pela Secretaría de Educación Pública (SEP), em 1986, como parte da reconhecida coleção “Lecturas Mexicanas”, número 42. A primeira edição, publicada pela Cía. General de Ediciones, S. A. (EDIAPSA), em 1958, não é mais possível segui-la.

genialidade da autora, se exprime no dilema entre escrever ou não escrever. Isto significa mais uma duplicação: o impasse entre escrever e não escrever ganha existência precisamente através do ato de escrever. Isto, como se verá, é de uma extraordinária importância e é um aspecto que facilmente se esquece durante a leitura: em *El libro vacío*, sem exceção, tudo está sendo escrito; não há um só momento em que a escrita de José García, o ato de escrever, não esteja presente, ou, em outras palavras, não há um instante em que a escrita deixe de constituir-se como a instância de mediação entre o que acontece ao personagem e o leitor.

Essa segunda duplicidade não é psicológica, é escritural, expressa por meio de uma espécie de réplica, de volta constante das palavras sobre as palavras, ou, para ser mais específicos, através de um constante retorno da escrita de José García sobre a própria escrita. Nesse sentido, gostaríamos de utilizar com grandiloquência categorias como: meta-ficção, meta-linguagem⁷³ ou “réplica”, “diálogo”, “recursividade” ou recursão;⁷⁴ e até, de alguma forma, “dialogismo”, tal como proposto por Bakhtin. Recorrer a esses termos no caso do primeiro romance de “La Peque” não só é possível, mas necessário e produtivo. Contudo, não

⁷³ Nesse sentido, é importante assinalar que aquilo que poderíamos chamar de o “campo *meta-*”, isto é, todos aqueles termos que têm surgido – sobretudo nas artes – nas últimas décadas para designar fenômenos de autorrepresentação, está ainda em construção, pois é muito disperso, esquisito e extraordinariamente complexo. Dessa forma, pode-se dizer que não existe consenso entre os estudiosos de tais temas; as propostas são diversas e até opostas. Segundo Antonio J. Gil González: “Seguramente no resultará demasiado fácil encontrar un espacio de prácticas semióticas ni de reflexión analítica sobre las mismas tan abonado naturalmente para los aficionados al cultivo del retruécano teórico como el terreno de lo metalingüístico, lo metasemiótico o lo autorreferencial: empezando por el solipsismo de cualquiera de las formulaciones con las que es acostumbrado presentar las diferentes manifestaciones autorreflexivas en cualquier discurso o repertorio cultural: cine que trata de cine, pintura de la pintura, literatura de la literatura, música de música etc.; así como en sus diferentes variedades genéricas y *preposicionales* (o *adverbiales*): el filme dentro del filme, el cuadro en el cuadro, la novela, el drama o la canción construidas o percibidas el modo del célebre *Un soneto me manda hacer Violante...*” (Gil González, 2005, p. 10).

Diante disso, inegavelmente, a questão encontra sua semente na proposta linguística de Roman Jakobson a respeito da linguagem. Como Jesús Camarero lembra: “... la metaliterariedad responde básicamente al mismo fenómeno que Jakobson ha definido en el ámbito lingüístico, cuando señala: «Lejos de confinarse a la esfera de la ciencia, las operaciones metalingüísticas muestran ser parte integrante de nuestras actividades verbales, cada vez que el emisor y/o receptor necesitan verificar si utilizan el mismo código, el discurso se centra en el *código* y efectúa así una función *metalingüística* (o glosadora)».” (Camarero, 2005, p. 60). Dessa forma, Camarero expõe: “El concepto de «metaliteratura» que mantengo [...] se fundamenta en una determinada «función metaliteraria», resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que, desde dentro del mismo texto, se puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento de su funcionamiento interno, anotando de paso la acotación o limitación de una función metaliteraria dentro de la literariedad.” (Idem, p. 60).

Como consequência, *El libro vacío* pode ser concebido como um objeto metalingüístico e metaliterário. Porém, em lugar de optar por esses termos, preferimos algo, se cabível, precisamente mais literal, como se verá no presente capítulo.

⁷⁴ De maneira muito breve, Cecilia Defagó esclarece: “Una de las características formales propias de las lenguas humanas es al recursividad. Por medio de esta noción es posible explicar la generación de un número infinito de mensajes, a partir de recursos finitos. Chomsky (1998) sostiene que los sintagmas que configuran las estructuras funcionales funcionan como dispositivos reemplazables por otros que adoptan su mismo comportamiento sintáctico. A partir de Saussure se considera a las lenguas humanas como “sistemas”, pero fue a partir de los desarrollos de las Gramáticas Generativas que se incluyó a la recursividad como una de las principales propiedades formales de los sistemas lingüísticos.” (Defagó, 2009, p.141).

se deve esquecer que Josefina Vicens declara notoriamente que seu propósito sempre foi algo muito mais simples – isto é, partiu da própria experiência, mas sem ser autobiográfico – e que está muito longe de ter uma intenção meta-literária ou algum termo parecido. A versão publicada em 2009 da entrevista que Josefina Vicens deu para Daniel González Dueñas e Alejandro Toledo em 1986 começa assim:⁷⁵

- [DGD e AT] *En un primer momento, El libro vacío se presenta como una reflexión sobre la escritura en la escritura misma.*
- [JV:] Ese problema de escribir y el no escribir, por los motivos que José García expresa, es completamente autobiográfico; no es una invención, es una cosa sentida por mí y que he padecido y sigo padeciendo. Mi producción es escueta y creo que se debe a eso.⁷⁶

Ora, os entrevistadores, com agudeza, insistem, através de perguntas, em obter alguma declaração da escritora que revele uma intenção autobiográfica. Imediatamente lhe perguntam:

- [DGD e AT:] *¿Lo empezó a escribir con sentido autobiográfico, o ya en el proyecto inicial era una novela?*
- [JV:] Quería escribir una novela. Desde muy joven empecé a escribir cosas que rompía, pero nunca pensé en dedicarme a ello ni me sentía capaz de hacerlo. *El libro vacío* fue desde su primer momento una novela, no una cosa personal – siendo algo personal. Todos los problemas de José García, siendo de la vida, son básicos; quise sin embargo que fueran expresión de lo que yo personalmente sentía. Y era el miedo de escribir y de que aquello no sirviera nada más que como un desahogo personal. Fue muy angustioso escribirlo.⁷⁷

Mas se a possibilidade autobiográfica não é satisfeita, os entrevistadores enveredam para a questão meta-literária. Observem a forma com a qual surge mais uma pergunta, depois das palavras da escritora, e o que ela responde:

- [JV:] Eso me pasa a mí; si tuviera que contar mi vida exacta, también la llenaría de problemas como esos de José García. Sería una especie de fruto doloroso, a veces podrido, a veces reluciente, dentro de una vida que rodea ese problema que a uno lo está cercando constantemente.
- [DGD e AT:] *Pero existe un artificio: José García escribe en un cuaderno, digamos que de forma directa, ciertas cosas que le suceden, como parte de esa necesidad de escribir. Josefina Vicens no escribe esto de “forma directa”: hay un plan literario, un trabajo previo, un ejercicio de escritura, y de esta manera entramos en el juego de la literatura.*
- [JV:] Sí, entramos en el juego de la literatura y sale un libro, pero un libro cuyo centro es precisamente la imposibilidad de escribir, de jugar ese juego. Yo hago lo

⁷⁵ Em todas as citações da entrevista: grifos no original.

⁷⁶ González Dueñas, 2009, p. 30.

⁷⁷ Idem, p. 31.

mismo, yo tengo un cuaderno y escribo en él, a mano. No es un juego literario. Es una verdad porque me ocurre a mí, y la pongo en vida de un personaje distinto.⁷⁸

Finalmente, a respeito do propósito autobiográfico deo *El libro vacío*, na mesma entrevista, Josefina Vicens afirma:

Tal vez me hubiera sido muy difícil escribirlo en femenino porque entonces yo me habría entremezclado en el asunto.
Hubiera sido falso, petulante. ¿Por qué voy a escribir una autobiografía? ¿Quién soy? Nadie. Una persona que ha vivido intensamente, temerariamente, que ha tenido una serie de actividades, que disfruta mucho de la vida, que padece mucho de la vida. Son problemas diferentes: en el libro yo quería poner uno solo, el de escribir o no escribir, por eso se lo adjudiqué a José García...⁷⁹

Nem autobiografia, nem artifício, nem meta-literatura em sentido pleno. Talvez experiência, coisa vivida?⁸⁰ Na verdade, o único termo que Josefina Vicens parece aceitar é “jogo”, mas para dizer imediatamente que há uma impossibilidade de jogá-lo. Em outras palavras: sem dúvida é possível e muito interessante pensar *El libro vacío* através de uma pretensão meta-literária – os frutos dessa análise não podem ser poucos –, porém, corre-se o risco de supor que isso é a principal força estruturante do romance, e não é assim. Vale repetir: as noções propostas pela crítica podem ser úteis e muito férteis, mas também podem embrulhar por completo o texto literário e a leitura, até o desaparecimento do mesmo. Antes de meta-literatura, a força que estrutura a *El libro vacío* é a simples e muito menos intelectual necessidade (pulsão?) de escrever! E isto, como se verá, abre a análise a uma dimensão pouco reconhecida na crítica e na teoria: a questão, nada simples, da materialidade da escrita e das materialidades em relação à literatura, um campo colossal como a linha que vai das origens histórico-culturais da grafia até os arquivos pessoais dos escritores contemporâneos.

⁷⁸ Idem, p. 35. É preciso reparar na expressão: “un personaje distinto”. Há mais um? Quem seria esse outro personagem?

⁷⁹ Idem, p. 38.

⁸⁰ Não é ocioso acrescentar que, em outro momento da entrevista, Josefina Vicens, rejeita, contundentemente, a noção de “artifício”. Mas é uma declaração que deveria ser pensada com extraordinária seriedade, na medida que mostra uma espécie de curto-circuito entre a crítica e o escritor. A afirmação dos entrevistadores: “José [García] añora el artificio, pero por algo no puede alcanzarlo.” é replicada por Vicens assim: “En los escritores imaginativos ya no es artificio el uso de la imaginación. Ellos deliran y obtienen situaciones trepidantes, magníficas, logran trascender el artificio y llegar a lo mismo que quiere José. Pero José no tiene con qué.” (Idem, p. 45). Acreditamos, junto a Josefina Vicens, que a crítica esquece facilmente que o chamado ‘artifício’ não é nem pode ser um subterfúgio para quem escreve, porque, ao fazê-lo, isto é, ao escrevê-lo, já é parte da experiência viva da pessoa que escreve. Em outras palavras, ambas posições podem ser verdade. Só falta acrescentar a visão do escritor na perspectiva crítica! Finalmente, é importante assinalar: se o que se escreve é concebido como um artifício por quem escrever, como poderíamos assumir a escrita desde um “não saber” ou desde uma indeterminação?

Dessa forma, no presente estudo, insistimos: antes de privilegiar as noções teóricas e a sua potência, preferimos aludir ao movimento da escrita que retoma a própria escrita, como “volta sobre si” ou “autorreferência”, tentando ser o mais simples, diretos e pontuais possível. Essa abordagem nada tem a ver com questões filosóficas (como o “sujeito autorreferencial”), sociológicas nem de outra índole. É simplesmente uma forma de nomear o que na presente tese temos concebido como um “escrevo que escrevo”.

Nossa proposta, centrada na referencialidade, tem os alicerces no próprio romance. É necessário lembrar que, já na primeira página e também na parte final, José García utiliza o termo: “Al decir “hacérmelo perdonar”, me *refiero* al resultado, pero no al tránsito, no al recorrido.”⁸¹

Na penúltima seção: “Ya he aceptado que no encuentro un tema general, que no puedo hilvanar un relato más o menos completo. Pero me parece demasiado *no tener a qué referirme* cuando durante tantas horas he estado esperando ansiosamente el instante de ponerme a escribir.”⁸² Qual o efeito dessa falta de referente na escrita? No percurso do capítulo respondemos. Voltemos à questão da duplicidade. Essa não é dupla, porque o tempo todo está presente ainda uma terceira ramificação: a escrita de José García está sendo escrita pelos dois “eus” do protagonista, mas, ao mesmo tempo, pela própria Josefina Vicens. Isso, que é também de enorme importância, em não poucos momentos, pode conduzir a interpretações erradas ou inclusive a privilegiar uma leitura autobiográfica do romance – a qual não rejeitamos, mas consideramos pouco produtiva com base nas palavras da própria escritora. Ora, esta última duplicidade coloca, constantemente, diante do leitor o dilema de apreender a estrutura do romance ideada por Josefina Vicens e, concomitantemente, a estrutura do caderno escrito por José García. O maior perigo de não distinguir com rigor cada uma dessas dimensões estruturais é gerar inúmeras confusões e excessos. Esses podem ser encontrados na crítica como, por exemplo, os múltiplos jogos possíveis com o “cheio” e o “vazio” que surgem a partir do título.⁸³

Não, os termos “El libro vacío” não se referem a objeto nenhum! Porque o vazio não pode ser inserido, em termos literais, em um livro. Também não pode haver livro se esse está precisamente vazio. O leitor pode passar dias, meses e anos inteiros especulando o que é que seria um “livro vazio”. No entanto, não poderá encontrar objeto que corresponda a tais

⁸¹ Vicens, 2006, p. 25. Grifos nossos.

⁸² Idem, p. 196. Grifos nossos.

⁸³ Um material muito valioso, publicado em 2006 por um conjunto de estudiosas que criaram a oficina “Diana Morán” com o intuito de difundir a obra de diversas escritoras mexicanas, é dedicado precisamente a “La Peque” e leva por título: *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno.*

palavras. Claro, um livro vazio certamente é possível! Porém, seria um absurdo ou uma brincadeira. Como é que poderia ser escrito um livro vazio, se está vazio?⁸⁴

Por mais que pareça um jogo de palavras, Josefina Vicens quis escrever um livro vazio e conseguiu! Mas... vazio de quê? Conforme as leituras e releituras do texto, o leitor descobre que esse “vazio” não pode ser de algo material, físico, mas de algo muito mais abstrato. Não se pode esquecer que só há dois objetos: um romance escrito por Josefina Vicens chamado *El libro vacío*, que para ser um romance não está nem poderia estar vazio; e um caderno fictício, escrito por José García, com 29 seções ou trechos de escrita que ele mesmo, em algum momento, também considera vazio. Insistimos: não pode haver um “livro vazio” porque não seria um livro; e se o objeto fosse um livro, não poderia estar vazio.

O primeiro item que desejamos assinalar é essa tripla duplicidade que constitui e conforma *El libro vacío*: a duplicidade psicológica de José García; a duplicidade da escrita; e a duplicidade da autoria. Contudo, assinalar a(s) duplicidade(s) como um dos traços fundamentais do texto não adianta se isso for compreendido como um conceito ou mero esquema para a análise. O grande objetivo é conseguir que a duplicidade seja percebida no seu caráter dinâmico, precisamente como algo não fixo e em constante deslocamento. Infelizmente, qualquer abordagem crítica não pode abrir mão por completo do propósito analítico e da pretensão de objetividade. O que tentamos assinalar pode ser expresso de maneira mais clara com um trecho do próprio texto. Em uma das últimas seções, José García, em tom concludente, escreve:

Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, sí lo haría en su conjunto porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio muchas veces, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. Puede no interesar a los demás, pero a mí, en su totalidad, me expresa. En cambio, desmembrado, no sólo no me expresa, sino que me desvirtúa y me traiciona, porque cada una de mis verdades deja de serlo si se la priva de su relación con otras.⁸⁵

⁸⁴ Em *The Book of Nothing* – traduzido para o espanhol como: *El libro de la nada* – John D. Barrow, lembra que a respeito do “Nada”: “Los escritores han abrazado el tema con el mismo entusiasmo. El *Essay on Silence* de Elbert Hubbard, elegantemente encuadrado, contiene sólo páginas en blanco, como lo hace un capítulo de la autobiografía del jugador de fútbol inglés Len Shackleton que lleva el título «Lo que el directivo medio sabe sobre fútbol». Un volumen vacío, titulado *The Nothing Book*, fue publicado en 1974 y tuvo varias ediciones, e incluso fue objeto de una demanda por plagio por parte del autor de otro libro de páginas en blanco.” (Barrow, 2017, p. 20). Quando se repara na possibilidade desses jogos, se compreende de forma muito mais séria o extraordinário esforço de Josefina Vicens: em lugar de fazer piadas, ela realmente se decidiu *escrever* o vazio!

Além disso, é importante sublinhar que o livro de Barrow constitui também uma oportunidade imperdível de realizar uma leitura do primeiro romance de Josefina Vicens, em relação à “História do nada” – o que atualmente, na Física quântica, se concebe como “vazio”.

⁸⁵ Idem, p. 188-189.

O trecho é realmente assombroso quando lido com atenção e isolado do restante, uma vez que José García reconhece uma unidade de sentido no seu caderno – sim, talvez seja caótico, mas responde a sua expressão. Em contrapartida, é impossível não pensar que é Josefina Vicens quem está por trás, como si procurasse antecipar os movimentos e recortes da crítica por vir...⁸⁶

Em todo caso, o propósito é sublinhar a dificuldade de salientar algo de *El libro vacío* sem perder a singular dinamicidade que o caracteriza. É isso que dá forma e grande força ao primeiro romance de Josefina Vicens: um movimento constante da escrita, precisamente a partir da duplicidade, ou melhor, da insistente duplicação através de si mesma. Não é por acaso que três páginas depois se lê:

Mis promesas rotas, mis cambios de opinión, mis dualidades emotivas, todas mis contradicciones parecen menos graves cuando simplemente las pienso o las hablo. La expresión oral y el pensamiento tienen una esencia efímera que no compromete. Lo que da una impresión de informalidad e inconsistencia es la frecuente rectificación de los conceptos que se consignan por escrito, como supuesto fruto de largas y concienzudas meditaciones, o la de una verdad que nos parece incontrovertible y que afirmamos como tal, con igual firmeza que unos días después afirmaremos otra que niega la anterior. Por eso, y aun a riesgo de parecer inconstante, tengo que rectificar lo que escribí hace apenas dos o tres semanas.⁸⁷

Uma das formas da “autorreferência” é exatamente esse estranho deslocamento da escrita que afirma algo e, um instante depois, retoma a afirmação para contradizê-la ou menospreza-la. Isso significa que a escrita coloca a si mesma em contraposição, sucessivamente. Esse movimento é, paradoxalmente, constante, e confere a força capaz de fazer com que a escrita de José García continue – apesar de si mesma – e, por consequência, que o romance de Josefina Vicens seja possível.

Nesse sentido, talvez surpreenda ler algo semelhante quase no final do romance, porém, é preciso destacar que esse movimento já acontece na primeira seção do livro. Vejamos a transição entre parágrafos, o movimento de retomada e contra-escrita entre eles:

Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más... y yo habría vencido. Bueno, no yo, no yo totalmente; pero sí esa mitad de mí que siento a mi espalda, ahora mismo, vigilándome, en espera de que yo ponga la última palabra: viendo cómo voy alargando la explicación de la forma en que podría vencer, cuando sé perfectamente que el explicar esa forma es lo que me derrota. No escribir. Nada más. No escribir. Ésa es la fórmula. Y levantarme ahora mismo, lavarme las manos y huir. ¿Por qué digo huir? Simplemente irme. Tengo que ser

⁸⁶ Não é possível deixar de mencionar que essa mesma sensação de diálogo implícito com a crítica acontece também em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, inclusive de forma mais forte em diversos momentos.

⁸⁷ Vicens, 2011, p. 190-191.

sencillo. Debo irme. Así no tengo que explicar nada. Debo poner punto y levantarme. Nada más. Un punto común y corriente, que no parezca el último. Disfrazar el punto final. Sí, eso es. Aquí.

Eso es, pero ¿para quién? Deseo aclarar esto. (Es sólo un pequeño, momentáneo retorno, después me iré.) Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo. Parece lo mismo, y sé que parece lo mismo. ¡Es desesperante! Sin embargo, sé que no es igual. Por lo contrario, sé que es absolutamente distinto, terriblemente distinto. Porque el dejar de hacerlo quiere decir haber caído y, no obstante, haber salido de ello. Es la verdadera victoria. El no hacerlo es una victoria demasiado grande, sin lucha, sin heridas.

¡Ahí está otra vez! Es lo que pasa siempre. Después de escrita una cosa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo.⁸⁸

É a primeira página – quinto parágrafo – do romance! Prestemos atenção: o segundo parágrafo corrige imediatamente ou matiza a afirmação prévia, expressando, ao mesmo tempo, o problema da duplicidade (“Bueno, no yo, no yo totalmente...”). Já o terceiro parágrafo retoma o “não escrever”. Mas reparemos também, no curso da própria escrita, em uma pergunta a respeito dos termos que José García utiliza (fugir?). E no quarto parágrafo aparece, com inesperada nitidez, a declaração de que José García vai retomar o que já escreveu, o “pequeno momentâneo retorno”. Esse é o movimento que percorre *El libro vacío* do começo até o final. É preciso lembrar que a última linha do romance é uma negação implícita de tudo o que José García escreveu até o momento: não achou ainda, a primeira frase! Sempre (pode) retorna(r) ao caderno e a aquilo que já escreveu, à procura dessa primeira frase.

Em termos estruturais, *El libro vacío* é constituído justamente por inúmeros “pequenos momentâneos retornos” – o que aqui chamamos de “voltas da escrita sobre si” ou “autorreferências”. Porém, é necessário destacar que não é suficiente dizer que o romance pode ser concebido, exclusivamente, sob a fórmula “escrevo que escrevo” ou que se explica através desse constante movimento de autorreferência. Porque, como no extenso trecho citado, há diversas formas, marcas, tipos, níveis e dimensões nas quais a autorreferência é realizada.

Nesse sentido, a seguir analisaremos quatro tipos básicos da autorreferência no primeiro romance de Josefina Vicens. Mas, antes, é preciso um parêntese:

No ano de 1987, quando Josefina Vicens ainda vivia, Fabienne Bradu, reconhecida acadêmica e crítica literária, publicou um texto considerado canônico por abordar crítica e

⁸⁸ Idem, p. 26-27.

sagazmente a obra de sete escritoras mexicanas: Elena Garro, Inés Arredondo, Josefina Vicens, Julieta Campos, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández e María Luisa Puga.

O capítulo dedicado a Josefina Vicens discorre quase exclusivamente sobre *El libro vacío* (no final do texto há um breve comentário a *Los años falsos*, segundo romance de “La Peque”). Sem dúvida a abordagem é brilhante e muito esclarecedora. Infelizmente, a análise feita por Fabienne Bradu entra em uma contradição hoje muito mais visível, depois do vendaval desconstrucionista promovido por Jacques Derrida e das ressacas da crítica ao privilégio da *phonê* sobre a escrita.⁸⁹ Durante todo o tempo, Bradu faz uma abordagem em termos de “vozes”, as mesmas que estariam no relato (isto é, em *El libro vacío*). Ora, essas “vozes” teriam uma pronunciada função narrativa. Nesse sentido, já desde a segunda página da análise, a crítica diz: “La presencia de distintas voces narrativas en *El libro vacío*, absorbidas o disimuladas por el libre fluir, la aparente naturalidad de la primera persona que lleva el relato...”⁹⁰

Como assim? É mesmo? Se pode falar em termos de “vozes” e “vozes narrativas” no primeiro romance de Josefina Vicens?

Mas a questão não para por aí. Bradu chega, algumas páginas depois, a propor a categoria de “voz magister” para explicar o que acontece no romance. A respeito das mudanças de postura e posição de José García, assinala:

Pero, en una lectura más detenida, fragmentada, esos vaivenes marcan la presencia de una voz magíster que jalonea el relato con contrapuntos, afirmaciones, provocaciones, en fin, que dialoga desde otra instancia con la voz de José García. Es el diálogo de la conciencia que acompaña a José García en su carencia; es la voz discreta de Josefina Vicens que, desde su cercanía, reconforta a quien se debate como un ahogado en la marea de la escritura.⁹¹

O que seria essa “voz magíster”? Bradu acrescenta:

La voz magíster en su expresión más depurada y rotunda se divide entre dos clases de observaciones: las primeras, acerca de la escritura, del deber ser de la literatura; las segundas, acerca de la vida, del amor y de la comunicación entre los seres humanos. Entre las primeras, algunas observaciones figuran como una descripción negativa del libro: el que quisiera escribir José García y el que efectivamente escribió José García.⁹²

O gesto não é exclusivo da análise de Bradu. Muito pelo contrário, como já foi assinalado no primeiro capítulo, pensar a literatura através da análise das “vozes” que a

⁸⁹ Conferir a citação das palavras de Derrida no capítulo I, p. 26.

⁹⁰ Bradu, 1998, p. 51.

⁹¹ Idem, p. 54.

⁹² Idem, p. 60.

constituíam é uma prática recorrente – pode-se dizer até que é feita de maneira automática. Claro, há uma enorme série de textos e obras que podem ser analisadas, sem maior problema, sob essa perspectiva. Mas, isso é possível porque o próprio relato é estruturado dentro de um horizonte de interpretação de oralidade. O melhor exemplo é o teatro que se compõe precisamente e quase na sua totalidade de diálogos, de palavras ditas e pronunciadas pelos personagens.

Os problemas, que não são menores, começam a surgir e a se multiplicar nos casos em que não há vozes, nem uma só, no texto. Nenhum personagem fala algo. De acordo com essa abordagem, comumente, a lírica é entendida como a mais pura expressão de algo que, devido à falta de termos, chama-se de “voz interior”. Mesma que não é outra coisa que o pensamento. Desse modo, a consciência humana é equiparada a uma “voz”, porém, uma voz que não é um fenômeno físico. Nesse ponto se encontra o limite – até hoje (re)conhecido – da nossa própria compreensão como espécie. Na verdade, não sabemos com certeza o que é que “fala” dentro de nós. Se não é uma voz, o que seria? Também não sabemos.

Ou seja, em sentido estrito não há problema em fazer uso do termo “voz” ou “vozes” para analisar ou compreender um texto literário. (O que seria, por exemplo, *Pedro Páramo*, sem vozes?). Uma grande quantidade de textos exige essa perspectiva, e só assim pode ser abordada. Qual o problema então com a proposta de Fabienne Bradu?

Parece-nos que a noção de “vozes” em um relato está profundamente relacionada com a noção de “narratividade” ou de “narração”: um romance ou conto sempre narra alguma coisa, não é? A delicada questão está em associar, insistimos, quase mecanicamente, o narrar com a oralidade, como se narrar fosse um ato primordial ou exclusivamente oral. Desse ponto há um salto inexplicável! O narrador, na medida em que narrar é contar, está “falando”, e, ainda mais, o podemos identificar porque a sua “voz” se faz presente. Nesse sentido, Bradu, depois de destacar diversas frases que caracterizariam a “voz magíster”, diz: “Con o sin las combinaciones del verbo, todas esas frases se sitúan en un margen que, en la lógica del sentido de la novela, fusionaría dos puntos de vista narrativos: el del personaje y el del narrador omnipresente.”⁹³

Eis um caso insuperável de como, às vezes, as necessidades do crítico se superpõem e ultrapassam, de maneira bastante espantosa, o texto que analisam. Bradu precisa achar em *El libro vacío* as categorias que a teoria lhe dita! A pergunta se impõe: realmente é possível falar de algo como um “narrador omnipresente” – inclusive em forma mesclada, como quer Bradu

⁹³ Idem, p. 55.

– em um romance como *El libro vacío*? Ainda mais: há alguma narração no romance? Dizer, sem mais, que, sim, há narração, seria desconsiderar toda a tentativa do livro e da própria Josefina Vicens.

Insistimos: é exato falar em “vozes” e “narração” em *El libro vacío*?

Fabienne Bradu, como já foi assinalado, sustenta sua análise nessas duas noções. Porém, de maneira absolutamente estranha e incompreensível, algumas páginas depois, diz:

José García es ante todo una invención literaria porque sólo existe en este estilo que habla de él mejor que la biografía más detallada. José García *es* esta escritura, de la misma forma que Luis Alfonso de *Los años falsos* es y sólo existe en y por su monólogo mental. José García no podría definirse ni existir fuera de esta escritura que le da sustancia, carne y huesos; el estilo es su sangre, su aire, el agua que le permite sobrevivir en el desierto blanco de su cuaderno.⁹⁴

Como foi desatacado desde o começo do capítulo, talvez a característica mais importante de *El libro vacío* seja que nele tudo está sendo escrito. Se isto é assim, como falar de “vozes” no texto? Sim, é possível fazê-lo, mas sem esquecer que a escrita é a mediação primária e essencial. O mesmo acontece em muitos outros romances, mas, para nós, é de particular importância assinalar que essa condição escritural acontece da mesma forma tanto em *Um sopro de vida* quanto em *A hora da estrela*. Em ambos romances de Clarice Lispector, tudo está sendo escrito, tudo é escrita.⁹⁵

Dessa forma, não rejeitamos a análise feita por Bradu, porque consegue, em diversos momentos, aprofundar com sucesso vários aspectos do romance. Todavia, pensamos que a abordagem de Bradu pode e deve ser enriquecida com uma perspectiva exclusivamente escritural, ainda mais porque o problema no argumento do livro e na vida dos personagens, como é o caso de José García, reside precisamente na escrita e no escrever ou não escrever.

Assim, o presente estudo centraliza a figura do “escrevo que escrevo”, concebida aliás como autorreferência. A seguir ressaltaremos os tipos de autorreferência mais importantes no primeiro romance de Josefina Vicens, lembrando sempre o assinalado por Foucault a respeito da soberania do “eu falo”. Essa só poderá ser transitória e realizar-se plenamente onde falta aquilo que “eu falo”. Pedimos ao leitor para ter presente esse critério enquanto serão descritos

⁹⁴ Idem, p. 64. Com grifos no original.

⁹⁵ Mas se deve matizar a afirmação: em *Um sopro de vida*, tanto o personagem criador quanto a personagem criada escrevem e o leitor pode ler ambas escritas. Já no caso de *A hora da estrela*, a personagem criada, Macabéa, escreve sim, mas unicamente como parte do seu trabalho de datilógrafa e o leitor em momento nenhum conhece nem pode ler essa escrita.

os tipos de autorreferência em *El libro vacío*, pois, a tipologia foi estabelecida também com base no grau de soberania que pudessem ter cada um deles.

Finalmente, é muito importante dizer que gostaríamos de repassar pontual e exaustivamente todos e cada um dos casos em que ocorre uma autorreferência. Contudo, tal desejo é simplesmente impossível pela quantidade de vezes que a autorreferência acontece no romance. Dessa forma, serão assinalados os casos mais importantes de cada tipo de autorreferência, com o intuito de fornecer um panorama mais ou menos amplo e de convidar o leitor a encontrar os tipos aqui propostos na leitura do romance e também a criar e propor outros!

Autorreferência espacial

O primeiro tipo de autorreferência a ser destacado é aquele que menciona o próprio suporte material da escrita, isto é, o momento em que José García cita o caderno no qual está escrevendo e o faz em tempo presente. Os casos são inúmeros. Por exemplo, imaginando o que poderia dizer ao filho mais velho, também chamado José, escreve:

!Qué fraude! Debería corresponder legalmente a su interés y decirle:
 ¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene de no sé dónde. Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío. No es una novela, hijo mío, ni acaba bien.⁹⁶

Ou seja: José García escreve no caderno sobre o próprio caderno. Porém, o mais inquietante é a simultaneidade em que a autorreferência acontece, no presente da escrita – *está* escrevendo – mas também, em temporalidade hipotética – é uma suposição: não mais do que palavras possíveis mas ainda não pronunciadas. Desse modo, observa-se a forma em que a transitividade da autorreferência puxa as palavras a continuar com a escrita, à procura do seu “objeto” e, por isso, a mudar de assunto. É assim que a escrita consegue, com grande sucesso, permanecer no tempo presente e no lugar no qual está acontecendo.

Além disso, de maneira inesperada se torna impossível não pensar em René Magritte. Note-se com cuidado o trecho: “Todo esto y todo lo que iré escribiendo” (o qual é outra forma de autorreferência) mais: “No es una novela”...

⁹⁶ Vicens, 2001, p. 54.

Josefina Vicens, de forma surpreendente e genial, recorda que a arte tem recorrido à autorreferência pelo menos há várias décadas, quase nos mesmos termos! Magritte pintou um quadro com a legenda: “Ceci n’est pas une pipe”. Josefina Vicens, através do atormentado José García, tem a coragem de dizer: “Esto no es una novela”! Claro, a simetria não é perfeita, pois é muito mais difícil negar um romance, dentro do próprio romance, que a imagem de um cachimbo em uma tela. Magritte o conseguiu. Josefina também?

Mas voltemos às autorreferências.

José García, mais uma vez, está imaginando um diálogo possível: o que poderia ter dito ao estranho com quem falou em La Alameda. Escreve: “No iba a decirle, ¡ni pensarlo!, que tengo este cuaderno en el que escribo, y el otro... el otro... el vacío aún.”⁹⁷

O movimento da escrita é realmente admirável, porque José García está indicando fatos do mundo, isto é, acontecimentos possíveis que comporiam parte de um diálogo hipotético, quando repentinamente volta para a condição escritural que o define e que o subjuga (“este cuaderno”). Assim, isso que, por um lado, confere uma enorme sensação de tangibilidade e materialidade; por outro, parece funcionar também como um sutil obstáculo para o desenvolvimento e fluidez da narração. De todo modo, a justaposição desses dois aspectos é o que permite a escrita se manifestar como ato presente. Como se verá, a consequência é de suma importância.

Enfim, gostaríamos de comentar cada uma dessas autorreferências, porém, simplesmente assinalamos as alusões diretas ao suporte material da escrita, isto é, o caderno de José García. Múltiplas são as menções: “Pero nada de eso le habría contado. Eso no lo comento nunca; únicamente *aquí, en mi cuaderno*.”⁹⁸; “No cuento con un solo pensamiento fijo, endurecido. Todos caen de mí, *en este cuaderno sumiso*, como un follaje provisional, como pensamientos “de la estación”.”⁹⁹; “...unos *cuadernos* que no se parecerán en nada a los míos, tan tristemente llenos, *éste*, de impotencia, y el otro, de blanca e inútil espera.”¹⁰⁰; ou ainda, de forma menos direta, ao falar sobre a amante da juventude que José García encontra anos depois: “Por nada del mundo la describiría aquí.”¹⁰¹; ou a respeito do que seria a sua “linguagem”: “Y claro, cuando me empeño en alterarlo *en este cuaderno*...”;¹⁰² “Mi deseo es

⁹⁷ Idem, p. 86.

⁹⁸ Idem, p. 91.

⁹⁹ Idem, p. 96.

¹⁰⁰ Idem, p. 100.

¹⁰¹ Idem, p. 104.

¹⁰² Idem, p. 114.

decir la verdad siempre, aquí, *en este cuaderno* tan mío”¹⁰³; ou ainda: “Yo hablo *aquí* de mis frustraciones, de mi cansancio, de mis sueños.”¹⁰⁴

Qual o efeito último dessa constante autorreferência ao caderno no qual José García está escrevendo? Sim, já foi assinalado: a tangibilidade, a materialidade mesma da escrita. Além disso, ficar mencionando que escreve no caderno só contribui à imagem de uma escrita falha, impossível, e, no final, fomenta a imagem de um caderno cheio, mas de coisas inservíveis; isto é: à imagem de uma escrita que só sabe dar voltas sobre si e somar novas autorreferências.

Mas vejamos outro tipo de autorreferência.

O tempo

Um dos momentos no romance de Josefina Vicens onde se mostra de modo mais pleno a soberania da palavra – como proposto por Foucault em relação ao “eu falo” –, é quase no começo, quando Jose García escreve a respeito do instante em que conseguiria deixar de escrever:

No sé; de todos modos es una derrota. Pero tal vez una derrota buscada, hasta anhelada. ¿Cómo voy a saberlo ya? Sé que solamente bastaría un momento, éste, o éste, o éste... cualquier momento. Pero ya han pasado varios; ya han pasado los que gasté en decir que podrían ser los finales. Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más... y yo habría vencido.¹⁰⁵

A escrita nomeia o próprio momento em que escreve e, dessa forma, Josefina Vicens consegue que a escrita faça, *in situ*, o que ela mesma diz. Ora, isso talvez não seja extraordinário. O que é completamente impensável e desconcertante é que a autorreferência esteja orientada, posta e dirigida a deter a escrita! O movimento pode ser realmente enlouquecedor! Porque, de forma radicalizada, o momento em que poderia deixar de escrever é o mesmo que nomeia por escrito, ou seja: não é somente escrever para escrever; ou ainda, que José García escreva para explicar o dilema escrever/não escrever. Não, o ponto mais extremo é que escrever pode ser inclusive uma forma, e até talvez a única, de não escrever! Contudo, a rigor, cada um desses “éste”, por obviedade, não poderia ser – ele mesmo – o

¹⁰³ Idem, p. 116.

¹⁰⁴ Idem, p. 182.

¹⁰⁵ Idem, p. 26.

momento para deixar a escrita, uma vez que já foi justamente escrito. Em qualquer caso, se fosse assim, deixar de escrever só poderia acontecer no momento seguinte a qualquer desses “éste”.

Mas é preciso reparar, com um olhar microscópico: o trecho é quase um passe de mágica. Josefina Vicens sabe perfeitamente que se deixa reverberar um, só um, desses três pronomes demonstrativos, na sua completa amplitude semântica, José García, de fato, teria detido a escrita no momento imediatamente posterior – e, por consequência, não haveria romance nenhum reconhecido com o Prémio Xavier Villaurrutia. Dessa forma, o mais inusitado (e na leitura talvez só se perceba de forma superficial) é que depois da tripla autorreferência ao momento da escrita, persiste a escrita! A escrita continua! Ela passa, de fato e literalmente, a outro momento, mas regressando a uma posição referencial simples que permite a José García seguir explicando(-se) o que lhe acontece! Esse é o grande paradoxo que constitui o romance, mas que acontece quase a cada palavra: por um lado, uma enunciação que diserta sobre a escrita e a sua impossibilidade; por outro, uma escrita como vontade primária que não pára. Quase caberia dizer: a inconstância da escrita selvagem! Ou ainda: Perto da escrita selvagem!...

No cruzamento dessas duas forças: a enunciação da impossibilidade e a escrita que, na sua continuidade, nega o que ela mesma diz, Josefina Vicens fez a maior descoberta: a possibilidade de esvaziar progressivamente a escrita. E não pode haver melhor exemplo que, precisamente, a sequência: “...éste, o éste, o éste”. Porque cada um desses pronomes nega, de maneira íntegra, os outros dois gêmeos. Mas é inevitável: são finitos. Assim como cada novo pronome esvazia o anterior, o conjunto é esvaziado pela iminência (não, não da primeira, senão...) da próxima palavra, e a seguinte... E dessa maneira sempre retornando desde o branco da página: esse outro vazio que excede à palavra e, paradoxalmente, faz com que ela ganhe corpo!

Mas continuemos com as autorreferências temporais. A seguir, apresentaremos outro tipo de autorreferência temporal que aparece diversas vezes em *El libro vacío*.

“Agora que escrevo”

Quando se escreve, é bem mais comum haver hesitações, principalmente a respeito do assunto sobre o qual se está escrevendo (o tema ou o “objeto”). Inclusive, talvez essa seja a semente mais elementar do gênero ensaístico: a possibilidade de discorrer sobre um assunto

de maneira a viabilizar a reflexão livre e espontaneamente. Claro, ajustar não o tema escrito, mas a forma em que se escreve é tarefa do escritor, o que também faz o próprio José García, ainda que passe despercebido por ele mesmo.

Nesse sentido, existe uma expressão muito consagrada e recorrente em textos diversos que alude ao momento da escrita. Ora, é bem provável que atualmente se considere essa alusão como um enfeite ou requinte estilístico para pausar ou demorar a própria escrita e, por consequência, a reflexão. No caso de *El libro vacío*, essa pequena frase de três ou quatro palavras deve ser vista com muito cuidado, pois, pode ser que essa “fórmula” não seja mera expressão ou simples bordão, nem uma autorreferência no sentido e com a importância que aqui apontamos.

A expressão é “agora que escrevo” e formas próximas; e funciona de modo parecido à oposição. Na verdade, na revisão que foi feita para a presente tese, essas menções, no princípio, foram consideradas como casos em que a autorreferência se realizava plenamente. Entretanto, em uma leitura mais cuidadosa, foi evidente que essa impressão era o resultado do recorte dessas frases. Recorte que posteriormente nos permitiu vê-las como exemplos. Então, para compreender a verdadeira dimensão dessas frases, foi preciso lê-las nos seus respectivos contextos. (É preciso lembrar que até o próprio José García faz a advertência de não tirar trechos do seu caderno e de avaliá-los conjuntamente).

José García está contando o que aconteceu com aquele homem desconhecido em La Alameda que simplesmente lhe disse: “No estoy para sermones”. No parágrafo seguinte, escreve: “No podría expresar lo que sentí. Ahora que trato de escribirlo y después de haberseme revelado de pronto el gran error, puedo decir que mi sentimiento era de desconsuelo, de decepción; pero al mismo tiempo sentí herida mi vanidad.”¹⁰⁶

Sem dúvida, a escrita se refere a si mesma, porém, o propósito da autorreferência nada tem a ver com o “escrevo que escrevo” nem com o conflito do José García. Muito pelo contrário, no lugar de uma função negativa – isto é, de negação ou oposição –, nesse trecho a expressão “ahora que trato de escribirlo” cumpre uma função positiva, quer dizer, “se comunica” e se subordina a uma mensagem superior a ela mesma. Aliás, em contraste com o pronome demonstrativo “éste”, antes analisado, a expressão que destacamos, exige um complemento, ou seja, se nada for acrescentado, em seguida, não há sentido. Em correspondência com o proposto Foucault, uma expressão semelhante, na verdade possui muito pouca soberania (como a teria o “eu falo”). E isto significa que a frase, em lugar de

¹⁰⁶ Idem, p. 82.

considerá-la um caso de autorreferência, cumpre uma função reflexiva, porém, mais relacionada ao pensar que com a escrita. Ao escrever, José García toma consciência de quais são seus sentimentos diante da resposta daquele homem. Isso nada tem a ver com a própria escrita nem com a refletividade da mesma, seja no sentido do escrever, seja no sentido do não escrever.

Dessa maneira, há, pelo menos, mais três casos em que aparece a expressão. Vejamos os três em conjunto:

Porque ahora que lo escribo, veo que no podría contar otra cosa de mí. No iba a decirle, ¡ni pensarlo!, que tengo este cuaderno en el que escribo, y el otro... el otro... el vacío aún.¹⁰⁷

Parece que no nos damos cuenta y en realidad así es. Los objetos simplemente están y envejecen a nuestro lado. Pero en este momento que lo pienso, que lo escribo, me percató de la tierna importancia que tienen para nuestro amor y de cómo lo anudan y lo protegen.¹⁰⁸

Un día pude dejarla. No digo olvidarla. Todavía ahora, mientras lo escribo, su recuerdo me altera vivamente. Y no se debe a que lo escriba, no. La verdad es que ella ha quedado fija, no en mi sentimiento, ni siquiera en mi cuerpo, como podría suponerse, sino en alguna concavidad oscura e intrincada de mí mismo, de la que no he podido extirparla.¹⁰⁹

Da mesma forma que no primeiro caso analisado, nos três casos, a escrita cumpre uma função de descoberta, de apoio ou até de trampolim para a progressão do pensamento, isto é, encadeamento no nível semântico, não no sintático, estilístico ou estrutural.

Ora, destacar esses momentos tem a finalidade de criar contraste com os outros tipos de autorreferência que serão expostos a seguir. Em termos bem mais concretos: é claro que ali a escrita pode nomear a si mesma, enunciar-se, precisamente no momento em que está sendo realizada. Pode-se dizer, inclusive, que, ao fazer isso, uma função, não menor, é cumprida. O que não significa dizer que a escrita esteja colocando a si mesma em perspectiva, como faz o tempo todo José García no caderno e, simultaneamente, Josefina Vicens no romance.

Em qualquer caso, a expressão “agora que escrevo” e as suas variantes têm, como as autorreferências de tipo material, a virtude de reforçar, de mais um modo, o presente da escrita de José García: o fato de que *está escrevendo*.

Nesse sentido, é possível dizer que no romance não há uma completa literalidade ou, ainda, que José García não é suficientemente explícito nas autorreferências da escrita – a falta

¹⁰⁷ Idem, p. 86.

¹⁰⁸ Idem, p. 108.

¹⁰⁹ Idem, p. 155.

de um pronome (como “éste”) ou de um advérbio (como “ahora”). Contudo, a autorreferência, justamente por isso, pode ser muito mais profunda e forte. Em certo momento, ao falar sobre o colega demitido, José García escreve:

Es curioso; todas estas semanas en que por falta absoluta de tiempo no pude escribir, y hace apenas unos instantes, cuando me reprochaba haber tenido deseos de hacerlo en el momento mismo en que Reyes declaraba en el Juzgado, estaba seguro de que escribiría el relato del desfalco con una gran fuerza y minuciosidad. *Y ahora*, después de haber contado eso del reloj, no sé por qué *no quiero dar detalles*. Siento que es aprovechar el error de un hombre, de un amigo, para proporcionarme un gusto. Además, me parece también que los pormenores suavizarían, ablandarían el relato de un asunto tan dramático, que merece ser comentado en forma recatada y escueta. Así lo intentaré.¹¹⁰

Mais uma vez, a escrita enuncia o seu próprio presente. Mas não podemos esquecer que a autorreferência é muito mais complexa: Jose García escreve que não tem escrito; depois escreve que teve desejos de escrever o acontecido com Reyes; porém, escreve que imaginou que escreveria com força e minuciosamente, mas escreve que *agora* não quer escrever dessa forma (detalhada); e, enfim, termina escrevendo que tentará escrevê-lo de forma recatada e concisa.

De maneira resumida: José García escreve que não escreveu; que quis escrever; que iria escrever; que não quer escrever como imaginou no momento em que está escrevendo; e, que tentará escrever de outro modo.

É a esse tipo de autorreferência que o leitor e a crítica devem dar maior atenção. Precisamente porque, em vez de “vozes”, o que está em questão são *escritas em movimento*, que criam interações múltiplas entre elas. Claro, o leitor fica verdadeiramente espantado diante de um “escrevo que escrevo” multiplicado e, ademais, conjugado em tempos verbais diversos! O que escreveu José García? É a pergunta que surge imediatamente. Ou ainda: Escreveu alguma coisa? E ainda mais radical: Por que, apesar de escrever, se tem a sensação precisamente do contrário, de uma não escrita, uma contra-escrita ou um des-escrever? Nesses redemoinhos do “escrevo que não escrevi o que escreveria que não ia escrever, mas sempre quis escrever... etc., etc.”, é impossível não fazer a pergunta: É mesmo? José García está mesmo escrevendo? Isso é escrever?... As perguntas, particularmente as últimas, ficam no ar sem clara resposta...

Mas se agrava o problema na medida em que, como assinala Foucault a respeito do “eu falo”, o “escrevo” igualmente requer um objeto, isto é, não pode ficar sem objeto

¹¹⁰ Idem, p. 165-166. Grifos nossos.

indefinidamente, porque “escrever” é também um verbo transitivo. Quando se diz “escrevo” é preciso acrescentar, quase sem exceção, o que se escreve ou se está escrevendo.

Essa é uma espécie de lei de ferro do sentido e da linguagem verbal, que fica bem mais clara no romance quase desde o começo. Porém, é ainda mais surpreendente a transparência com a qual José García fala do assunto:

¿Qué puede contar de su vida alguien como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarlos porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarlos y no puede. Pero no se trata de sucesos, de acontecimientos con fecha, personajes y desenlace. No. ¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo el tema que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas. ¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca.¹¹¹

O trecho resume um dos princípios estruturais do romance: tanto em relação ao que é dito, como sobre a forma em que se diz. Notem-se as voltas das palavras sobre si mesmas, girando quase obsessivamente sobre o que dizem; as quebras sintáticas; e, enfim, o propósito declarado de preencher com palavras o oco até que esse desapareça.

Ora: o que poderia ser mais autorreferencial que o momento em que as palavras de José García versam sobre as palavras? Claro, não é uma autorreferência escritural totalmente direta como em outros casos, pois, ainda que o “escrever” se faça presente, não se pode dizer que a queixa (¡Otra vez las palabras!) se limita à escrita, senão que abrange às palavras genericamente. Nesse sentido, pode-se dizer que esse é propriamente um movimento meta-linguístico, na medida em que a palavra discorre sobre a palavra.

Porém, o mais importante é salientar que José García enxerga seu problema de forma muito clara: escrever, mas isso impõe a necessidade de escrever sobre algum “tema”.¹¹² É o

¹¹¹ Idem, p. 43.

¹¹² O termo não é fortuito. É preciso lembrar que José Ortega y Gasset, já em 1925, no seu “Ideas sobre la novela”, assinala: “A mi juicio, esto es lo que hoy acontece en la novela. Es prácticamente imposible hallar nuevos temas. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos.” (Ortega y Gasset, 1986, p. 34). Ora, os pontos de aproximação entre o texto de Ortega e *El libro vacío* são verdadeiramente impressionantes. Não é possível aprofundar a questão, mas assinalamos que é bem provável que Vicens não só tivesse conhecido o texto – no final das contas foi escrito no seu mesmo idioma aproximadamente trinta anos antes –, mas que tenha se inspirado nele para conceber seu José García.

Vejamos, por exemplo, o seguinte parágrafo escrito por Ortega a respeito de Proust. O fragmento poderia estar abordando *El libro vacío* e a escrita: “En Proust, la morosidad, la lentitud llega al extremo y casi se convierte en una serie de planos [as seções de *ELV*?] estáticos sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha traspasado. La trama queda casi

que aqui chamamos, seguindo Foucault, de “objeto” (referencial). Dessa forma, a escrita faz entrar a si própria em um deslocamento inusitado! Bem mais estranho, porque se autorreferindo – isto é, concretando-se sob a forma “escrevo que escrevo” – por um lado, preenche a escrita com algum “tema” (com um significado), mas, por outro, impede que qualquer “tema” diferente possa ocupar as letras e as palavras grafadas no papel (o significante).¹¹³ Ou seja, isso que para José García constitui o seu tormento: a impossibilidade de escrever, é, na verdade, a forma que Josefina Vicens consegue fazer do escrever de José García um “não escrever”, um “des-escrever”,¹¹⁴ ou simplesmente um “diluir en las palabras mismas” a falta de tema, que é o verdadeiro oco, o autêntico sentido do “vazio” com o qual lida José García.

Mas é preciso perguntar: com o é possível dizer que José García, embora ele afirme uma e outra vez que não pode escrever, o faça precisamente escrevendo? Isto é: ainda que diga que não escreve, de fato escreve. Nesse sentido, qualquer leitor pode achar ocioso o romance uma vez que não teria sentido ler a história de alguém que escreve que não pode escrever. E com certeza isso deve acontecer com não poucos leitores. Porém, é fundamental destacar um aspecto que, diante de tantas autorreferências ao escrever e à própria escrita, provavelmente passa despercebido.

A escrita como ato físico

No começo assinalamos que uma segunda forma de duplicidade em *El libro vacío* é a de tipo escritural, isto é, a escrita sobre a escrita, concebida aqui como “autorreferência”. Porém, na verdade, antes de uma duplicidade, deveria se considerar um desdobramento da

anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. La novela queda así reducida a pura descripción inmóvil, y exagerado con exclusivismo el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta que es, en efecto, esencial al género. Notamos que le falta el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres del paraguas. Deshuesado el cuerpo novelesco se convierte en nube informe, en plasma sin figura, en pulpa sin dintorno.” (Idem, p. 44).

¹¹³ Tomamos como empréstimo os termos criados por Saussure, mas de maneira figurada e com o propósito de conceituar, de mais um modo, o escrever de José García, que corresponderia a uma “escrita do significante”.

¹¹⁴ Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar Benedito Nunes, amigo e crítico de Clarice Lispector. Sobre a autora diz: “...é como se em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado...” (Apud. Arêas, 1995, p. 439). Claro, o resultado em Lispector é exatamente o oposto ao de José García.

escrita: como o surgimento, dentro da própria escrita, de um segundo plano também de escrita que, de alguma forma, *reflete* o primeiro.¹¹⁵

¹¹⁵ Com efeito, isto pode ser pensado também através da figura do “espelho”. Dessa forma, a escrita de José García estaria, o tempo todo, sendo parte de um jogo de espelhos que refletem uma deformação da escrita por meio da escrita. Ora, o assunto é muito mais complexo e, por isso, só comentaremos brevemente. Pequeno salto analítico: pensar em um jogo especular da escrita e, por consequência, das palavras, em *El libro vacío*, abre um inusitado campo de estudo comparado – e que não tem sido destacado pela crítica até agora – com a obra de José Gorostiza, um dos maiores poetas mexicanos. Nas suas “Notas sobre poesía”, escrito e pronunciado em 1955 – *El libro vacío* é de 1958 – Gorostiza assinalou: “...la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá.” (Gorostiza, 2007, p. 505). Ora, isto não foi uma nota intempestiva de José Gorostiza, mas uma espécie de *ars poetica*. Na sua obra mais reconhecida, o extenso poema *Muerte sin fin* – talvez o maior poema mexicano do século XX –, escreve: “No obstante —oh paradoja— constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma. / En él se asienta, ahonda y edifica, / cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña, / sonriente, que desflora / un más allá de pájaros / en desbandada. / En la red de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce...” (Gorostiza, 2007, p. 113). É preciso observar com cuidado o jogo múltiplo de espelhos: a água se reconhece, como na água de um espelho, ali, na rede de cristal que a estrangula. E, imediatamente depois, o poeta diz: “¡qué desnudez de agua tan intensa, / qué agua tan agua” (Idem, p. 13). Uma semelhança com a escrita de José García! Uma espécie de consanguinidade? Talvez até filiação?

Mas as pontes entre ambos escritores não param por aí. Em primeiro lugar, é reconhecido por críticos e biógrafos diversos que Josefina Vicens era mais uma das personalidades que visitavam, cotidianamente, o Café París. Entre elas estavam “Los Contemporáneos”, o grupo literário mais destacado depois da revolução mexicana, formado por: Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Gilberto Owen, B. Ortiz de Montellano e José Gorostiza, entre outros. Ora, apesar do reconhecimento do contato de “La Peque” com o círculo intelectual, não foi possível encontrar referências a respeito de algum contato específico com José Gorostiza. Aline Pettersson, por exemplo, não lembra que houvesse acontecido. E Norma Lojero não destaca, na biografia de Josefina Vicens, um encontro entre eles. Contudo, o último livro publicado por Gorostiza, em 1964, possui um título que parece ecoar o homônimo José García. Chama-se *Del poema frustrado!!!* Ora, é necessário assinalar que, embora alguns dos poemas do livro datem da década dos anos trinta, ou seja, são muito anteriores ao romance de Josefina Vicens, o título – uma óbvia piscadela a *El libro vacío* – já pertence à década dos sessenta. Esse título deve-se, de acordo com Gorostiza, à unidade não encontrada para os poemas ali reunidos. Dessa forma, cabe pensar então em uma provável influência recíproca entre Gorostiza e Vicens.

De todo modo, é absolutamente impossível não pensar em José García ao ler um trecho como o seguinte (marcamos com itálicos os fragmentos que parecem falar do protagonista de *El libro vacío*, vários anos antes do seu nascimento). Diz Gorostiza, em um breve texto de 1931 chamado “Por una literatura mediocre”:

“...encontrándose el país entregado a su reconstrucción material, *el escritor resulta un elemento superfluo*, si no inútil, a los ojos de una colectividad laboriosa e inculta para quien escribir es una especie de gracia o don natural que se ejerce minutos antes de las veladas literarias y que no implica ninguna preparación o sacrificio. Unos no lo consideran como trabajo; otros, que escriben trabajosamente hasta su propio nombre, lo consideran como un trabajo que no puede aportar nada al bienestar social y sí, mucho, *al malestar personal*.

En estas condiciones, *son pocos los que emprenden una labor literaria* que requiere cierta aguda disposición del ánimo hacia el apostolado o el martirio; estos pocos, escritores y ganapanes a un mismo tiempo, producen necesariamente poco y esto poco que producen, por último, *no lo lee nadie*, porque *en el aislamiento*, a sabiendas de que realiza un esfuerzo infructuoso, el escritor *cae en la especulación* o en el preciosismo y se pone fuera del alcance de un entendimiento común.

Puesto que escribir no sólo resulta incosteable, sino que es mal visto o *visto con conmiseración*, cuando no incapacita materialmente para luchar por la vida, *nada más natural que el escritor haga de su oficio un pasatiempo refinado y secreto*, que no se cuida mucho de que entiendan o no entiendan los demás. [...] Ésta es la razón de que los intelectuales mexicanos de cualquier capacidad, inclusive los mediocres y los nullos, aspiran siempre a escalar las cimas menos accesibles del pensamiento. Desconectados de la realidad literaria que la torpe masa lectora del país representa para ellos, quieren, como el Brand de Ibsen, o todo *o nada*. [...] Por otra parte, a esta misma causa se debe el *que no exista en México el escritor mediocre, conscientemente mediocre*, que se dirige a un público numeroso con la mira de extirparle 1.50 pesos por unidad de ciento cincuenta páginas cada año.” (Gorostiza, 2007, 290-291).

Não seria José García uma espécie de encarnação desse escritor medíocre?...

A partir daí é preciso imaginar outra dimensão da duplicidade propriamente escritural, porque, de fato, o escrever, em *El libro vacío* e na perspectiva do próprio José García, tem pelo menos duas acepções que, certamente, não são de fácil distinção: quando o protagonista escreve que não pode escrever, a afirmação é falsa e verdadeira ao mesmo tempo. É verdade na medida em que não tem conseguido escrever um romance ou aquilo que imaginou desde muito tempo atrás. Mas é falsa porque de fato está escrevendo. Nesse sentido, o primeiro ponto que deve ser sublinhado é que José García em diversos momentos diz que escreve à mão, com caneta e, já foi salientado, em um caderno. Ou seja, faz explícitas as condições materiais da sua escrita. Como assinala Daniel González Dueñas, isso provoca que “ante todo, el lector tiene la constante sensación de una inmediatez física, de una inaudita tangibilidad.”¹¹⁶

Dessa forma, o jogo das autorreferências atinge a dimensão propriamente física da escrita, e assim o corpo, ou melhor, a corporeidade ganha uma centralidade inesperada. As mãos, como é óbvio, tornam-se um dos motivos mais mencionados por José García. Não destacaremos mais do que um episódio, entretanto, não poderíamos deixar de sublinhá-lo, já que representa o conflito entre escrever e não escrever materializado na própria mão do protagonista. José García escreve:

Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo, tengo que no escribir.
No obstante, las dos aparecen escritas. Una, por esa mano torpe, pero leal y modesta, a la que nunca he podido detener; y la otra, por esa mano consciente y fría, que siempre toma la pluma segura de que lo hace por última vez y que de reincidir será únicamente para contrarrestar el impulso de su enemiga.¹¹⁷

Uma mão, uma só, mas duplicada. O ponto central é que José García está reconhecendo que escreve sim, mas sob outra ótica, aquela que é precisa para a viabilidade da escrita: uma acepção puramente física. Ora, isso já havia sido destacado, de certo modo, em uma citação prévia, quando diante da falta do tema, declara: “Se trata de escribir.”¹¹⁸

Na verdade, isso é o que instaura e cria o dilema de José García, o impulso, bem mais físico, de escrever e que não se pode deter, porque é uma espécie de ditado do corpo ou de algo além da consciência. A melhor forma de resumir esse conflito é com as palavras da

As correspondências poderiam continuar. Só assinalamos algumas e sublinhamos a necessidade e a importância de realizar um estudo comparado mais sério e profundo entre Vicens e Gorostiza.

¹¹⁶ González Dueñas, 2009, p. 24.

¹¹⁷ Vicens, 2011, p. 50-51.

¹¹⁸ Conferir a citação na página 74.

própria Vicens. Na entrevista já referida, ela diz a respeito do seu personagem: “Tiene un problema que ni siquiera es literario. Él *necesita* escribir. No piensa “voy a hacer literatura”; se dice: “voy a expresarme, tengo necesidad de decir algo”.”¹¹⁹

Claro, a consequência do ato de escrever é a culpa, cada vez maior, de José García. Especialmente porque, apesar das tentativas falhas, esse dilema choca-se brutalmente com as suas condições cotidianas de vida. Lorenzo está doente, então escreve: “Mi mujer se ha quedado con él, cuidándolo. No tengo sueño; he tomado mucho café, me siento nervioso. Me avergüenza estar escribiendo, tener ganas de escribir, pero así es. No podría hacer otra cosa.”¹²⁰

O importante é a autorreferência ao ato de escrever. Nesse mesmo sentido, há um momento ainda mais inquietante, porque é extraordinariamente inusitado, beirando quase ao ponto do inverossímil:

En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad: dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. Esa sensualidad caligráfica, después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, porque no sé qué es ese algo, pero el placer de este instante total, lleno de júbilo, de posibilidades y de fe en mí mismo, no logra enturbiarlo ni la desesperanza que me invade un momento después.¹²¹

Deve prestar-se muita atenção nesse ponto, pois a autorreferência não é temporal! Isto é, o parágrafo não faz o que diz no momento em que acontece a escrita: não poderia estar remarcando a maiúscula porque, nesse caso, a descrição que está fazendo não seria possível. Porém, a citação revela algo que a escrita de José García faz, sim, mas no percurso do romance: retardar o outro escrever, aquele que tem um sentido, uma forma e um conteúdo narrativo, aquele que é um “dizer algo”. Como se verá, retardar é um ato muito mais constitutivo, em termos estruturais, de *El libro vacío* do que possa parecer. Se algum aspecto é verdadeiramente magistral no primeiro romance de Josefina Vicens é a capacidade de dizer e quase em seguida se desdizer; mas, paradoxalmente, nesse mesmo movimento se mostra na sua essência. Ora, o jogo – ou o engano – é tão admirável que, por exemplo, nesse mesmo afirmar que está retardando o momento de dizer algo, está, de fato, fazendo o contrário! Ou para dizê-lo em outros termos: José García está *contando* como é que não tem podido começar a contar nada ainda! Mas o leitor perde de vista isso. Primeiro devido às armadilhas puramente intelectuais que inevitavelmente surgem a partir desse “escrevo que não escrevo”,

¹¹⁹ González Dueñas, 2009, p. 35. Com grifos no original.

¹²⁰ Idem, p. 88.

¹²¹ Idem, p. 99.

mas, sobretudo, porque há uma necessidade de escrever que é fundamentalmente uma questão corporal, um impulso de escrever que reclama o seu lugar nessa “não-história”, e o faz irrompendo na vida, no caderno e a cada seção que escreve José García. As autorreferências ao ato de escrever e às condições materiais e físicas cumprem essa função: trazer periodicamente para o primeiro plano da escrita à própria escrita, e com isto – que é o efeito mais relevante – o outro escrever fica sem preencher, isto é, precisamente vazio.

Em síntese: a necessidade de achar uma explicação ao labirinto que supõe a ideia de um “livro vazio”, por parte do leitor, de maneira inevitável nos conduz a privilegiar, entre os dois termos da equação: “escrevo que não escrevo”, o segundo. Isto é, na leitura é natural que se coloque no primeiro plano a impossibilidade de escrever; enquanto o segundo passa a ser ocupado pelo fato de José García estar escrevendo o tempo todo.

Destacar as autorreferências à escrita como ato físico, realizado com o corpo, na nossa análise, é central, na medida em que chama atenção para o fato de em *El libro vacío* não se poder dizer que o “escrever” é unitário, mas algo pelo menos duplicado e, até caberia dizer, bifurcado, e que, aliás, se bifurca sucessiva e indefinidamente em cada um dos ramos da escrita.

Isso é o que permite falar de uma espécie de continuidade na escrita, que é de caráter material e corporal. Sem essa “continuidade” não haveria tormento nenhum de José García – nem ele mesmo seria possível, como o assinala Bradu –, mas, muito mais importante: não haveria o romance de Josefina Vicens chamado *El libro vacío*. Ou seja, esse ato de escrever é o que faz possível que o nível do significado ou do conteúdo aborde uma “não escrita”, um “não escrever”, ou uma impossibilidade de escrever de José García.

Claro, isso quer dizer que constantemente um hiato no seio da própria escrita está sendo aberto, fazendo dela duas, mas sem por isso deixar de ser uma! Através da própria invalidação, a escrita abre uma distância a respeito de si mesma, uma espécie de inadequação e, com isso, um efeito de autoestranhamento.¹²² Pensemos em uma animação visual: como se da palavra “escrever” surgisse uma segunda grafia que também é a palavra “escrever”; entre elas, a figura de José García, que por mais que tente voltar a enquadrá-las – e o termo não é fortuito – uma na outra, não o consegue, e pouco a pouco, uma vai perdendo a forma até ficar vazia e a outra termina por ficar incompleta, talvez como “escr...” ou sem objeto nem referência: “escrever” ponto.

¹²² Sem dúvida, é por isso que se pode falar em “esquizofrenia” a respeito da escrita. Mas isso não passa de um empréstimo ou de uma metáfora, porque em sentido estrito o termo refere-se apenas à pessoa.

Autorreferência e signos ortográficos¹²³

Comumente não se repara na natureza autorreferencial das marcas ortográficas em um texto. Isto se explica porque, antes da ortografia, há um nível de autorreferência mais simples e mais superficial: o semântico. De fato, esse é um dos traços constitutivos de *El libro vacío*: a autorreferência no sentido mais elementar: José García tem, segundo ele, a grande tendência – o que é visto por ele como um problema – de terminar, invariavelmente, falando de si mesmo, sobre a sua vida, frustrações do passado, família, trabalho e anedotas pouco relevantes. Não é por acaso que, em uma das últimas seções, ele diga a si mesmo em tom de reprovação:

José García, lee tu cuaderno, borra esas frases absurdas y presuntuosas y sustitúyelas con la única que realmente te es posible firmar: “No puedo dejar de escribir”. Confiesa que tu necesidad de hacerlo es más fuerte que tú, olvida tu desorbitada ambición de escribir un libro que a todos interese; acepta tu verdadera medida y comprende que si no has escrito otra cosa es porque sólo puedes referirte a lo que es tuyo: los recuerdos que estremecen, contentan o lastiman tu corazón, los opacos sucesos de tu vida diaria y tu relación con unos cuantos seres humanos que coincidieron en tu pequeña órbita. Eso es lo único que comprendes y, por tanto, lo único que puedes expresar. [...]

En rigor, es de tu realidad de lo único que puedes hablar. Y si de ella no te es posible extraer lo que requieres para un libro distinto y trascendente, renuncia a tu sueño. Y si no puedes dejar de escribir, continúa haciéndolo en este cuaderno y luego en otro, y en otro, siempre secretamente, hasta el día de tu muerte.¹²⁴

Não é possível reproduzir todos os momentos prévios em que José García se censura pelo fato de cair, uma e outra vez, na questão pessoal. Ele que quase desde o começo queria: “não falar em primeira pessoa”. Porém, José García acaba falando na primeira pessoa mesmo contra a sua vontade, como se fosse irremediável. Depois de lutar contra isso, termina aceitando – não totalmente – que não há saída: falar de si e, simultaneamente, continuar a escrever fisicamente, sem ter um porquê.

Esse é o nível mais básico do que se pode considerar como autorreferência: é de caráter temático e pode ser resumido na figura de um enunciado que fala sobre aquele que o enuncia – claro, pode ser também que o enunciado abarque aquilo que ele mesmo enuncia ou que ele mesmo é: a escrita. Porém, há outro nível da autorreferência acontecendo concomitantemente, um nível muito mais complexo que o puramente semântico: o formal,

¹²³ É importante lembrar que no *Tristram Shandy* o uso de diversos signos ortográficos é absolutamente essencial. Talvez o signo mais importante no romance seja o “travessão”, porque torna possível o jogo, quase infinito de digressões, ou o jogo do encavalgamento – é o termo para aludir ao final de um verso que semanticamente ainda não terminou e precisa do seguinte. O que seria, “literalmente”, um o jogo do *hobby-horse*, ou uma de suas possibilidades, tão característico do romance de Sterne.

¹²⁴ Vicens, 2011, p. 178-179.

relacionado com todas aquelas estratégias estritamente gráficas e sintáticas próprias da escrita. Certamente, entre eles estão: o ponto, a vírgula, o ponto e vírgula e as reticências. Mas ainda muito mais importante no romance, seguindo de alguma forma a análise de Fabienne Bradu, são os sinais tanto de interrogação quanto – ainda mais – os sinais de exclamação.¹²⁵ Neste último caso, José García recorre inúmeras vezes, no percurso de todo o caderno, a questões diversas, interrompendo o discurso com um corte repentino. O que confere ao assunto abordado, como o dilema de escrever e não escrever, cada vez maior profundidade e densidade. Nesse mesmo sentido, é importante assinalar que, de maneira um tanto quanto estranha, em diversas seções do romance aparecem palavras em itálicos. Não entraremos nessa questão porque pouco ou nada tem a ver com a autorreferência, mas é preciso dizer que chama profundamente a atenção, pois isso quer dizer, na dimensão fictícia, que José García fez um destaque dessas palavras no seu caderno e que, nos caracteres impressos, foram concebidas como itálicos.

Em qualquer caso, há uma marca ortográfica que é em si mesma uma forma de autorreferência: as aspas. Em geral, as aspas são uma marca de sinalização e de referência para uma palavra ou um conjunto de palavras que podem ser uma reprodução exata de algo dito ou escrito previamente – uma citação. Ora, as aspas também servem para encerrar entre elas algo que se quer ironizar ou até ridicularizar: um termo pode significar precisamente o contrário do que expressa se colocado entre aspas. A partir dessa pequena marca, a escrita, em geral, faz referência a outras palavras. Isso já constitui uma autorreferência estritamente verbal ou linguística, em qualquer tipo de texto. O problema é que não se faz explícito; isto é, não se diz: “depois destas palavras são reproduzidas as palavras ditas pelo protagonista”; simplesmente se prefere: “o protagonista diz:” e em seguida aparece o trecho transcrito. As aspas, então, na medida em que introduzem uma citação ou um termo que merece destaque, tornam possível uma forma de autorreferência elementar: as palavras podem chamar a atenção para outras palavras.

No contexto de *El libro vacío*, as aspas marcam, em todos os casos em que aparecem, um sinal de delimitação, seja de uma palavra isolada ou de um conjunto delas. Porém, em alguns casos elas indicam citações, isto é, transcrições de trechos previamente escritos por José García. E isto é importante: não há uma única citação que seja de alguém mais, de algum pensador, escritor ou, inclusive, de alguma tradição religiosa ou política. José García – e isto pode passar despercebido facilmente – só faz citações das próprias palavras. É preciso reparar

¹²⁵ Bradu enfatiza a recorrência das perguntas no percurso do romance como um dos traços mais característicos do mesmo.

que se citasse palavras de outros, deslocaria a escrita do presente e, ainda mais “grave”, poderia significar estar já, de fato, narrando e tal feito é impossível para José García! Claro, aparecem palavras de outros personagens em diversos momentos: da esposa, dos filhos, dos colegas do trabalho, da avó... Mas por períodos ou frases breves. Imediatamente, José García volta para o drama da impossibilidade.

Dessa forma, as aspas, no percurso do romance, não são marcas para introduzir unicamente citações textuais. O interessante é que as aspas servem a José García para, precisamente, voltar às próprias palavras escritas, mas também pensadas e imaginadas, isto é, hipotéticas.¹²⁶ Contudo, o mais assombroso dessas retomadas sucessivas é a desestabilização da escrita – realizada no tempo presente. Primeiro, porque a escrita tem que deixar a autorreferência espacial, material e temporal, para centrar-se em outro assunto: o escrito anteriormente. Mas acontece que, em não poucos casos, José García retoma trechos, orações e palavras, segundo ele “escritas antes”, sem que haja modo de saber com exatidão a qual escrita prévia pertencem. Isto é, o leitor não sabe de onde é que José García está recuperando, literalmente, essas palavras ao colocá-las entre aspas; ou se simplesmente as está citando “de memória”.

Isto abre uma problemática enorme, porque de maneira bem pontual isso quer dizer que há mais de um caderno escrito! Claro, Josefina Vicens cuida o tempo todo de dar algum detalhe ao leitor nesse sentido. Dessa forma, não poucos leitores chegam a concluir que o caderno que se lê é o resultado de *uma* escrita, de um lapso de alguns meses em que José García escreveu repentina e impulsivamente. E se esquece por completo que desde o começo ele declara que há mais de vinte anos está tentando escrever. A jogada de Vicens é simplesmente magistral, pois consegue fazer com que duas linhas absolutamente irreconciliáveis e contraditórias convivam no romance sem que o leitor note o paradoxo. Por um lado, José García procura passar por um escritor iniciante e o consegue através de suas dúvidas, voltas e constantes censuras, junto com a incessante menção ao presente da própria escrita. Porém, por outro lado, cita palavras escritas por ele em outros momentos. Isso significa que no ato de escrever, quer dizer, na ação física, José García não é nenhum iniciante! Ou seja, há outros cadernos igualmente falhos! Mas muita atenção: se José García tem outros cadernos, dos quais tira alguns trechos para citá-los, a pergunta já não é feita para ele, mas para Josefina Vicens: por que esses outros cadernos – ou escritos – não compõem

¹²⁶ A respeito do hipotético é importante assinalar que é um traço absolutamente fundamental no romance. De fato, o “escrevo que escrevo” e/ou “escrevo que não escrevo” também são sustentados devido à especulação do que poderia ter sido feito ou não, do que deveria ter escrito, dito ou não, ou do que poderia fazer e do que poderia escrever.

uma parte de *El libro vacío*? As especulações podem ser infinitas: talvez esses outros cadernos tenham se perdido depois de José García terminar o “caderno um”, sendo possível imprimir apenas esse; talvez existam até hoje os outros cadernos em algum lugar!; talvez José García tenha ocultado tais escritos propositalmente; ou os destruiu e, de fato, somente está lembrando algumas frases?....

Como se verá, existem exemplos no texto para as diversas opções! É possível iluminar um trecho que parece confirmar uma citação. Porém, se lido com cuidado, somos advertidos que foi escrito de memória, que é uma vaga lembrança. O que surpreende na leitura é que as inconsistências terminam sem ter importância, são completamente ignoradas. E isto é uma das maiores conquistas de Josefina Vicens – a irrelevância dessas contradições é devida à própria “unidade de sentido” que estrutura o romance: uma escrita falha, constituída de erros, riscos e rasuras que não chegam a nada. Em outras palavras: se desde o começo o leitor está diante de um “erro”, o resto das inconsistências serão consideradas parte desse “erro”. Se “o coitado” de José García não pode escrever, como iremos exigir dele um rigor no manejo das fontes, citações e referências, ainda que sejam dos próprios cadernos?! Como reivindicar coerência quando é óbvio que a escrita dele é um caos, um desastre, um barco à deriva?

Além disso, através dessas referências fantasmáticas, a escrita se torna cada vez mais abstrata ou, em uma palavra, sem origem. Ela pode surgir a qualquer momento – talvez esse seja o verdadeiro poder da escrita de José García. Não é ocioso sublinhar que a escrita de José García surge falando sobre si mesma ou sobre a própria impossibilidade! Sim, esse movimento, seguindo a Erwin Goffman, pode ser infinito! José García – ao contrário de Alfonso Quijano e Emma Bovary – sempre pode voltar para o plano da literatura com um novo romance que, exclusiva e obsessivamente, retrate o mal escrito de *El libro vacío*!... E assim sucessivamente...

Vejamos a forma em que as aspas entram no jogo e deslocam a escrita. Já desde a segunda seção do romance, José García escreve, quase no começo:

No; creo que no lo haré nunca.

Me sorprende escribir “creo que no lo haré nunca”. Pero esta noche estoy tranquilo, sereno, resignado mansamente al fracaso. También me sorprende escribir la palabra “mansamente”, aplicándola a mí mismo, porque la tenía reservada para mi madre. Pensaba: cuando yo la describa en alguna parte del libro, usaré varias veces el término “mansamente”. A costa de esta palabra tengo que revelarla. Para mí había preparado otras. Esta noche soy verídico. (No me gusta esta última palabra: es dura, parece de hierro, con un gancho en la punta. En el cuaderno dos la suprimiré.) Soy sincero. Esta noche soy sincero.¹²⁷

¹²⁷ Vicens, 2011, p. 29-30.

Provavelmente esse é o caso em que a autorreferência acontece de modo mais imediato e, ademais, de forma dupla. Mas é preciso reparar em que o livro está começando e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, não consegue iniciar pelo – permitamos a redundância – começo, porque José García ainda não o encontrou.

Certamente, o gesto é radical e a retomada é tão súbita que o leitor dificilmente nota o que está acontecendo – isso ocorre na sexta página. Mas, atenção: o trecho tem pelo menos quatro deslocamentos através da autorreferência. Os dois primeiros são muito claros graças ao uso das aspas. Os outros dois se caracterizam pelas expressões: “esta palavra” e “esta última palavra”, outra forma de se remeter a um termo – isto é, sem utilizar as aspas. A diferença entre as aspas e essas duas expressões é que as últimas só podem funcionar na proximidade; ou seja, na distância, a referência se perde. Ora, a impressão que se tem, através dessa autorreferência quádrupla em um trecho tão breve, é algo como um não deixar que a escrita ache um objeto de referência que lhe permita fluidez, permanência e coerência. Pareceria que a palavra tem que ser o próprio objeto de referência, que não cabe mais nenhum.

Ora, reagir com termos grandiloquentes, como: isso é o jogo da meta-linguagem ou meta-literário, talvez não seja incorreto. Porém, achar que tais noções resumem as operações de *El libro vacío* é inapropriado. É provável que, para Josefina Vicens, a escrita do romance tenha sido, por momentos, algo sumamente divertido e até um jogo justamente de meta-linguagem; mas não se pode esquecer que para José García isso não existe, simplesmente porque ele não tem consciência literária do que escreve. Dessa forma, a pergunta pela meta-ficção, meta-literatura ou meta-linguagem, em *El libro vacío*, só pode ser feita a respeito da dimensão extradiegética, isto é, o nível autoral real. As mesmas questões não se sustentam a respeito de José García. Acontece que aquilo que poder ser considerado como meta-linguagem – por um leitor ou por um crítico – está de fato cumprindo uma função muito mais importante e complexa, tanto em termos do enredo quanto em termos da estrutura, no romance. A seguir se apresentam diversos casos – não todos¹²⁸ – em que José García retoma suas palavras, utilizando as aspas. Mas, é preciso ter presente, durante a exposição, a seguinte pergunta: qual é então, o propósito, a forma e o efeito dessas voltas sobre a própria escrita?

Mais um momento em que aparecem as aspas:

¹²⁸ Por exemplo, não analisamos o momento em que José García diz que escreveu o nome do capítulo um, assim que abriu o caderno novo, com o propósito de começar o seu livro (Vicens, 2011, p.31), porque, embora seja uma autorreferência óbvia, não se faz uso das aspas, a marca que agora nos interessa. Porém, onze páginas depois, José García faz menção ao assunto e utiliza, sim, as aspas. No entanto a autorreferência é pouco significativa. Ele escreve: “Si el primer capítulo, que todavía no escribo, lo titulé “Mi madre”, fue porque consideré que al describirla con fidelidad, quedarían explicadas muchas cosas de mí mismo...” (Idem, p. 42).

Del párrafo anterior, por ejemplo, me gusta esto: “regresar, por el recuerdo, para poseer con mayor conciencia lo que comúnmente sólo usamos”. Pienso: ¡en torno a esto, en torno a esto hay que poner algo! Pero la frase se me queda así, seca, muerta, sin el calor que tiene cuando la empleo para justificarme.¹²⁹

O que há de mais autorreferencial que voltar sobre uma frase do parágrafo anterior?! Contudo, é preciso assinalar enfaticamente que essa é a única vez que José García dirá algo mais ou menos positivo a respeito da sua própria escrita. Nos demais casos, como acontece no mesmo trecho a partir do primeiro ponto, ele criticará a própria escrita – sim, não é ocioso repeti-lo: ele a desqualifica por escrito.

Todavía, o que pode parecer um gesto obsessivo e até desesperador para o leitor, se examinado com frieza, revela-se, na verdade, como o mais comum dos sentidos. O que aconteceria, imaginemos, com um livro que discorre sobre um autor que, durante todo o tempo, comenta o que escreveu. Mais: sempre de modo positivo para autoelogio? Esse livro seria simplesmente insuportável! De fato, isso é o que fazem não poucos escritores e intelectuais habilidosamente: não em um mesmo texto, mas em diversas obras.

Em outras palavras, por estranho que pareça, é perfeitamente compreensível, no romance e em termos humanos, que José García retome a sua escrita para se colocar criticamente diante dela. Sem dúvida – e isto também é bem mais comum entre a fauna que se dedica a escrever – ele é o seu pior inimigo! O seu crítico mais implacável.

Algumas páginas depois, confessa, sem especificar data, seu primeiro propósito: escrever um romance. Sobre isso escreve:

¡Fue espantoso! Lo recuerdo como una pesadilla. Estaba obsesionado. Apuntaba frases que se me ocurrían de pronto y que – pensaba – quedarían muy bien, muy adecuadas para el momento en que “Elena emprendiera el viaje”. Observaba en la calle, en los camiones, en el cine, las caras de la gente, para ir formando después, con aquella boca y esta nariz, los rostros de mis personajes. Si tenía la suerte de encontrar un notable rasgo físico, me sentí feliz y desde luego, con gran entusiasmo, empezaba a redactar el pasaje:

–“...era una nariz insolente que no quería mezclarse con el resto de la cara. Los ojos, la barba, la boca, los pómulos, iban siempre como persiguiéndola. En esa persecución envejecieron: la nariz era lo único joven en el rostro aquel...”

Y eso me parecía original. ¡Eso, tan recargado y tan absurdo!¹³⁰

De onde vêm os dois trechos entre aspas? Elena? Viagem? José García, (e Josefina Vicens astutamente também) não diz nada a respeito! Só nos resta especular... Essas frases

¹²⁹ Vicens, 2011, p. 33.

¹³⁰ Idem, p. 44.

nunca foram escritas e José García as escreve de memória? Ou, pelo contrário, já foram escritas e ele as retoma de outro caderno?

Em qualquer caso, o aspecto a ser salientado é a recorrência do tempo conjugado no passado. Esse simples detalhe cria mais uma dimensão da escrita. São pelo menos três: a escrita como ato físico; a escrita que José deseja, mas não pode atingir; e agora aparece uma escrita pretérita. Ora, é importantíssimo enfatizar que, no mesmo instante em que começa a escrever no passado, abandona o estado de escrita presente a si mesma. E esse proceder, mais uma vez, provoca um estranhamento no leitor ou até plena confusão, porque se torna incompreensível o que de fato está acontecendo: ele está mesmo escrevendo? É um des-escrever? Um contra-escrever? Qual a finalidade de discutir sobre o que escreveu? Será que José García não enxerga que essa volta e desprezo por uma escrita anterior é precisamente o que impossibilita a sua escrita? – e o que Josefina Vicens aproveita!

Contudo, não deixa de haver uma sensação de que a escrita está, de fato, à procura de algo, ainda que afirme não ser produtiva. De outro modo, seria inexplicável essa autoinvalidação tão detalhada e categórica. Mas isso não passa de uma impressão. A partir daí o leitor cria a expectativa dessa severidade ser ultrapassada por uma escrita efetiva e possível. Como é sabido, isso não acontecerá porque, caso contrário, o livro não ficaria vazio.

Porém, o seguinte exemplo em que se fazem presente as aspas nada tem a ver com os dois anteriores. Se naqueles havia algum grau de literalidade (retomada de uma frase do parágrafo anterior e aparente citação ou escrita de memória de duas linhas escritas no passado), neste, de forma extraordinária se “retoma” uma frase nunca escrita! José García escreve: “Un día, lo recuerdo muy bien, estuve tentado de escribir con grandes letras: “A veces me arrepiento de haberme casado”. Me alegra no haberlo hecho porque es mentira; no estoy arrepentido.”¹³¹

O movimento da escrita é inusitado, porque cria precisamente uma espécie de vazio: a frase entre aspas nunca foi escrita, mas acontece o mesmo com o “escrever” em geral: não poder escrever é expressado por escrito! A frase entre aspas faz o contrário do que a frase anterior afirma. Esse é outro grande achado de Josefina Vicens: que se pode escrever que não se pode escrever; ou, que se pode escrever: isso que foi escrito não pode ser escrito realmente... No lugar de atrapalhar a escrita, esse mecanismo confere um motivo e uma força inesperados. A escrita ganha desenvoltura para procurar, constantemente, a si mesma. Infelizmente, nunca conseguirá encontrar-se totalmente.

¹³¹ Idem, p. 73.

Em todo caso, não se deve ignorar que esse escrever, mais uma vez, é preenchido com uma autorreferência, e desse modo o outro escrever (“do significado”) simplesmente não pode se fazer presente. A escrita fica enredada nas próprias redes.

Mas José García radicaliza, cada vez mais, a crítica sobre o que tem escrito. A décima quarta seção começa assim:

Falso, todo falso.

El encuentro con lo que he escrito algunos días antes siempre me desagrada. Digo, con aparente modestia: “murió José García: ¿a quién se lo participan?” Y con eso, seguramente quise dar la impresión de que conozco mi pequeña medida y me conformo con ella. Y ahora, en este momento, unos cuantos días después, estoy sintiendo la trascendencia de mi muerte, de la mía, sí, precisamente por mía. Y siento que me importa tanto, que este interés tiene que ser compartido por miles, por millones de gentes a quienes mi muerte tiene que interesar y estremecer.

Escribo también con falsa, con modesta amargura, que “cualquier otro José García puede ocupar mi sitio mínimo”. ¿Lo creo realmente? No, no lo creo; no lo siento. Por lo contrario, me parece que el hueco que cada hombre deja al morir no puede ser llenado, jamás, por nadie, por ningún otro hombre. Precisamente por eso, la muerte permanece en la vida como una aterradora oscuridad.¹³²

José García chega à invalidação total do que tem escrito na seção anterior. Mas, espantosamente, o problema é definido em termos de falsidade! Algo que é simplesmente absurdo para um escritor!: pensar em termos de verdade sobre o que escreve. Sem dúvida, esse é um dos aspectos que impedem José García de “dar o pulo” para o propriamente literário. Ora, a partir daí não é rara a especulação sobre se José García, caso tivesse sido um “homem de letras”, teria ido além do binômio verdade/falsidade. Porém, o assunto não é tão simples. Atribuir a falta de instrução, de formação ou de acervo cultural ao fato de José García não poder vislumbrar a prescrição aristotélica da verossimilhança, infelizmente, é esquecer que, em última análise, ele escreve a partir de algo além do explicável e que, já foi salientado, parece estar muito mais próximo do corpo e dos apetites naturais que de uma pretensão intelectual! Não negamos que um repertório de leituras mais amplo poderia fazer de um homem como José García alguém muito mais “artístico”, porém, é igualmente possível que um “homem de letras” tenha a pulsão de escrever paralisada, apesar de ter lido milhares de títulos. Ele pode simplesmente não conseguir escrever, nem ao menos uma palavra!¹³³

¹³² Idem, p. 95.

¹³³ O assunto é antigo: parte desde a romântica “falta de inspiração” ou o “silêncio das musas”, até as diversas formas de não escrever mais, como magistralmente expõe Vila-Matas em *Bartleby e companhia*. Não é possível esquecer aqui que o próprio Tristram Shandy parece reforçar a ideia de que escrever e a erudição não podem surgir separadas. Lembremos o momento em que assinala: “You see as plain as can be, that I write as a man of erudition; - - - that even my similies, my allusions, my illustrations, my metaphors, are erudite, - - - and that I must sustain my character properly, and contrast it properly too, - - - else what would become of me?”

Enfim, notemos que em duas ocasiões as aspas aparecem. Em ambos os casos, a crítica não é a respeito dos termos ou do estilo, isto é, não é estética, mas uma crítica absolutamente moral. Mais uma vez, esse é um grande mérito de Josefina Vicens, uma vez que dessa forma viabiliza maior consistência à condição média, mediana e medíocre do seu protagonista. Se isso não for o bastante, lembremos, como José García mesmo escreve em outro momento, a maneira com a qual só consegue dizer e desdizer, e desdizer-se constantemente. Claro, não se deve esquecer que o dilema de José García é também de pensamento. Não é uma questão simplesmente de escrita – sem a qual, insistimos, as outras dimensões não seriam possíveis.

Ora, essas retomadas do que se escreveu nas seções anteriores não seriam possíveis sem a leitura e releitura de José García desses trechos. Ou seja: José García relê, mas não reescreve! Em momento nenhum o leitor fica diante de uma rasura ou um risco – algo que é inerente a qualquer manuscrito – ou diante de uma mesma frase escrita até quatro ou cinco vezes de formas diversas.¹³⁴ A respeito da releitura, José García começa mais uma seção assim:

A veces me sirve que la pipa se apague. El tiempo que empleo en cargarla y encenderla de nuevo, me obliga a releer la última frase. Ésta vez me he encontrado con un remate suntuoso: “la aterradora verdad de que hemos dado vida a un ser consciente.”

¡Por Dios, por Dios! ¿Por qué me empeño en escribir? ¡Debo hablar, hablar y nada más! Cuando hablo nunca digo esas cosas. Lo hago con mis propias palabras sencillas, que expresan mis verdades y mi vida, sencillas también.¹³⁵

De novo as aspas e a remissão a uma frase escrita previamente. E, de novo, a invalidação. Porém, em um deslocamento quase enlouquecido, Jose García escreve que a escrita, de alguma forma, trai a sua expressão autêntica, que aconteceria só ao falar! Nesse ponto, a escrita adquire conotações de condenação e, certamente, também de subsolo ou até de toca: *El libro vacío* é também uma reescrita tanto de *Memórias do subsolo* de Dostoiévski, quanto de “A construção” de Kafka.

Why, Sir, I should be undone; - - - - at this very moment that I am going here to fill up one place against a critick, - - - - I should have made an opening for a couple.” (Sterne, 2005, p. 76).

Dessa forma, Tristram Shandy seria o exato oposto de José García... Porém, tal conclusão significaria ler muito literalmente as palavras do primeiro e esquecer por completo a ironia que suas palavras implicam.

¹³⁴ Mais um detalhe que passa facilmente inadvertido nas primeiras leituras. É preciso esclarecer: há sim um momento em que José García reescreve um trecho anterior (aquele que fala do perdão da avó e de que o chamava “mi rosa de Jericó”, nas páginas 39 e 40). Mas, o que era uma página e meia torna-se duas linhas! “Me pidió perdón. Un perdón improvisado y tierno que no olvidaré nunca.” (Vicens, 2011, p. 42). Ao dizer, então, que não há reescrita no romance, nos referimos ao trabalho de escrita e rescrita que faz qualquer escritor mais ou menos sério.

¹³⁵ Idem, p. 113.

O que é que está ou fica por trás dessa constante retomada crítica de trechos e frases anteriores? A escrita parece obrigada a apenas cuspir ou arrotar autorreferências e mais autorreferências, sejam na forma de citação, de remissão ao espaço da escrita ou ao momento da mesma. A escrita aparenta estar abarrotada de intermináveis autorreferências. Fica então como plano de fundo, atravessado por escreveres sobre escreveres, a instigante figura: “escrevo que escrevo que...”

Mas o espetáculo deve continuar! Isto é: a escrita, de fato, não pode parar. José García vai ainda mais longe nas suas voltas sobre a escrita e a sua desmontagem!

“La aterradora verdad de que he dado vida a un ser consciente” es sólo la versión ampulosa de lo que, en mi verdadero lenguaje, diría de este modo: “tengo dos hijos; dos hijos que poco a poco van apoderándose de su vida y excluyéndome de ella; tengo miedo, haría cualquier cosa por verlos felices”. Esas sí son mis palabras y expresan cabalmente mi amor, mi intranquilidad y mi disposición al sacrificio.¹³⁶

É o turno da paráfrase! Ora, deve-se sublinhar que, embora pareça, isso não é uma reescrita, ao menos não no sentido em que um escritor “refaz” ou “corrige” o escrito. Muito pelo contrário, acontece que a linguagem a qual se refere José García é a fala. Daí uma diferença abismal no tom entre uma e outra frase. Mais uma vez o que está em jogo é a autenticidade da expressão de José García, e mais uma vez, a escrita não é suficiente. Porém, paradoxalmente, a escrita é suficiente, sim, para dizer que não é suficiente! Em outras palavras, à força de negações, invalidações e “nãos” no percurso do texto, se descobre que a escrita tem cumprido uma função produtiva: fazer possível a negação de si e, muito mais importante, chegar a um ponto em que se torna impossível não advertir que a escrita, embora tenha dito o contrário, tem estado, de fato, narrando e contando algo! As autorreferências são mais que uma “neurose” ou uma falência de José García.

Finalmente, a respeito do uso das aspas, é importante salientar que a terceira seção do caderno de José García começa precisamente dessa forma. Não citaremos o trecho porque é extraordinariamente extenso – quase duas páginas – mas resumiremos o que acontece. No parágrafo de início, escreve-se:

Alguna vez creí que no era bueno el sistema de tener dos cuadernos. Para el número dos no encontraba nada digno, nada suficientemente interesante y logrado. Tiene que ser directo, decidí, y me puse a escribir con valor, sin titubeos, resuelto a empezar. Al día siguiente tuve que volver al antiguo método. Sólo había escrito:¹³⁷

¹³⁶ Idem, p. 114-115.

¹³⁷ Idem, p. 34.

Em seguida aparecem dois pequenos parágrafos e um terceiro muito mais extenso, todos entre aspas. É o momento em que José García, diante do seu caderno, mas sem tema, escuta os ruídos da casa, em particular os da cozinha que faz a sua mulher, e diz o que lhe acontece a partir disso. Ora, essa longa autorreferência novamente diz respeito a algo que ele escreveu em um lugar diferente do caderno no qual está escrevendo – ele diz que isso foi escrito no caderno dois, o que cria outro grande problema, porque dessa forma: o caderno “vazio” não está realmente vazio, ou a própria noção de “vazio”, em relação ao caderno, deve ser lida como uma expressão figurada e não de modo literal: “não há nada (de valor) ainda”. Também, vale lembrar, a autorreferência é feita por José García mais para criticá-la e invalidá-la. O parágrafo seguinte, depois do fechamento das aspas, diz: “Eso era todo. Naturalmente no lo utilicé. No tiene interés. No sé cómo empecé a habar de esos ruidos domésticos que de tan oídos nadie escucha ya. Salió tal vez por el miedo que tengo a lo que ocurre después: ella que se acerca y entra en mi habitación secándose las manos.”¹³⁸

Sem dúvida, deve ser um tormento insuportável escrever e escrever, para depois escrever que isso que foi escrito previamente não tem o mínimo valor! Para não poucos leitores, digamos, não especializados, *El libro vacío*, por isso, seguramente parece ocioso e até absurdo. Não aprofundaremos se tal efeito tem suas causas em questões sociais, espirituais, econômicas ou estéticas. Em lugar disso, sublinhamos que precisamente nessa obsessão, nesse “absurdo”, se encontra um dos maiores méritos do romance: mostrar um homem comum tentando realizar algo, mas não consegue porque, de início, ele mesmo não vê nem acredita no que de fato faz: escrever! E isso – que não tem a ver exclusivamente com escrever – é algo muito mais comum do que se reconhece. Quem, em algum momento, não fez algo a partir de um desejo veemente de sucesso, sem acreditar, no fundo, que conseguiria? Enfim, depois de explicitar “a moral da história”, continuemos com a análise das autorreferências.

Uma nova seção é mais uma autorreferência

Como foi assinalado, *El libro vacío* é composto por 29 seções, ou, se preferir, por 29 trechos escritos por José García no seu caderno.¹³⁹ Não é possível saber com exatidão durante

¹³⁸ Idem, p. 35.

¹³⁹ Falar em “capítulos” não é incorreto, mas, ao usar essa expressão, corre-se o risco de atribuir um acabamento a cada uma dessas partes. Capítulos bem definidos, como normalmente se entende em termos de um romance, *El libro vacío* precisamente não têm. Nem poderiam ter, na medida em que justamente é uma escrita à deriva, sem rumo e sem objeto. Claro, possuí, sim, um acabamento e um cuidado admirável, mas, de novo, desde a posição

quanto tempo José García escreveu todas asseções, mas é possível dizer que o lapso não é maior que um ano. Mas isto não passa de pura especulação, porque no texto não há marcas temporais precisas. Pelo contrário, Josefina Vicens teve o cuidado de não entrar nesses detalhes, porque, provavelmente, isso teria dado um caráter mais rigoroso à escrita de José García, e é inegável que o propósito foi o inverso: que a escrita parecesse a mais espontânea e impulsiva possível.

Mas é necessário sublinhar: a escrita é essencialmente repentina nas duas dimensões: tanto em termos temporais – José García pode escrever a qualquer momento – quanto em termos formais – o objeto referencial é permanentemente indeterminado: pode abordar qualquer assunto. Pelo menos, aparentemente, é assim. Dessa forma, cada vez que José García começa uma nova seção no seu caderno, a escrita não se encontra subordinada a uma sequência temporal nem temática. José García, de fato, poderia, a cada nova seção, escrever sobre aeroplanos, sobre alquimia, sobre os vizinhos ou sobre um ser fantástico... Porém, é o dilema de escrever ou não escrever que vai se impondo como objeto de sua angústia e escrita – é preciso perguntar: não seriam uma e outra, no fundo, a mesma coisa?

Não é incomum, por isso, que diversas seções comecem justamente por uma retomada do que foi escrito na seção anterior. Ou seja, que a escrita retorne a si mesma uma e outra vez. Ora, é preciso salientar que o movimento autorreferencial é quase o mesmo que nos casos das aspas, mas sem fazer uso delas. Por essa razão, são autorreferências de tipo menos preciso: são referências a trechos de escrita mais amplos.

Por exemplo, a quarta seção começa assim:

No puedo seguir. Ya siento en el ánimo de quien lea esto ese desprecio tolerante que suscita el que cuenta cosas que sólo a él interesan. Veo escritas, escritas por mí, esas frases cuyo recuerdo todavía me estremece, y que sin embargo se quedan desnudas, dulzonas, porque no tienen ya, ni puedo lograr que tengan al escribirlas, eso que las hacía respetables e conmovedoras: el temblor de los labios de mi abuela, su grave tono de voz.¹⁴⁰

autoral real. Em correspondência com a análise que se tem feito até aqui, continuamos a privilegiar a perspectiva, a posição e a visão do personagem José García, e não a de Josefina Vicens.

Nesse sentido, não é possível deixar de lembrar que no *Tristram Shandy* há diversos momentos em que os chamados “chapters” poderiam ser concebidos como as seções de *El libro vacío*, isto é, como trechos recortados sem propósito preciso; ou, inclusive, nem sequer como trechos, porque alguns deles só têm umas poucas linhas, como o capítulo XIII do Vol. II que unicamente diz: “CHAP. XIII. My brother does it, quoth my uncle Toby, out of *principle*. —In a family-way, I suppose, quoth Dr. Slop. Pshaw!—said my father,—’tis not worth talking of.” (Sterne, 2005 p. 102). Note-se que o capítulo possui um caráter absolutamente relativo ou referencial, isto é, remete a algo prévio que não especifica. Como ser verás, isto também tem uma profunda relação com *El libro vacío*. Além disso, é preciso assinalar que aqui se fala em seções numeradas, mas o romance não possui numeração. O leitor, por isso, terá que realizar a marca dessa numeração para poder seguir a análise.

¹⁴⁰ Vicens, 2011, p. 41.

José García refere-se à anedota que contou, na parte final da seção anterior, sobre sua avó. O fragmento é realmente extraordinário e mereceria ser citado completo, pois consegue algo inédito: no parágrafo José García faz uma avaliação crítica do que escreveu sobre a avó. Admiravelmente, a crítica consiste em destacar, por escrito e com uma postura de causar inveja a um escritor profissional, precisamente o que falta de literário à anedota!

É como se o trecho dissesse: tentei fazer literatura, não consegui. Mas, vou te dizer, com adjetivos elegantes e expressões detalhadas – isto é, de uma forma literária – por que aquilo não é literário! Nesse sentido, segundo Bradu, Josefina Vicens declarou certa vez:

José García no tiene consciencia de que es un escritor y padece la vida de un hombre común, mediocre, y al hablar del otro yo, lo califica como si se tratara de algo ajeno. García tiene una agudeza instintiva, suficiente para saber lo que es un hombre, lo que es un artista, pero al no darse cuenta que él lo es, esa consciencia no lo puede acompañar, ni consolar.¹⁴¹

Essa falta de consciência é o que faz com que José García possa escrever sem notar que pode estar sendo bem mais literário do que acredita... Inclusive nas próprias críticas a sua escrita! Dessa forma, não é raro que mais de dez seções comecem precisamente com retomadas da seção anterior, ou seja, com autorreferências. O mesmo acontece na oitava seção: “¡Cuánto he escrito esta noche! Todo para decir que aquél miércoles no pude hacerlo. ¿Y qué hice hoy? Contar deshilvanadamente que llevé a mi mujer a oír música y que mi hijo ya tiene una amante. ¿Para decir sólo eso, Dios mío?”¹⁴²

A escrita desestima, mais uma vez, o que já foi escrito. Ora, deve se notar que, apesar de ser outra seção, o texto foi escrito no mesmo dia que a seção anterior. Isto é muito importante porque confirma que o gesto é recorrente: José García pode parar a escrita em uma linha, em um parágrafo ou em uma seção, e a palavra seguinte – imediata em uma oração ou no começo de uma nova seção – volta sobre a escrita passada, sem estabelecer correspondência com o calendário nem com algum tema em particular.

O próximo caso, cuja seção começa com uma autorreferência, já foi citado. É o início da seção 14, mas as primeiras duas frases literalmente dizem o que queremos destacar: “Falso, todo falso. El encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada.”¹⁴³ Invariavelmente José García acha ruim o que escreveu. O que chama a atenção é o fato dele não ser capaz de suspeitar desse “desagrado” constante. Ora, é admirável a seção começar precisamente com um adjetivo que não tem referente preciso (“falso”), e funcionar, por isso,

¹⁴¹ Bradu, 1998, p. 51.

¹⁴² Vicens, 2011, p. 69.

¹⁴³ Idem, p. 95.

mais como uma sentença que como uma descrição. Ademais, é totalizante: nada é verdadeiro! Nada do escrito é verdade. Com efeito, José García é alguém muito categórico....

O começo da seção 17 também é uma retomada da escrita prévia. O trecho já foi destacado para apresentar o uso das aspas. Não citaremos de novo, simplesmente lembramos que é um regresso à última frase da seção anterior, reproduzindo-a literalmente. É inevitável assinalar que esse mesmo procedimento se encontra em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector: cada uma das seções, sem exceção, começa retomando a última frase da anterior.¹⁴⁴

A seção 18 já não é propriamente uma autorreferência da escrita a si mesma. Começa assim: “Toda la mañana he estado pensando en lo último que escribí.”¹⁴⁵ O exemplo é importante porque ajuda a diferenciar uma autorreferência direta de uma autorreferência de segundo grau, como é o último caso. Não é propriamente um “escrevo que escrevi”, porque há uma intermediação. A figura é: “escrevo que tenho estado pensando no que escreverei”. O que no presente estudo concebemos como autorreferência da escrita, simplesmente, não acontece. Ocorre, sim, através da mediação de outra ação verbal, o tão ansiado salto da escrita para o modo propriamente narrativo. José García, a distinção é sutilíssima, está já contando o que faz e o que vive; não é mais a escrita sobre a escrita.

No caso da seção 19, o começo é também uma remissão crítica ao segmento anterior. José García escreve: “Todo lo que voy a escribir hoy es rigurosamente cierto. Lo digo porque parece que hago trampas. Y no es así. La otra noche se me fue un poco la pluma, es verdad, y sin darme cuenta conté esas tonterías de los dulces y de Elsa.”¹⁴⁶

Com efeito, é cansativo ler repetidamente que o que escreve José García não passa de tolices, falsidades ou coisas sem sentido, segundo ele mesmo. Chega um ponto em que o leitor começa a aceitar que realmente José não é nem será capaz de escrever. Entretanto, é interessante ele considerar que ter escrito demais, sem atenção, reforça outro escrever: o ato mesmo de grafar. Claro, não se pode negar que, para esse momento, há algo de desabafo na escrita de José García, que também não o deixa parar de escrever.

A seção 20 inicia-se também por uma frase que remete explicitamente à seção anterior: “He contado esto para explicar lo que dije al principio: no estoy haciendo

¹⁴⁴ Por exemplo, a frase: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” é a mesma que termina a primeira seção do romance de Lispector e a que inicia a segunda. (Lispector, 2009, p. 21-22). Outro caso bem mais próximo do que acontece em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, é o final da seção 15 de *El libro vacío*: “... es el gran milagro de la convivencia.” (Vicens, 2011, p.105), que retoma em seguida, no começo da seção 16: “Me gusta la convivencia. Algunas veces le digo a mi mujer que el hombre debe vivir solo y libre...”. (Vicens, 2011, p.106).

¹⁴⁵ Vicens, 2011, p.118.

¹⁴⁶ Idem, p. 124.

trampas.”¹⁴⁷ Mais uma vez, o corte entre seções pressupõe dois momentos de escrita. Acontece que aparece o pronome demonstrativo “esto” que denota proximidade ou algo imediato, e isso faz com que os tempos da escrita se confundam, chegando a parecer ser apenas um. Em qualquer caso, se pode pensar tanto em um descuido de Josefina Vicens, quanto em um feito proposital: precisamente para dar a sensação de continuidade na escrita – não seria propriamente uma continuidade material, mas psicológica: uma obsessão vivida por José García a todo tempo.

O último exemplo é a seção 26, que no começo também faz uma autorreferência à escrita prévia: “Me molesta dirigirme a mí mismo cuando escribo. ¡Qué autoridad! ¡Qué tono tan rotundo!”¹⁴⁸ José García está questionando o uso da segunda pessoa utilizada na seção anterior para falar a si mesmo. Com efeito, a mudança no discurso não o satisfaz e parece que, não importa o aspecto, ele voltará uma e outra vez contra a própria escrita. Insistimos: essas retomadas, sem dúvida, são esmagadoras no percurso do romance, mas é através delas que Josefina Vicens esvazia a palavra indefinidamente, ou melhor, não permite que a palavra possa ser preenchida com algo além do próprio fracasso e da constante desmontagem, isto é, que fique sempre cheia de movimentos de autorreferência.

Até aqui apresentamos as seções iniciadas por uma autorreferência explícita, por uma recuperação do escrito nas respectivas seções prévias. Ora, é importante destacar que, embora não sejam casos de autorreferência de tipo escritural, as seções 10, 11, 13, 15 e 22 começam igualmente com uma retomada de assuntos anteriores, com a diferença de não mencionar a escrita em sentido nenhum. Dessa forma, podem ser considerados como autorreferências, mas de tipo narrativo ou temático. Transcrevemos unicamente um caso: a seção 22, referente ao filho e a namorada. José García escreve: “Volvió a verla naturalmente. Creo que es inútil decirle nada. Yo, por lo menos, no lo haré. Sé que no es feliz, que desea no quererla. Pero si no puede dejarla, ¿para qué atormentarlo, para que agravar su situación?”¹⁴⁹

As demais seções começam sem alusão a temas anteriores, seja uma circunstância, uma anedota ou a própria escrita. Ou seja, inauguram um assunto novo. Dessa forma, há três “inícios”: a autorreferência (recuperação da escrita prévia); a alusão a passagens ou vivências contadas anteriormente; ou um assunto novo que destaca o presente da escrita.

¹⁴⁷ Vicens, 2011, p. 130.

¹⁴⁸ Idem, p. 180.

¹⁴⁹ Idem, p. 141.

Autorreferência e narração

Até aqui diversos tipos e momentos da autorreferência foram acentuados. Não todos devido à extensão e multiplicidade dos mesmos. Nossa análise não é exaustiva, uma vez que a finalidade última é destacar o “escrevo que escrevo” como a figura que sintetiza ou resume, quase na sua totalidade, o que acontece em *El libro vacío*. Ao menos essa foi a bússola que seguimos desde o começo da pesquisa, alguns anos atrás. Porém, acontece que a autorreferência corre o grande risco de tornar-se hegemônica, não só – como de fato acontece – para José García ou até para Josefina Vicens, mas especialmente para o próprio leitor e o crítico.

É preciso, por isso, avaliar com cuidado o que se passa, pois essa hegemonia pode ser percebida como uma condição ou uma verdade inerente ao texto e, por consequência, como algo irreversível. Todavia, pode ser outra a causa da hegemonia, como, por exemplo, a forma de analisar e ler o texto.

Em outras palavras, na leitura é natural que o conflito de José García entre escrever e não escrever, mais as diversas voltas e retornos da escrita sobre ela mesma monopolizem progressivamente e quase por completo a atenção. Através dessa reiteração do “escrevo que escrevo”, “escrevo que não escrevo” e as suas variantes, o que vai ganhando forma e *corpo* é precisamente a impossibilidade de escrever e, paradoxalmente, a subsistência do vazio. Em termos bem mais simples, a escrita permanece encapsulada em si, falando sobre si, supostamente porque falta o grande tema.

Claro, o argumento procura e faz o leitor acreditar que realmente José García não encontra tema. É exatamente como Foucault assinala a respeito do “minto”, na primeira linha de “O pensamento do exterior”: “A verdade grega foi outrora abalada por esta única afirmação: ‘Eu minto’.” O paradoxo é imediato: dizer “minto” nega, durante o ato de enunciação, o que a própria palavra diz; mas, estranhamente, continuam possíveis, de maneira simultânea, tanto a condição de mentira quanto a condição de verdade da expressão.

No caso de *El libro vacío*, a isca no anzol é bem mais próxima ao “minto”. O “não escrevo” nega o ato que o faz possível como expressão. Já foi assinalado que se o escrever somente é compreendido na sua dimensão material, a expressão torna-se absurda e insustentável. Logo, conceber outra dimensão do escrever distinta da material faz-se necessário. E é essa dimensão de caráter absolutamente figurado, pensada mais por Josefina

Vicens que pelo próprio José García, que possibilita uma expressão como “livro vazio” possuir não somente sentido, mas, sobretudo, existência.

O leitor, quase sem notar, começa a acreditar nesse “não escrevo” de José García. Porém, haveríamos que precisar a ideia: esse acreditar, na verdade, não é reflexivo nem consciente, e sim muito mais automático do que parece. O leitor, mais do que acreditar no fato de José García não poder escrever – porque ainda não sabe se ele conseguirá e também porque, de fato, está escrevendo –, crê em uma explicação/solução para esse não poder escrever. Ora, o leitor fica preso à leitura devido ao dilema extraordinariamente abstrato e elaborado de José García. O começo do romance é verdadeiramente intrigante, porque, sem mencionar a palavra “escrever” durante a primeira página, tudo se coloca em termos de um “fazer” – muito antigo – que poderia ocorrer ou não. Aliás, a primeira vez que aparece o termo “escrever” não é explicitamente em termos autorreferenciais: “Bastaría con no escribir una palabra más, ni una más... y yo habría vencido.”¹⁵⁰ Magistralmente, esse “escrever”, na leitura se confunde com a possibilidade de revelar um segredo – em vez de ser concebido em termos do próprio escrever. Somente, dois parágrafos depois, a questão se faz explícita, em termos propriamente autorreferenciais. Dessa forma, o leitor fica diante de uma escrita potencial que talvez aconteça e, ao mesmo tempo, diante de uma escrita material que versa sobre a impossibilidade de escrever. A partir daí, a leitura será motivada, essencialmente, por querer compreender o que é que está acontecendo e que é irá acontecer no final.

Eis, de maneira muito esquemática, a forma como as primeiras páginas de *El libro vacío* conseguem capturar ao leitor. Insistimos: é exatamente como dizer “minto”, mas um pouco mais devagar, já que é preciso ler algumas seções para entender que José García está tratando do desejo de escrever um livro, e mais concretamente, de escrever um romance. Claro, nesse procedimento ocorre um deslocamento: as palavras escritas de José García não parecem nem têm forma de romance, mas de caderno de notas e até de diário. O mais importante é que não há, nitidamente, algo próximo a uma trama ou a um enredo. Desse modo, fica estabelecida a impressão de que, de fato, não há nem pode haver tema.

A estratégia subsequente é abrir ou ir abrindo pequenos momentos narrativos segundo a própria perspectiva de José García, ou seja, momentos nos quais conta ou começa a contar algo que não tem a ver com a escrita e a sua autorreferência. Com o passar das páginas e as seções, esses momentos “narrativos” ganharão, paulatinamente, um pouco mais de extensão e detalhe. Claro, como já foi assinalado, essa condição narrativa nunca se apoderará do branco

¹⁵⁰ Vicens, 2011, p. 26.

da página para se desenvolver plenamente, porque a remissão crítica à própria escrita ressurgue invariavelmente contra esses períodos – é quase como se a escrita não permitisse que outros temas, além da autorreferência, interviessem na escrita! E assim se reforça ainda mais a impossibilidade de escrever de José García.

Nesse sentido, não é difícil distinguir no texto onde é que começam esses trechos narrativos e onde terminam. Basta marcar o momento em que reaparece a palavra “escrever” e todas as suas variantes ou os períodos em que se recupera a escrita prévia, presente ou futura.

Ora, é preciso assinalar que o romance começa (na edição com a que trabalhamos, na página 25) diretamente em tom autorreferencial. Porém, a primeira “narração” ocorre dez páginas mais adiante (a partir da página 34).¹⁵¹ Obviamente, isso confere protagonismo à autorreferência sobre a narração pura e simples, pelo menos aparentemente. Esse é o alicerce a partir do qual o leitor estabelece um primeiro “pacto” com o texto, acreditando que o conflito central é: escrever ou não escrever, apresentado e desenvolvido por meio da autorreferência da escrita. Dessa forma, a narração, a possibilidade de que algo sem maiores reparos ou interrupções seja contado, é colocada como algo sempre além, distante e por vir.

Contudo, se se faz uma revisão completa do texto com o intuito de delimitar os momentos em que a narração pura e simples irrompe e a autorreferência deixa de operar, algo muito curioso será visto: os momentos narrativos, em que José García conta sobre a avó, a sua infância e adolescência, sua vida familiar e laboral ou sobre a própria solidão, vão ganhando espaço e extensão ao passar das páginas e das seções! A seguinte imagem é do romance completo. Ali se pode observar a forma como atuam e entrecorrem os momentos narrativos (todas as páginas sombreadas) e os autorreferenciais (todas as páginas que aparecem com o branco original da folha).

¹⁵¹ Não é propriamente algo separado da escrita, porque é o trechinho em que José García começa a falar dos ruídos da casa, precisamente quando quer iniciar a escrita e pensa em usá-los como tema.

Figura 5 - *El libro vacío*. Momentos narrativos e momentos autorreferenciais.



Fonte: O autor, 2018.

Por exemplo, durante as primeiras 45 páginas – as primeiras sete seções – os momentos narrativos são breves e, cabe dizer, tímidos:

- p. 34-35: fala sobre os ruídos (1 parágrafo)
- p. 39-40: sobre o perdão da avó e que ela o chamava de “rosa de Jericó” (2 páginas)
- p. 42: duas linhas que são a reescrita do anterior
- p. 56-58: José García fala de si mesmo e de certas características da sua vida cotidiana (2 páginas)
- p. 60-61: sobre a embriaguez (quase 2 páginas)
- p. 63-64: José García se compara com a sua mulher e acha-se mesquinho e improdutivo (quase 2 páginas)
- p. 64-66: conta que levou sua esposa ao cinema e depois para dançar no “Gran Vals” (quase 2 páginas)
- p. 66-68: faz uma reflexão pseudofilosófica sobre “o homem” (2 páginas)

Ora, é importantíssimo dizer que entre o antepenúltimo e o penúltimo trecho, no percurso da seção 7, surge um momento autorreferencial bem menor: “Pero ya estoy hablando de otra cosa. Decía que durante ocho días pude no escribir y esa noche, cuando ya iba a hacerlo, me contuve e intempestivamente invité a mi mujer al cine.”¹⁵² Ou seja, para esse momento, a relação foi invertida: a narração ocupa a maior parte do espaço e a autorreferência passa ser acidental.

A partir disso, nas próximas 100 páginas, o protagonismo pertence à narração: os momentos narrativos são cada vez mais amplos e detalhados, e a autorreferência, sem desaparecer, é menor. Os únicos períodos de autorreferência nessas 100 páginas são:

- p. 69-70 (pouco mais de 1 página; seção 8)
- p. 75-76 (pouco mais de 1 página; seção 10)
- p. 86-87 (meia página no final da seção 11)
- p. 95-100 (mais de 5 páginas da seção 14)
- p. 113-117 (5 páginas; a seção 17 completa)
- p. 118-119 (2 páginas; começo da seção 18)
- p. 124 (2 pequenos parágrafos não contínuos no começo da seção 19)
- p. 130 (2 páginas no começo da seção 20)
- p. 136 (1 pequeno parágrafo; seção 21)
- p. 160-161 (2 páginas; começo da seção 23)
- p. 166-167 (1 pequeno parágrafo; seção 23)

Todos esses trechos em que aparece a autorreferência somados, surpreendentemente, ocupam uma extensão de 100 páginas de *El libro vacío*. Porém, pouco mais de 20 páginas, no total, versam exclusivamente sobre o “escrevo que escrevo”. Isto é, quase 80 páginas são restritamente narrativas! José García conta sobre o seu encontro com um homem na Alameda, sobre o caso do colega Reyes, sobre a sua indecisão desde criança (com os caramelos ou com a primeira namorada) ou sobre a aventura que teve com Lupe Robles – de fato, a seção mais extensa, com 19 páginas, versa exclusivamente sobre ela – entre outras coisas.

Qual é o problema? Precisamente José García faz o contrário do que diz uma e outra vez. Isto é, diz que “não escreve”, que “não tem nada a dizer” e que “não escreverá em primeira pessoa, nem tratará sobre si mesmo”. Porém, o realmente surpreendente é o leitor

¹⁵² Vicens, 2011, p. 64.

nem sequer reparar nessa enorme continuidade propriamente narrativa que nega de modo imperativo a suposta impossibilidade de escrever. Claro, isto é possível devido a dois fatores: a escrita de José García desde o começo é considerada vazia de sentido e de substância por ele mesmo; e ele, quase imediatamente depois de cada um desses momentos narrativos, instaura um retorno ao que escreveu, para avaliá-lo negativamente e criticá-lo com severidade. Precisamente como a própria Josefina Vicens disse: como se o próprio José García não pudesse atingir uma consciência literária e uma consciência de que, de fato, está escrevendo!

Não é por acaso que, depois dessas 100 páginas narrativas, a seção 24 comece assim:

El asunto de Reyes me tuvo ocupado más de tres semanas. Tenía muchos deseos de escribirlo, ya lo he dicho, pero me había faltado tiempo. Llegaba a mi casa tarde, preocupado, nervioso, y caía rendido.

Esto me hace pensar que la mejor fórmula para no escribir es ligarme a los demás, interesarme en ellos, vivir intensamente sus problemas. Claro está que sentiría la imperiosa necesidad de comentarlos, pero de todos modos resultaría mejor, porque escribiría algo nuevo, ajeno; algo que no fuera este rodeo constante en torno a mí y a mi particular conflicto de escribir o no escribir.¹⁵³

Vários aspectos são muito importantes em relação a esse trecho. Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que o assunto Reyes é o momento mais pontual em que a autorreferência da escrita se mistura profundamente com outro tema objeto de narração, uma mescla que os torna indiscerníveis. Toda a seção sobre Reyes é simplesmente magistral por isso. O que poderia ser uma descrição direta e unívoca do desfalque e do juízo do colega termina como uma espécie de des-narração, literalmente, aos trancos e barrancos da escrita, que duvida, se culpa, e tenta se libertar, mas, simultaneamente, contando em fragmentos o que aconteceu.

Nesse ponto, é extraordinariamente difícil estabelecer com precisão e ordem as *ações* e *atos* realizados pelos personagens, e os distinguir dos feitos de José García. O leitor fica atrapalhado entre a malfeita narração dos fatos e a escrita que, atormentada e voltando constantemente sobre si mesma, tenta narrar. Claro, o ocorrido com o colega e o cotidiano serão privilegiados, ficando assim em segundo plano o conflito escritural de José García, por ser considerado talvez esquisito demais.

Porém, esse é o jogo, presente desde o começo e o tempo todo. A autorreferência simplesmente por ser uma escrita supostamente sem objeto ganha o significado de algo que não é nem poderia ser literário! Porque está ancorada na literalidade do “escrevo que escrevo”, a autorreferência tem a entrada ‘negada’ para o literário. Já foi dito: como é que uma frase como “escrevo que escrevo” ou “escrevo que não escrevo” poderia ser considerada

¹⁵³ Idem, p. 171.

com algum valor literário? Na verdade, isso parece muito mais um jogo, uma piada, uma redundância, um erro ou até um absurdo. Josefina Vicens sabia muito bem todas as conotações possíveis que algo tão aparentemente simples poderia conter e suscitar. Não é por acaso que, em diversos momentos do texto, a expressão “não tem sentido”, em relação ao que escreve José García, é utilizada. Essa conotação de “não literário” atribuída à escrita autorreferencial de José García é, de fato, aquilo que, por efeito inverso, o faz precisamente mais humano! A consequência obtida é uma maior verossimilhança da condição de homem médio e comum. Ora, a armadilha consiste em perder absolutamente de vista que a autorreferência é também uma narração. Sim, talvez incomum, rara e muito esquisita, mas, no final das contas, é uma narração do desejo de escrever, e de escrever um livro, por parte de José García.

Dessa forma, ao fazer um registro dos momentos de autorreferência escritural e dos momentos narrativos – que, insistimos: podem ser considerados também autorreferenciais em termos de vida, não de escritura – se perceberá que o suceder desses períodos não obedece a nenhum critério em particular; nem sequer a divisão em seções é determinante.¹⁵⁴ Ou melhor: Josefina Vicens advertiu, com grande sagacidade, que era preciso não alinhar o conflito escrevo/não escrevo a essa estrutura de seções. Porque isso restaria verossimilhança ao “caderno” de José García e, sobretudo, a uma escrita caótica, impulsiva e que funciona, constantemente, sob a forma do autoboicote. Isto é, se os períodos ou movimentos de escrita aparecessem bem demarcados por seções, e se tanto a autorreferência quanto a narratividade fossem enquadradas sem a mistura de uma na outra, a escrita de José García seria extraordinariamente ordenada e estruturada. Nesse ponto se percebe a grande façanha realizada por Josefina Vicens, quase, a cada palavra de *El libro vacío*: dar uma estrutura a sua escrita *para* que a escrita de José García pareça e apareça desestruturada!

A autorreferência, então, não é, no percurso de romance, somente o que ela diz de si: “impossibilidade”, “sem sentido”, “vazio” e pronto. Quer dizer, é tudo isso, mas é preciso lembrar que a palavra, qualquer palavra, sempre é o que ela diz e algo além de ela mesma. E a autorreferência em *El libro vacío* é dinâmica – por mais que pareça que se esgota em si mesma. Justamente por parecer finita em si, a escrita pode continuar e de fato continua.

Desse modo, de maneira absolutamente inusitada se chega à conclusão de que a escrita em *El libro vacío* não encontra a potência última em uma história ou em um personagem –

¹⁵⁴ Na nossa análise, há sim seções que apresentam na íntegra o “escrevo que não escrevo” e seções exclusivamente narrativas. As seções 1, 2, 5, 17 e 25 correspondem ao primeiro caso. Já as 9, 11, 12, 15, 16 e 22, correspondem ao segundo. Veja-se, em ambos os casos, a continuidade entre algumas. Além disso, é importante assinalar que as demais seções as consideramos mistas, pois trazem tanto autorreferência quanto narração.

como acontece com Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*. Não, tal parece, a escrita, paradoxalmente, ganha força na figura do “escrevo que não escrevo”, pois é sempre possível negar tudo o que já foi escrito. A qualquer instante se pode retornar ao escrito anterior para negá-lo. Aliás, é possível e fecundo escrever algo como: “Escrevo que não escrevo. Mas, essas palavras não são escrever”. Não se minimize: como já foi assinalado, o gesto contrário é infértil e sem sustentação. Imaginemos o seguinte: “Escrevo que escrevo. E isto mesmo é escrever”!!!! Para dizer de outro modo: é como se o “escrevo que não escrevo” puxasse pelo avesso a escrita; como se a negação, repetidamente, a instigasse a continuar.

E é exatamente nesse ponto que surge uma questão crucial para a análise e a compreensão de *El libro vacío*: José García passa o tempo todo afirmando por escrito que não pode escrever, que não pode contar, que há uma série de coisas que não são narráveis, que não encontra o tema, isto é, constantemente ele produz “razões para a impossibilidade”. A escrita encontra-se, sempre, subordinada a um princípio de negatividade. Ao menos isso é o que se pensa... Porém, a impossibilidade não é tudo na escrita de José García. Acontece que, desde o começo e com absoluta nitidez, a função que orienta e determina a escrita é exposta; é uma função não “literária”. Vejamos o segundo parágrafo do romance: “Lo digo sinceramente. Créanme. Es verdad. Además, lo explicaré con sencillez.”¹⁵⁵

Dois parágrafos adiante, José García escreve: “!Ah, quisiera poder explicar lo patético de este enlace!”¹⁵⁶ Mais adiante: “...esa mitad de mí que siento a mi espalda [...] viendo cómo voy alargando la explicación de la forma en que podría vencer, cuando sé perfectamente que explicar esa forma es lo que me derrota.”¹⁵⁷ E ainda: “Tengo que ser sencillo. Debo irme. Así no tengo que explicar nada.”¹⁵⁸ Três linhas depois: “Deseo aclarar esto.”¹⁵⁹ E no final da primeira seção: “Es mucho más fácil: sencillamente no escribir. Pero entonces resulta que queda en la sombra, oculta para siempre la decisión de no hacerlo. Y esa intención es la que me interesa esclarecer.”¹⁶⁰

Com efeito, a função a qual se subordina a escrita de José García, quase desde a primeira letra e de maneira inesperada, é a explicativa! Mas isto passa completamente despercebido na leitura! Ora, essa função – ao contrário das que já mencionamos – é positiva, ou seja, não impede, mas viabiliza a escrita e lhe dá direção e sentido. É preciso ressaltar que

¹⁵⁵ Vicens, 2011, p. 25.

¹⁵⁶ Idem, p. 26.

¹⁵⁷ Idem, p. 27.

¹⁵⁸ Idem, p. 27.

¹⁵⁹ Idem, p. 27.

¹⁶⁰ Idem, p. 28.

“explicar” é uma função, até certo ponto, comunicativa, mas também lógica ou cognoscitiva: explicar nada mais é que fazer conhecer ou tornar inteligível algo.¹⁶¹ José García, na verdade, quer, no fundo, compreender o que lhe acontece a respeito do escrever. E o seu caderno, em última análise, é o meio em que tenta, por escrito e angustiosamente, dar explicações sobre o que lhe acontece! José escreve, na seção 5, a respeito dos seus dois eus:

Y a veces al que admiro es al otro, al que trata de apretar sus nudos y poner llave a sus puertas. Pero ocurre que aunque los dos persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde una escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir; y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita.¹⁶²

Sim, o “explicar” não é uma exceção ou uma questão disfarçada porque só aparece no começo. Muito pelo contrário, o “explicar” atravessa todo o romance.¹⁶³ Dessa forma se compreende que, apesar da escrita negar a si mesma constantemente, se criticar com severidade, e se enunciar como um “não escrever”, na verdade, é um ato contínuo e uma continuidade – já o assinalamos, não na dimensão do significado, mas do significante!, da pura escritura.

Ora, o “explicar” corre o risco de naufragar a qualquer momento, uma vez que é inerente à própria condição da explicação a possibilidade de não conseguir explicar – o que pode ter a sua causa na natureza verbal do “explicar”. Em outras palavras, tentar explicar alguma coisa sempre pode nos conduzir a um “branco” ou a um vazio, porque como o diz o próprio José: “No puedo explicarlo bien. No encuentro palabras.”¹⁶⁴

A partir desse olhar, *El libro vacío* não é mais do que uma extensa, emaranhada e atormentada explicação, ou melhor: uma tentativa – falha – de explicação a respeito do conflito escrever/não escrever que envolve José García.

Sem dúvida, enxergar o papel fundamental exercido pelo “explicar” no drama de José García, muda a impressão da leitura, isto é, abre-se mão de uma leitura que prioriza uma escrita sem motivo, quase automática ou automatizada, e até enlouquecida. Dessa forma, a autorreferência passa a ser compreendida como um impulso detonador para a própria escrita, precisamente porque há uma necessidade: José García procura e precisa – ainda que às vezes

¹⁶¹ “explicar *vb.* ‘tornar inteligível, interpretar, justificar XVI. Do lat. *explicare*.” (Cunha, 2010, p. 120).

¹⁶² Vicens, 2011, p. 50.

¹⁶³ Não destacaremos todos os casos em que aparece o termo, simplesmente mencionaremos alguns exemplos, registrando as páginas da edição que estudamos (Vicens, 2011) em que aparece: p. 25, 26, 27, 28 (já citadas); p. 39: “No puedo explicarlo.”; p. 40, 42, 43, 49: “No sé si me explico”; p. 50, 59, 61 (diz: “aclarar”), 76, 84, 128, 130, 150, 159, 161, 166, 172, 195, 199 e 207.

¹⁶⁴ Idem, p. 150.

não consiga – “explicar”, por escrito, o seu dilema. E isto facilmente se perde na leitura, porque a tendência é impor o fracasso da escrita, os trechos inacabados e a falta de um tema.

Ora, até aqui se tem privilegiado a autorreferência da escrita em *El libro vacío*, porque é o nosso objeto de estudo. Porém, isso não significa que a parte que nomeamos como “narrativa” não possua igual ou até maior importância. De todo modo, cabe sublinhar que há uma interação entre ambas dimensões, que pode ser compreendida como um movimento pendular, no qual ora a narração pura e simples toma a direção da escrita, ora a autorreferência. Más é preciso dizer: é a autorreferência que invariavelmente volta, uma e outra vez, para o primeiro plano. Em termos de Deleuze e Guattari é como se o plano dos materiais (de escrita) não deixasse o plano da composição diferenciar-se por completo e ganhar plena autonomia. Esse movimento não deve ser perdido/esquecido nas possíveis abstrações propostas pela crítica, nem nos múltiplos jogos intelectuais que surgem a partir do texto. Porque *El libro vacío* é uma escrita que está acontecendo, isto é, é uma escrita viva, e isso só pode ser indicado – é o que aqui fazemos – não reproduzido.

Nota final

Embora *El libro vacío* seja um romance de pequena extensão, há diversos aspectos que merecem ser destacados minuciosamente. Gostaríamos de expor aqui todos, mas é impossível. Somente mencionaremos alguns, como, por exemplo: a escrita como dependência – quase como se fosse álcool – que o próprio José García enuncia em diversos momentos; a questão, nada simples, do perfil social do protagonista e a profunda relação, imaginada por Josefina Vicens, dessas características com a escrita de José García; os personagens femininos e a relação, mais uma vez, com a escrita;¹⁶⁵ o tema da leitura e releitura no romance – José García repete inúmeras vezes que relê ou releu o que escreveu; o sentido da pobreza ou “ser pobre” – José García se considera pobre – na época em que ocorre o romance; entre muitos outros.

¹⁶⁵ Não se deve esquecer que a relação da escrita com os personagens femininos, no percurso do romance, não é simples nem óbvia, isto é, não se reduz à culpa que José sente por escrever diante da esposa, nem à expressão de uma aventura como a que tem com Lupe Robles. É importante lembrar o papel da avó ou da mãe, e, muito mais interessante, o fato de que na prova de ortografia, aparece a professora Josefina Zubieta – nome de uma pessoa que realmente existiu: a professora de Josefina Vicens. Outro exemplo é a primeira namorada que entrou na vida do protagonista precisamente através da escrita – de uma carta e da escrita na areia; ou ainda a letra que José tem tatuada (“E”), referente à Elsa, a primeira namorada.

[Mas, atenção! O anterior significa que a escrita, de um modo ou de outro, sempre está presente no romance, inclusive em aqueles trechos ou partes em que supostamente não está no foco. A escrita termina infiltrando-se até nos momentos em que José García acredita estar fora do dilema escrever / não escrever! E isto, a respeito de nossa análise, quer dizer que nem a autorreferência é tão a-narrativa, nem que as narrações conseguem libertar-se da remissão à escrita tão facilmente como se pensa durante a leitura.]

Finalmente, um tema de grande importância, que deveremos analisar melhor no futuro, é a questão, nada simples, dos possíveis erros ou inconsistências em *El libro vacío*.¹⁶⁶ Por exemplo: será que o caderno dois está realmente vazio, isto é, em branco, ou possui escritas diversas? Outra questão seria se José García teria mais de dois cadernos, de onde recupera trechos e os transcreve no caderno um. Ou, enfim, a questão do caráter impresso do texto, pois obrigatoriamente o caderno teria que ter passado por um processo de edição – insistimos: não há um só risco no livro! Nesse sentido, aludimos a uma linha do romance. José García escreve: “...este cuaderno lleno de palabras y borrones...”¹⁶⁷ Necessariamente surge a pergunta: cadê esses “borrones”?

Além disso, há um aspecto que não é possível deixar de mencionar, ainda que de forma breve. É a questão, também de muito interesse para a presente tese e que já foi salientada em diversos momentos, das materialidades. Ora, não nos referimos aos suportes materiais da escrita – no presente capítulo ficou claro que José García escreve à mão, com caneta e em cadernos; no quinto capítulo serão analisados os suportes reais da escrita de Josefina Vicens, a partir do arquivo pessoal da escritora. Para pensar os suportes materiais da escrita, propomos – tomando emprestada de *A hora da estrela* a imagem da palavra e da escrita como uma pedra e como um trabalho de mineração – conceber a escrita em *El libro vacío* como um objeto material a ser trabalhado e retrabalhado.

Mas antes é necessário um parêntese. A autorreferência tem sido descrita aqui também como uma “volta da escrita sobre si”, ou, nos termos do próprio romance, como um “pequeno momentâneo retorno” a ela. Porém, é possível compreender esses retornos também como dobras.¹⁶⁸ Dessa forma, é como se, a cada nova autorreferência da escrita, fosse criada uma dobra no texto. Mas pensemos em um corpo que vai ganhando bordas, saliências e rebarbas! Qual seria o material desse corpo? – pedimos ao leitor que não esqueça a associação escrita-corpo no futuro.¹⁶⁹ Não é propriamente a pedra...

Pensemos na escrita como barro. É como se, ao tentar dar-lhe uma forma, o barro criasse capas, pequenos relevos e protuberâncias que progressivamente são cristalizados;

¹⁶⁶ Deve ser sublinhado que, na medida em que o próprio José considera falha a sua escrita ou como algo que não dá certo, a impressão de uma escrita errada e uma escrita-erro se impõe. Porém, como já foi assinalado, é isso que permite as inconsistências reais do romance de Josefina Vicens passarem absolutamente despercebidas.

¹⁶⁷ Vicens, 2011, p. 54.

¹⁶⁸ A etimologia da palavra “explicar” é precisamente: “Explicar, v. Do lat. *explicare* “desdobrar, desenrolar; estender, alongar; safar-se, fugir de dificuldades; desembaraçar, deslindar, esclarecer; *ret.*, desenvolver”. Séc XVI: “Que palauras há i com que se possam *explicar* as grandezas de dom Enrique de Meneses», Frei Heitor Pinto, *Diálogo da Lembrança da Morte*, cap. 6 (D. V.)” (Machado, 1990, p. 223).

¹⁶⁹ Ortega y Gasset, no ensaio já referido, chama os romances de: “... estos *cuerpos imaginarios* que han constituido la fauna poética más característica de los últimos cien años.” (Ortega y Gasset, 1986, p. 33). Grifos nossos.

porém, não surge a forma almejada. Pareceria que o barro estivesse colocando armadilhas de propósito para a mão que o modela. Uma rebelião dos materiais?... Uma soberania da linguagem como propõe Foucault?

Da mesma maneira, é como se José García reclamasse algo à linguagem, à escrita: tentando forçá-la a responder algo, mas sempre sem sucesso. É como se o corpo pressentisse a morte, isto é, como se a escrita adivinhasse o sem sentido que lhe espera no final, ou como se a matéria vislumbrasse o vazio, inevitável, que está por vir... Enfim, como se a palavra soubesse que terminará sendo parte do silêncio, talvez falando infinitamente a partir do túmulo.¹⁷⁰

Em outras palavras: o que acontece toda vez que a escrita de José García volta a si mesma? De maneira mais básica, a proposta é imaginar a escrita com volume, como um corpo, como matéria; e, particularmente, como se fosse barro, uma argila que o artista trabalha.

Assim, imaginemos um artesão (ou talvez, iniciante) – o José García – tentando dar forma a essa matéria, a esse corpo que é a escrita, mas com o “inconveniente” de toda vez que procura fazer uma alça ou qualquer modelagem, o barro se rebela e não permite. Mas imagine-se com as mãos mesmo! A cada nova tentativa, uma pequena protuberância que dificulta o manejo do material é criada. E desse modo surgem vários relevos no barro. No final, o resultado é um objeto deformado ou, melhor, amorfo.

Para que a alegoria seja completa, deve-se imaginar, simultaneamente, o oleiro como barro. Isto é: o próprio José García feito de barro, modelando o próprio barro (que não chega a ser mais do que um objeto amorfo), mas, moldado pelas mãos da sua criadora: Josefina Vicens.

Não levaremos mais longe a imagem! Em algum ponto ela termina por desabar. O que se pretende assinalar é o que semelhantemente acontece com a escrita em *El libro vacío*. A autorreferência da escrita é uma forma recorrente no romance. Toda vez que aparece, uma

¹⁷⁰ Com efeito, entre *El libro vacío* e *Pedro Páramo* há uma correspondência muito mais profunda do que poderia parecer. É preciso lembrar que, perto do final, José García escreve: “Sé que me será muy difícil; sé que ya no abriré mi cuaderno con igual alegría y que cada noche lo cerraré con la sensación, no de que he escrito, sino de que he enterrado en él mis palabras. Pienso en esto y me parece que yo también muero con ellas.” (Vicens, 2011, p.181) José García poderia ser um habitante de Comala, ou melhor, o seu caderno poderia ser mesmo outra Comala e as suas palavras escritas, almas que vagam o tempo todo, em um eterno murmurar.

É preciso aprofundar essa linha de comparação, pois as pontes são diversas e significativas. Começando pelo fato de que ambos escritores se conheceram e foram amigos. Nesse sentido, desde já assinalamos a nossa linha de pesquisa no futuro imediato: a releitura de três grandes figuras da literatura mexicana: Villaurrutia, Gorostiza e Rulfo, a partir da obra de Josefina Vicens. As inter-relações possíveis – entre as quatro figuras e em pares – são inesperadamente extraordinárias! Com isso, acreditamos que o lugar que se costuma dar a Josefina Vicens dentro da literatura mexicana – menor ou de segundo grau – necessariamente terá que ser reformulado, de maneira que a escritora e a sua obra sejam reconhecidas na sua devida grandeza e proporção.

nova dobra na escrita é feita. Esse retorno da escrita sobre si faz com que a mesma (a escrita) não tenha objeto. E é isso exatamente que explica um “livro vazio”. No final, só resta a escrita girando sobre si mesma, dando voltas sobre si. Esse é o movimento da escrita. Ressaltamos que é *dessa forma* que a escrita consegue ser e permanecer como uma escrita sem predicado, como uma escrita sem quê e sem objeto... Fica a escrita, sim, mas fica vazia. E esse ficar vazia, esse percurso, é o conteúdo que preenche magistralmente a *El libro vacío*, de Josefina Vicens.

Ora, não é esse vazio o que constitui e faz possível isso que se chama de “Literatura”?

Cependant, l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit par l'écriture, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre.¹⁷¹

Maurice Blanchot

¹⁷¹ Blanchot, 1955, p. 12.

Segunda Parte: Os arquivos

4 O ARQUIVO DE CLARICE LISPECTOR

Descrição do acervo

Durante treze meses, desde março de 2016 até abril de 2017, a maior parte do trabalho foi dedicada a uma análise detalhada do arquivo de Clarice Lispector que se encontra tanto na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) quanto no Instituto Moreira Salles (IMS), localizados no Rio de Janeiro.

O objetivo principal foi pôr à prova a seguinte hipótese: na progressão do trabalho literário de Clarice Lispector acontece uma radicalização da escrita, que passa de um “escrevo” a um “escrevo?”. Isso de maneira muito esquemática, e considerando que uma hipótese tal supõe diversos desdobramentos. Esses constituíram nosso objeto de estudo e foram desenvolvidos no transcurso da pesquisa.¹⁷²

Depois das primeiras visitas de reconhecimento, a hipótese nos permitiu voltar ao arquivo com o fim de verificar ou de determinar se essa possibilidade era viável e em quais documentos.

O primeiro passo então foi realizar uma depuração atenta de todos os documentos em que fosse observável a escrita em geral, não só a sua intensificação. Isto é, antes de ir diretamente aos documentos, foi necessário trabalhar com os registros eletrônicos, as bases de

¹⁷² Desde já é importantíssimo mencionar que a hipótese tem pelo menos duas vertentes ou dimensões. A primeira tem a ver com a literatura em geral, mais especificamente com a chamada literatura “moderna”, na medida em que se pode afirmar que, ao menos no romance, desde o século XVIII com Sterne e talvez mesmo desde *Dom Quixote*, a escrita é parte da encenação ou um tópico que vai ganhando cada vez mais força com o passar do tempo. Nesse primeiro sentido, então, Clarice Lispector, digamos, teria retomado a tradição (“escrevo”) e a teria radicalizado (“escrevo?”).

Ora, acontece que essa mesma radicalização pode ser pensada no âmbito da própria obra de Lispector, isto é, não é absurdo imaginar que isso aconteceu na progressão dos seus romances, até o ponto em que a escrita chega a um “escrevo?”, particularmente em textos como *Água viva* e *A hora da estrela*.

Nesse sentido, é possível dizer que haveria duas grandes fases na escrita de Clarice Lispector. A primeira incluiria: *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A maçã no escuro*, *A cidade sitiada* e *A paixão segundo G. H.* A segunda: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Claro, essa divisão não é definitiva, porque como Ana Cláudia Abrantes assinala: “Marta Peixoto e Sônia Roncador viram, na ficção tardia, elementos de ruptura em relação à escrita anterior de Clarice Lispector. Vilma Arêas, por sua vez, apesar das diferenças formais, viu elementos de continuidade entre uma ficção e outra.” (Abrantes, 2006, p. 76). O tema é realmente extenso e obviamente muito complexo. A partir da nossa perspectiva, é possível falar tanto em rupturas quanto em continuidades. Porém, acreditamos que há um momento seminal muito claro para essa fase “tardia” na escrita de Clarice Lispector e que, de diversas formas, determinou o rumo da escrita até o final da sua vida.

dados de ambos os arquivos. Nesse sentido, deve ser salientado que a diferença entre um e outro, em termos de disponibilidade, acessibilidade e fácil manejo da informação é muito marcante. No Instituto Moreira Salles, a informação é apresentada de maneira clara e com rapidez; já na Fundação Casa de Rui Barbosa, o sistema é lento, confuso e em determinados momentos configurou um empecilho. Se o pesquisador não presta a atenção devida – o que requer tempo e paciência – não é raro que parte da informação ou diversos documentos fiquem ignorados ou desconhecidos. Ademais, a quantidade de documentos que resguarda um arquivo em comparação com o outro é também muito acentuada. A Fundação Casa de Rui Barbosa, segundo o sistema eletrônico de pesquisa, conta com 983 registros a respeito da entrada “Clarice Lispector”, enquanto o Instituto Moreira Salles dispõe de apenas 302 documentos perfeitamente classificados e ordenados.¹⁷³

Como se pode observar, no primeiro caso foi necessário, então, um amplo e minucioso esforço de distinção e separação desse enorme conjunto de registros. Uma tarefa que, não se deve esquecer, não é necessária no segundo caso, na medida em que no site do IMS é possível visualizar, segundo classificação já estabelecida, os documentos que conformam o arquivo.

O alvo central foi, como já se assinalou, detectar todos aqueles documentos que tivessem uma possível relação com nossa hipótese, isto é, os documentos em que a escrita, digamos “em andamento” ou “em reflexividade”, fosse observável. Se realizou um registro por áreas e tipos de documentos de maneira que a totalidade dos documentos (983) pudesse ser ordenada e então articulada com a hipótese. Ora, foi necessário separar, desde o princípio, as referências de livros – pouco mais de 500 referências só na FCRB – para passarmos à identificação dos documentos de importância para a pesquisa nas referências restantes.

A seguir se apresenta uma lista dos documentos que têm relação com a hipótese de trabalho, na FCRB:

- 6 documentos com diversos títulos, classificados com o verbete “ficção”
- 21 documentos com diversos títulos, classificados com o verbete “crônica”
- 49 documentos com diversos títulos, classificados com o verbete “não ficção”

Deve-se sublinhar que esses 76 documentos pertencem a uma categoria chamada “Produção intelectual”, estabelecida pela própria FCRB. A maioria deles tem pouca ou

¹⁷³ No caso da FCRB, essas 983 referências incluem livros tanto da autoria de Lispector, quanto de crítica sobre a obra da escritora. Já no caso do IMS as 302 referências não incluem os livros – o registro eletrônico dos mesmos deve ser consultado à parte –, unicamente documentos como cartas e manuscritos. Esse ponto será tratado um pouco mais adiante.

nenhuma relação com a hipótese, pois há poucos riscos, marcas e correções que permitam falar em uma radicalização da escrita. Isto se deve, essencialmente, à extensão dos textos – são muito breves.

Por outro lado, existe outra categoria chamada “Documentos suplementares”, entre eles destacam-se:

- 16 documentos com o verbete “crônicas”
- 3 documentos com o verbete “conto”
- 1 documento com o verbete “conferência”

Essa rubrica é importante porque nos registros aparece o seguinte: “datilografado com emendas” a respeito de todos eles, o que permite supor que ali se abre uma área de observação da escrita. E de fato é assim, porém, os acréscimos são realmente menores: acentos, ortografia e algumas maiúsculas. Raramente alguma dessas emendas muda mais de duas ou três palavras.

É preciso dizer que toda a correspondência que se encontra no FCRB foi lida e revisada integralmente. Nesse sentido, é importante destacar que há uma série de cartas do ano 1969, que Clarice Lispector encaminhou para o filho Paulo durante a estadia dele nos Estados Unidos. Nessas missivas há pelo menos dois aspectos de suma importância para a escrita.

O primeiro: algumas cartas estão datilografadas e outras escritas à mão. Um detalhe curioso é que em todas se abre um jogo entre as duas formas de escrita, porque a escritora, no caso de cartas datilografadas, não deixava de colocar no final, à mão, alguma frase breve de despedida ou simplesmente a expressão “tua mãe”.¹⁷⁴ Além disso, há pelos menos duas cartas em que a caligrafia de Clarice Lispector é absolutamente descomposta, desalinhada, difícil de ler e desordenada na sua forma, embora não no conteúdo. O contrário se observa em uma carta dirigida aos seus sogros no ano de 1948, enviada para o Brasil da Europa, em que a caligrafia é extraordinariamente cuidada, ordenada e até caberia dizer “bonitinha”. Chama a

¹⁷⁴ É muito importante dizer que o caso de Julio Cortázar é o mesmo. Segundo os editores das cartas que Cortázar encaminhou para Eduardo e María Jonquières, amigos desde muito cedo: “Las cartas que aquí se reproducen fueron escritas por Julio Cortázar a mano y a máquina, incluso en ambos modos en una misma página, entre 1950 y 1983; esto es, desde su primer viaje a Europa hasta pocos meses antes de su fallecimiento. Merece la pena señalar que en las cartas de los primeros años, escritas en papeles ligerísimos, la caligrafía es minúscula y sumamente apretada, y el espacio entre líneas, mínimo: franquear una carta era muy caro para el autor, y convenía ahorrar el máximo espacio; por ejemplo, los saltos de párrafo se indicaban con signos ortográficos (#, /) y el texto seguía en el mismo renglón para no dejar blancos innecesarios.” (Cortázar, 2014, p.13).

atenção que se faz um uso muito preciso da acentuação, da pontuação e dos signos gráficos quase de todo tipo.¹⁷⁵ Sim, isto pode levar a pensar em certos protocolos seguidos por uma Clarice mais ou menos jovem em relação à família do esposo, em contraste com a confiança que naturalmente sentiu anos depois com o seu filho. Porém, há um segundo aspecto que não deixa de ser inquietante. É o fato de que a própria Clarice, naquelas cartas dirigidas ao filho Paulo, trata explicitamente da forma da escrita, faz reparos e pede desculpas porque sabe e reconhece que a sua caligrafia é ruim.

Em carta de 10 de março de 1969, diz: “Estou sem vontade de escrever à máquina e sai uma letra horrível”. Em algum momento até chega a dizer a Paulo que está fazendo grandes esforços para melhorar a sua escrita à mão e até celebra alguns avanços. Em carta sem data, mas no mesmo contexto das outras, diz: “Meu gafanhoto eu deveria escrever à máquina mas estou fazendo exercícios para poder escrever à mão, o que nas entrevistas me é muito útil”.¹⁷⁶ E em carta no mês de junho do mesmo 1969 diz: “Meu querido, ando normalmente fatigada por excesso de trabalho manual. Esse é um dos motivos porque lhe escrevo menos. (Veja como minha letra melhorou).”

Em outras cartas, confessa que não se sente à vontade para escrever, mesmo à máquina. Em carta de 7 de maio de 1969, diz ao filho Paulo: “...vai ser uma luta saber quem ganha no seguinte páreo: quem escreve pior a máquina. Acho que vou ganhar, pois tem dias então que eu escrevo pedras.”¹⁷⁷

Isso tem um enorme alcance, porque abre uma fenda em que é possível observar a Clarice Lispector numa reflexividade a respeito do puro ato de escrever, isto é, na dimensão prática e físico-material que supõe a escrita: um outro “escrevo que escrevo”. Claro, não permite afirmar categoricamente que o mesmo acontecia com a escrita criativa ou “literária”, mas mostra, muito diferente do que comumente se pode chegar a imaginar de um escritor ou escritora, que a escrita podia ser sim um empecilho, uma paixão – no sentido de “padecimento” –, uma luta e até um aborrecimento. Em outras palavras, essa escrita contra a vontade, como feita “por força maior” não pode ser ignorada justamente em relação a uma intensificação ou radicalização da escrita – como se dirá em algum momento de *A hora da estrela*: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a

¹⁷⁵ Mais precisamente a carta dirigida a D. Zuza, a sogra, datada o dia 19 de outubro de 1948.

¹⁷⁶ É preciso lembrar que Clarice concedeu uma série de entrevistas a artistas, escritores e personalidades públicas para a revista *Manchete*.

¹⁷⁷ No capítulo II, que aborda *A hora da estrela*, assinalamos: isso que numa carta pode não ser mais que uma ocorrência do momento, ganha uma enorme repercussão, cinco ou seis anos depois, no último romance publicado em vida da autora. Nesse acontece uma inesperada relação entre o escrever e a mineração, ou, como os trechos citados nas cartas mostram, entre o escrever e o “trabalho manual”.

forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’.”¹⁷⁸

Contudo, essa escrita visualmente desalinhada e desordenada deve ser reavaliada em função do acidente que a escritora sofreu no seu apartamento em 1966. Um incêndio que, como é sabido, lhe feriu gravemente a mão direita – a que escrevia – deixando grandes consequências que dificultaram a escrita nos seguintes anos. Isso fez que Clarice Lispector procurasse uma assistente que a ajudasse a ordenar e datilografar muitos dos seus escritos.¹⁷⁹

Se isto foi mesmo dessa forma, será necessário considerar o episódio precisamente em relação à hipótese apresentada, pois uma intensificação da escrita pode ter, em parte, explicação na impossibilidade de escrever, seja à máquina ou à mão. Em outras palavras, a prolixidade que Clarice Lispector desenvolveu nas primeiras duas décadas desde a publicação do primeiro romance, e que chegou ao máximo com as 400 páginas de *A maçã no escuro*, provavelmente, teria continuado se o acidente não tivesse ocorrido.

Mas tudo isto merece uma reflexão mais profunda, porque não é possível ignorar que a escritora teve uma continuidade a respeito das crônicas e dos contos. Também é necessário lembrar que depois de *A maçã no escuro*, publicado em 1961, os seguintes romances são: *A paixão segundo G. H.*, em 1964, e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em 1969. Ambos muito mais próximos na forma e na extensão dos últimos três: *Água viva*, *A hora da estrela* e o romance póstumo, *Um sopro de vida*.

Nesse sentido, cabe lembrar que Clarice Lispector costumava trabalhar sob o “método” de copiar uma e outra vez os seus romances, procurando fazer correções, acrescentar trechos e até reescrever grandes fragmentos. Ao menos isso é o que afirma uma das mais importantes biógrafas da escritora, Nadia Batella Gotlib, ao assinalar que:

O ano [1948] se abre com uma grande novidade: em carta a Bluma – que voltara a viver no Brasil em meados do ano anterior –, a escritora comunica estar esperando seu primeiro filho. Enquanto trabalhava para pôr o ponto final em seu terceiro romance que lhe custara os últimos três anos, tendo sido “copiado” pela autora mais de 20 vezes, método que usava ao elaborar um livro.¹⁸⁰

Porém, é muito mais importante a confirmação desse “método” pela própria Lispector, não a respeito de *A cidade sitiada* – o seu terceiro romance – mas a respeito do quarto, *A*

¹⁷⁸ Lispector, 2017, p. 18.

¹⁷⁹ Na mesma carta já mencionada com data de junho de 1969, a escritora diz: “Arranjei uma secretaria para bater a máquina as minhas coisas.” Tudo parece indicar que essa secretaria era Olga Borelli. Note-se que o ato de datilografar era para a escritora, nesse momento, também um incômodo.

¹⁸⁰ Site do IMS.

maçã no escuro. Em carta de 7 de maio de 1956, diz a Fernando Sabino: “Estou copiando o meu romance por assim dizer, terminado”¹⁸¹ Ou seja, uma espécie de última versão-revisão. Aliás, as cartas sobre esse romance entre os dois escritores são extensas, em particular uma delas (de setembro de 1956, com mais de 20 páginas), já que Sabino expõe trecho por trecho o que, segundo ele, deveria ser mudado por Clarice. Sem dúvida, um material precioso pelo que mostra e permite refletir a respeito da criação artística naquele momento.

Além disso, é de grande importância destacar algo que pode passar despercebido. É o fato de que copiar um escrito, à mão ou à máquina, era possível graças aos meios técnicos da época. Em outras palavras, havia dois objetos materiais: duas folhas, uma junto a outra, que podiam ser olhadas simultaneamente e, por isso, corrigidas e reescritas. Na atualidade, com o computador, isso mudou de maneira radical. Sim, ainda é possível copiar um texto que está em papel no processador de textos. Mas, é preciso reconhecer que poucas pessoas fazem ou fariam algo assim, pois requer a impressão do texto e hoje já é possível prescindir do papel. Essa mudança é muito mais aguda do que se quer pensar: ela desmaterializa a escritura ou a faz prescindir do mais importante suporte material que a escrita já teve em toda a história: o papel. Dessa forma, é preciso repensar as “técnicas” de escrita exercidas por Clarice Lispector, as possibilidades e impossibilidades que criavam, e, sobretudo, as implicações justamente para um “escrevo” radicalizado na forma “escrevo?”.

Em contrapartida, é preciso reavaliar a questão da dificuldade física para escrever em relação à intensificação da escrita em outro sentido. É possível conceber precisamente essa dificuldade, a partir do acidente sofrido por Clarice Lispector, como um dos motivadores da radicalização da escrita, pelo simples fato de que se estender para escrever deveria aumentar as dores. Mas, ao mesmo tempo, é preciso salientar que uma circunstância como essa necessariamente recolocava o ato de escrever sob outro prisma, quer dizer, esse tinha que ser visto, pensado e vivido de outra forma. Se isto foi assim, a mão ferida que se recusava escrever pode ter criado uma tensão ao contrário do que ditava a vontade. Ou, para dizê-lo de outro modo, o conflito entre a mão e a vontade talvez tenha se concretizado precisamente na forma: “escrevo?”.¹⁸²

Seja como for, não é pertinente ignorar a dimensão física, sensível e emocional que isso poderia gerar justamente em uma escritora ou escritor.

¹⁸¹ Sabino, 2011, p. 121.

¹⁸² Devemos essa possibilidade a José García, que, lembramos, vive uma duplicidade na própria mão que escreve: por um lado quer deixar de escrever; por outro, continua.

(D)escrever?

Como é lógico, na correspondência com o amigo Fernando Sabino existe uma grande quantidade de referências explícitas à escrita, tanto a respeito das dificuldades que em diversos momentos ia achando a escritora, quanto na forma de comentários feitos ao acaso. Por exemplo, em carta de 1946, Clarice diz:

Interrompi mesmo o trabalho, minha impressão é de que é para sempre.
Que coisa está me acontecendo não sei dizer. Já me perdi em tantos pensamentos que se afinal eu pudesse fazer uma confissão que salvasse tudo, não saberia fazer. Era preciso que alguém desse as primeiras palavras ou todas pra mim.¹⁸³

O que não é estranho, se se lê com atenção uma anedota na forma de lembrança que Clarice narra a Sabino em carta de agosto de 1946. A escritora diz:

Você sabe, quando eu queria entrar na Faculdade, papai não queria e eu soube que ele tinha dito à minha irmã que não queria porque tinha medo que eu terminasse pensando demais e me exaltando. Não foi a Faculdade evidentemente que me deixou assim. Mas agora compreendo tanto o que ele queria dizer. Uma vez ele disse: se eu escrevesse, escreveria um livro sobre um homem que viu que se tinha perdido.¹⁸⁴

Não poucos comentários desse tipo podem parecer irrelevantes ou menores, mas é preciso tomar com cuidado cada um deles. É o caso, por exemplo, do seguinte comentário. Clarice diz:

Depois fui no dia 4 de janeiro a Paris e voltei no dia 4 de fevereiro. Queria escrever de lá, contando as impressões bem frescas, mas caí na bobagem de querer juntar mais impressões ainda, e acontece de novo que só posso resumir ou tomar um ar detestável de descrição, que não seria detestável se eu soubesse descrever.¹⁸⁵

O que parece um simples comentário do seu cotidiano, no final, ganha uma dimensão escritural inesperada. Enfim, se trechos como esse são lidos simplesmente como parte de uma carta, isto é, feitos ao acaso, pode-se perder o fio que tem a ver precisamente com a escritura. Nesse sentido, é preciso lembrar que Lukács escreveu um estudo exatamente intitulado “Narrar ou Descrever?”, que tem uma profunda relação como o que aqui se tem nomeado uma radicalização da escrita. Comparemos as palavras de Lispector com o seguinte trecho de Lukács:

¹⁸³ Sabino, 2011, p. 35.

¹⁸⁴ Idem, p. 50.

¹⁸⁵ Com efeito, é impossível não pensar em José García. Sabino, 2011, p.74.

Em uma narração é lógico que se fale apenas daqueles aspectos de uma coisa que são importantes para as funções que a coisa assume no ato humano concreto em que figura. Todas as coisas apresentam em si mesmas uma infinidade de qualidades. Se o escritor que se limita a descrever aquilo que vai observando tem a ambição de reproduzir de modo completo a presença objetiva da coisa, dois caminhos lhe estão ao alcance: 1) ou renuncia de todo a qualquer princípio seletivo e se dedica ao trabalho de Sísifo de exprimir em palavras um número infinito de qualidades; 2) ou, então, dá preferência aos aspectos mais espontaneamente adaptados à descrição, porém mais superficiais da coisa.

De qualquer modo, o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas.¹⁸⁶

Não esquecemos que Lispector, nessa carta, está falando do seu cotidiano e não de questões literárias. Porém, o reconhecimento de que não sabe descrever, sem dúvida, é de grande importância precisamente pelas consequências em relação à escrita.

Retomando o fio: assim como foi lida toda a correspondência encontrada na FCRB, igualmente foram revisadas as rubricas, assim categorizadas pelos arquivistas: “Documentos vários” (como agenda telefônica, diplomas), “Documentos pessoais” (carteira de eleitor, diagnóstico clínico, etc.). Nesse sentido, há uma pasta na qual se reúne uma grande diversidade de folhas escritas por Clarice Lispector, denominada “Notas”. Entre esses documentos, vários chamam a atenção. Há pelo menos quatro esboços de narrações; chamamos dessa forma porque são histórias sem desfecho que merecem ser analisadas, no futuro, com detalhe. Em segundo lugar, existe também a comparação de trechos que a própria Lispector fez da tradução francesa de *Perto do Coração Selvagem*. Tradução que a deixou muito inconformada pelas inexatidões e erros maiúsculos cometidos. Também há várias folhas em que aparecem trechos tanto dos contos “The Smallest Woman in the World”, sim, em inglês, e “A bela e a fera”, quanto de *Água viva*. São documentos privilegiados para a observação da escrita. Finalmente, existe um pequeno caderno de notas a lápis que reúne notas diversas sem muita importância, contas, números telefônicos e até desenhos da própria Clarice e dos filhos. Sem dúvida, há momentos, em todos esses documentos, que se relacionam com a hipótese, porém, de maneira mínima e marginal.

Finalmente, serão deixados para pesquisas posteriores todas as rubricas que se associam a artigos críticos sobre a obra da escritora, artigos que ela mesma recolheu ao longo do tempo, sejam artigos de jornal ou artigos feitos por terceiros.

Foram consultados, então, um total de 96 documentos durante a segunda fase de visita ao arquivo, em função da hipótese mencionada.

¹⁸⁶ Lukács, 1968, p. 70-71.

A biblioteca de Clarice Lispector

Como foi dito, o trabalho se concentrou em delimitar o *corpus* documental relacionado com uma radicalização da escrita. Porém, conforme avançávamos nessa direção, tornou-se impossível não entrar na análise dos registros exclusivamente bibliográficos tanto da FCRB quanto do IMS.

Para isso, criamos uma base de dados conjunta: as mais de 500 referências da FCRB, e as 802 referências existentes no IMS. A partir disso se pode dizer que na biblioteca de Clarice Lispector, que hoje é possível consultar, constam 1328 títulos. Ora, deve-se assinalar que nem todos são propriamente livros pertencentes à Clarice, muitos deles são edições variadas dos livros da autora e, não poucos, livros de crítica sobre a sua obra. Foi precisamente com o intuito de separar essas áreas que se criou a base de dados.

Assim, 266 títulos correspondem a edições dos livros da autora e a livros de crítica sobre os seus textos, restando 1062 títulos.

O que é possível observar nesse conjunto de livros?

O primeiro a dizer é que a grande maioria desses livros contém dedicatória dos respectivos autores ou de conhecidos para Clarice Lispector. Isso é notável porque nos leva a pressupor que foram presentes – talvez dos respectivos autores –, ou seja, ela não adquiriu por si mesma. Claro, isto não pode ser afirmado com absoluta certeza, mas ao menos permite pensar nesse sentido. Ora, o fato de uma escritora possuir tantos livros autografados ou com dedicatórias para ela só faz pensar que ela foi se tornando cada vez mais famosa, portanto, buscada e solicitada, não apenas pela mídia ou por leitores comuns, mas, precisamente, por outros escritores, seguramente mais jovens e que procuravam ser lidos por ela.

Porém, o que poderia parecer não mais que pura especulação, ganha alguma força quando se observa o número de livros com dedicatória segundo cada década:

Década ¹⁸⁷	Número de livros com dedicatória
1920 – 1929	0
1930 – 1939	3
1940 – 1949	25

¹⁸⁷ Não foram considerados os livros publicados a partir de 1978, pois, por óbvias razões, dessa data em diante os livros já não podem ser considerados parte da biblioteca de Clarice Lispector, apenas parte do acervo.

1950 – 1959	40
1960 – 1969	203
1970 – 1977	167

A maioria desses livros é, efetivamente, de literatura: contos, crônicas, romances, poesia e alguns ensaios, tanto de escritores conhecidos pela autora, como: Rubem Braga, Lucio Cardoso, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, entre outros; quanto de jovens escritores. Como se pode observar, a quantidade de livros dedicados para ela na década de 60 é mais que o dobro das quatro décadas anteriores. Isto pode ser explicado pelo fato de que a Clarice tinha voltado a morar no Brasil de maneira definitiva, mas, principalmente, porque foi nesses anos que se tornou uma escritora reconhecida.

O que é realmente importante além desse tipo de curiosidade é que essa divisão mostra 632 títulos sem dedicatória, isto é, livros que provavelmente a escritora adquiriu de *motu próprio*, e, muito mais importante, talvez tenha os lido. E eis que começa a ficar interessante, porque aparecem nomes como Proust, Mansfield, Simenon, T. S. Eliot, Faulkner, Claudel, Rimbaud, Henry James e, o que é ainda mais interessante, Bergson, Sartre, Kierkegaard, Spinoza, Leibniz. Esses nomes imediatamente contradizem a postura da escritora assumida publicamente a respeito de não costumar ler e de que inclusive esquecia tanto as leituras quanto seus autores.

Ora, a finalidade não é realizar uma descrição detalhada da biblioteca de Clarice Lispector, porque isso requer um espaço maior que o presente. Unicamente assinalamos os aspectos mais relevantes. Não podemos deixar de mencionar que a respeito das leituras de Clarice Lispector, Ricardo Iannace, no seu livro *A leitora Clarice Lispector* (2011) faz um registro de todos os autores que foram possivelmente lidos pela escritora, na medida em que são mencionados em algum de seus textos. Haveria, pois, que fazer um cruzamento entre essas referências estudadas por Iannace e a biblioteca da autora.

Nesse sentido, é interessante achar junto a quase 30 títulos de Filosofia – e não precisamente uma filosofia que se pode considerar fácil – uma série de títulos relacionados com esoterismo, ocultismo ou temas metafísicos, como, por exemplo, religiões várias, como o taoísmo o hinduísmo, a yoga, e mesmo o judaísmo; ou títulos como o *I Ching* ou a *Sabedoria eterna*, de Madame Blavatsky. Da mesma forma, chama atenção achar diversos livros sobre psicologia e parapsicologia, ou sobre modos de organizar a mente.

Em outras palavras, mapear as referências da biblioteca de Clarice Lispector confirma não poucas intuições que surgem com as primeiras leituras dos textos clariceanos. Por exemplo: a impressão de que há algo na escrita entre o poético, o filosófico e o abstrato, algo que parece convocar nomes de pensadores como os já mencionados e muitos outros. Ao mesmo tempo, há a impressão de haver alguma coisa também esotérica, como acontece com o famoso conto “O ovo e a galinha”.

Mas o mesmo também acontece, em sentido inverso, com alguns livros. Ao revisar de maneira detalhada as referências, surgem diversas associações, “ecos”, “vasos comunicantes”. Serão assinalados somente três exemplos. Primeiro, o nome mais ou menos esquecido de Samuel Rawet, um escritor e ensaísta que, além de escrever contos e poesia, redigiu um livro sobre Martin Buber, encontrado na biblioteca de Clarice Lispector. O segundo exemplo é o romance *Dardará*, de O. C. Louzada Filho, que de maneira inesperada parece tecer uma correspondência profunda com *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, precisamente em termos da escrita.

Nesse sentido, é preciso fazer um parêntese. *Dardará* foi publicado pela primeira vez em 1965, e não foi reeditado até 2012 pela Nankin. Sobre isso há dois pontos muito importantes. O primeiro é que o livro fala da construção de uma ponte e de uma comunidade afetada pelo empreendimento. A comunidade habita uma ilha e termina fugindo. Sobreposta à construção da ponte, acontece, de maneira surpreendente, a construção do próprio romance. De fato, o início do livro é assim; as primeiras linhas dizem:

Eu me pergunto se todas as palavras já não foram ditas e se ainda haverá algo a dizer, se tudo o que possa falar (e eu me pergunto se saberei ao menos o que irei falar, respondendo-me que pelo menos a certeza do que disser não a tenho) já não foi dito antes por ser outro, se não seria mais simples dizê-lo apenas em duas palavras, ou se seria possível fazê-lo e se, afinal, a vaidade e o rebuscamento dessa longa e complicada construção que eu faço, que irei fazer, talvez, mas que se constrói por parte antes de escrita à medida em que eu penso e construo...¹⁸⁸

A semelhança com o começo de *A hora da estrela* é simplesmente assustadora! Lembrem-se de que o romance de Clarice Lispector inicia assim:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.

¹⁸⁸ Louzada Filho, 2012, p. 11.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo.¹⁸⁹

Não é o nosso propósito propor algo mais delicado que uma mera influência – mesmo porque é difícil de provar – porém, a semelhança é tão grande que passam pela mente especulações diversas... A final de contas entre um e outro romance há pelo menos dez anos. Não, não diremos mais nada a respeito porque isso requereria um estudo muito mais sério e profundo do que uma mera ideia. Simplesmente assinalamos a importância de poder conhecer a biblioteca de um escritor e o fato de ter podido estudar o que hoje se conserva no IMS como a biblioteca da Clarice Lispector.

Outro ponto a ser marcado é que a edição mais recente de *Dardará* ganhou um comentário, na parte final do livro, da reconhecida professora Vilma Arêas, uma das mais importantes estudiosas da obra de Clarice Lispector. Não deixa de causar estranhamento Vilma Arêas não mencionar Lispector em seu comentário sobre o romance de O. C. Louzada Filho. É bem provável que a professora desconheça o fato, importantíssimo, de que *Dardará* foi e é parte da biblioteca de Clarice Lispector. É preciso perguntar: esse fato muda alguma coisa? Deixamos a questão para o futuro, por enquanto, está nas mãos dos especialistas brasileiros as possíveis respostas.

Voltemos à questão dos livros que chamam a atenção na biblioteca de Lispector. Finalmente, o terceiro exemplo é relevante porque tem a ver diretamente com a nossa hipótese: a radicalização da escrita. Há entre os livros da biblioteca um título de Robbe-Grillet, *Por um novo romance*, hoje um pouco esquecido. A respeito disso é necessário destacar o seguinte trecho, porque parece ter sido pensado em função da obra clariceana e das suas pulsações. Além disso, é interessante ver que as palavras do escritor francês, por um momento, parecem descobrir a hipótese aqui proposta:

Ainsi, après avoir indisposé les critiques en parlant de la littérature dont il rêve, le romancier se sent soudain démuné lorsque ces mêmes critiques lui demandent : « Expliquez-nous donc pourquoi vous avez écrit ce livre, ce qu'il signifie, ce que vous vouliez faire, dans quelle intention vous avez employé ce mot, construit cette phrase de telle manière ? »

Devant de pareilles questions, on dirait que son « intelligence » ne lui est plus d'aucun secours. Ce qu'il a voulu faire, c'est seulement ce livre lui-même. Cela ne veut pas dire qu'il en soit satisfait toujours ; mais l'œuvre demeure, dans tous les cas, la meilleure et la seule expression possible de son projet. S'il avait eu la faculté d'en fournir une définition plus simple, ou de ramener ses deux ou trois cents pages

¹⁸⁹ Lispector, 1998, p. 11.

à quelque message en langage clair, d'en expliquer mot à mot le fonctionnement, bref d'en donner la raison, il n'aurait pas éprouvé le besoin d'écrire le livre. *Car la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité – ou même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations* (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes.¹⁹⁰

Mas se não for o bastante, o exemplar da biblioteca de Clarice Lispector, editado no ano de 1969, conta com destaques – que também foram revisados, mas esse ponto será objeto de outra reflexão.¹⁹¹

Depois de fazer esse exercício de revisão, é impossível não ter uma imagem mais precisa e extensa do trabalho literário – no seu sentido mais amplo, isto é, como leitora-escritora – realizado por Clarice Lispector. Poderiam ser sublinhados muitos outros fatores, como: o número de livros de poesia ser realmente surpreendente para uma autora que jamais publicou um livro desse gênero; são quase 250 títulos só de poesia! A quantidade de romances é menor!... Sim, entre os poetas incluídos no acervo se destacam: Bandeira, Drummond, Ledo Ivo, João Cabral de Melo Neto. Mas, há também nomes menos conhecidos, como os de Luiz Paiva de Castro, Mario Chamie, Marcos Konder Reis ou Carlos Nejar. Como explicar uma presença tão vasta de poesia na biblioteca de Clarice Lispector? Será não mais que puro acaso? Terá alguma relevância?

Para responder essas questões, seria necessária uma pesquisa só nesse sentido: a leitura de todos os livros de poesia a procura de alguma correspondência, de alguma coincidência com a obra de Clarice. Mas isso terá que ser feito depois, por enquanto o objetivo é o “escrevo?” clariceano.

4.1 Os manuscritos de Clarice Lispector

Aos 96 documentos revisados na FCRB, somam-se 5 manuscritos guardados pelo acervo do IMS. São eles: uma versão de *Água viva*; uma de *A bela e a fera*; o manuscrito de *Um sopro de vida* e o manuscrito de *A hora da estrela*. Mais um caderno de anotações de

¹⁹⁰ Sem cursivas no original. Robbe-Grillet, 1963, p. 14.

¹⁹¹ É importante assinalar que os destaques no livro foram feitos com duas canetas distintas e que, inclusive, em alguns momentos se superpõem, isto é, como se tivessem sido feitos em dois momentos diferentes e, provavelmente, também por duas pessoas distintas. Além disso, é interessante assinalar que, tal parece, Lispector foi convidada a um jantar na embaixada da França no Brasil, e partilhou a mesa justamente com Robbe-Grillet.

viagem dos anos 40. Sem esquecer, claro, o manuscrito de *Objeto gritante* que se encontra na FCRB.

Como apresentamos, a pesquisa, durante vários meses, foi dedicada a uma diligente consulta do manuscrito de *A hora da estrela*. A seguir apresentamos os resultados.

40 anos de *A hora da estrela*

Mas antes de qualquer palavra, é preciso assinalar que, pouco depois de concluir a consulta aos manuscritos – consulta com mais de um ano em andamento –, foi publicada, em maio de 2017, uma nova e bela edição de *A hora da estrela*, em comemoração do seu 40º aniversário. Além do romance, a edição inclui precisamente partes do manuscrito que se encontra no Instituto Moreira Salles, mais seis ensaios sobre o romance, anteriormente publicados em fontes diversas.¹⁹² Também traz a novidade de uma espécie de apresentação sobre o que significou, para Paloma Vidal, consultar os manuscritos de *A hora da estrela*. Leva por título: “[Antes da hora] E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de *A hora da estrela*”.

O texto possui a virtude de expressar com intensidade esse encontro. Porém, por ser uma crônica, em não poucos momentos o gênero atrapalha e dificulta uma compreensão mais precisa do assunto mais relevante: os manuscritos. Na verdade, Paloma Vidal salienta aspectos diversos de um modo mais impressionista. Com certeza, essa forma de apresentar um manuscrito pode ser de grande interesse para leitores que desconhecem o arquivo de Clarice Lispector. Infelizmente, para o nosso caso, são poucos os detalhes que merecem destaque. Talvez o mais importante seja a observação de Vidal a respeito da forma em que estão ordenadas as pastas – que descrevemos em seguida. Essa organização, inevitavelmente, orienta, marca um norte na leitura e na consulta dos manuscritos. Em outras palavras, a ordem que foi dada pelos arquivistas não é a ordem exata que a autora teria disposto os textos, inclusive, também não é a mesma sequência em que de fato os escreveu. Existe ainda um terceiro nível desse possível ordenamento: o do próprio romance já publicado que, o tempo todo, está, de longe, lembrando que houve uma disposição final.¹⁹³ Os manuscritos, por isso,

¹⁹² Os autores desses ensaios são: Hélene Cixous, Com Tóibim, Florencia Garramuño, Nádia Batella Gotlib, Clarisse Fukelman e Eduardo Portella. Todos eles são interessantes, mas é preciso dizer que têm pouca ou nenhuma relação com o nosso tema de estudo. Além disso, na capa do livro se diz: “Edição com manuscritos e ensaios inéditos”, porém isso contradiz a indicação, no final de cada um desses ensaios, de onde foram publicados originalmente. O único texto realmente inédito é, precisamente, a crônica de Paloma Vidal.

¹⁹³ Nesse sentido, não é por acaso que Vidal sublinha em algum momento que: “Maca morre várias vezes nos manuscritos: em vários fragmentos.” (Vidal, 2017, p. 33).

devem ser consultados e lidos pelo menos mais de uma vez, procurando ultrapassar ou ir além da ordem atribuída pelos arquivistas.

O outro aspecto que nos parece de grande importância no texto de Vidal, porque tem muito a ver com as nossas descobertas, é o destaque que faz, mas sem aprofundar na questão, de um aspecto ortográfico numa folha dos manuscritos. Vidal assinala: “Na pasta 25/34, um exemplo que me encanta: duas frases, separadas por uma linha e um asterisco. A primeira diz: “A morte é o encontro consigo.” A segunda: “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.”¹⁹⁴

Infelizmente não contamos com a imagem do manuscrito original. O leitor a pode consultar no mesmo texto de Vidal, duas páginas depois, isto é, na página 33. Só podemos reproduzir com caracteres datilográficos o que foi escrito à mão por Clarice. Vejamos:

A morte é o encontro consigo
 _____ X _____
 Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto
 _____ X _____
 (Morte
 de Maca)

Em seguida, Vidal diz:

No livro, isso aparece na página 86, bem no final. Maca já morreu. Primeiro vem o aforisma, em seguida a descrição; separados no manuscrito, serão contíguos no livro, pondo em evidência um procedimento que cria uma correspondência entre modos de escrita, para ultrapassar a fronteira entre reflexão e narrativa.¹⁹⁵

Em parte, esse é precisamente o rumo que marcou a nossa consulta e as descobertas feitas nos manuscritos de Clarice Lispector: isso que para Vidal não é mais do que um detalhe ou um trecho que retoma como exemplo; para nós, comporta, como se verá, um traço absolutamente constitutivo não de um manuscrito ou um livro, e sim da escrita de Clarice Lispector – especialmente, da segunda fase que começa, de algum modo, com *Uma aprendizagem ou o livro do prazeres*; mais adiante explicaremos a razão.

¹⁹⁴ Idem, p.31.

¹⁹⁵ Idem, p. 31.

Mas é preciso sublinhar enfaticamente: o que Vidal assinala como “contiguidade” entre duas frases de *A hora da estrela* é exatamente o que – certamente em outro nível sintagmático – na análise apresentada no capítulo III sobre *El libro vacío*, de Josefina Vicens, concebemos como o movimento pendular. Movimento que, no caso da escrita de José García, ocorre entre os momentos de autorreferência da escrita e os momentos propriamente narrativos. Dessa forma, o arquivo de Clarice Lispector trouxe, para nossa pesquisa, uma relação ainda mais profunda e inesperada com o romance de Josefina Vicens.

Mas é preciso ir passo a passo. Por enquanto assinalamos o rumo do nosso estudo – mais do que um encontro – com os manuscritos de Clarice Lispector. E, imediatamente, destacamos o seguinte: Vidal fala em asterisco, mas se observado com atenção, no manuscrito não é asterisco; e sim uma cruz: duas pequenas linhas cruzadas em diagonal: (em lugar de três ou mais). X

Destacar esse detalhe pode parecer absolutamente insignificante, entretanto, gostaríamos que o leitor o tivesse presente na análise a seguir. Porque esse é precisamente o signo não só da nossa pesquisa no arquivo, mas, como já dissemos, da escrita de Clarice Lispector.

O manuscrito de *A hora da estrela*

Dentro de uma caixa branca, o manuscrito encontra-se dividido em 34 partes. Cada uma delas conta com uma delgada pasta de papel e possui uma numeração: 1/34, 2/34, 3/34, etc. Não há uniformidade entre elas. A seguir apresentamos uma breve descrição de cada uma das 34 partes.

Pasta	Descrição física	Escrita por	Nome ¹⁹⁶
1/34	½ folha A4	1 lado	Último bilhete escrito por CL no hospital
2/34	Trecho de folha A4	1 lado	Imagem Macabéa diante do espelho
3/34	½ folha francesa.	2 lados	“(Autor no começo)”

¹⁹⁶ O nome foi retirado das mesmas folhas. Acontece que, na maioria dos casos, nas folhas aparecem, com outra caligrafia, esses cabeçalhos ou títulos; às vezes entre parênteses, e às vezes, dentro de um círculo. Tudo indica que essa outra caligrafia é de Olga Borelli. Ao menos isso é o que afirma Manoela Purcell Daudt d'Oliveira, Assistente Cultural da Coordenadoria de Literatura do Instituto Moreira Salles, quem recebeu e ordenou o manuscrito nas 34 pastas.

	Atrás: Ministério de Relações Exteriores do Brasil	(só a cara A é de AHE) ¹⁹⁷	
4/34	1/6 de folha A4	1 lado	“descrição de Maca”
5/34	¼ de folha A4	1 lado	“(Começo do livro)”
6/34	¼ de folha A4	2 lados (cara A: AHE cara B: bocas com batom vermelho)	“(Morte de Maca)”
7/34	Envelope tamanho carta	1 lado	“Glória Maca”
8/34	Requisição de cheque bancário	1 lado (parte de trás)	“(Autor quando fala do livro)”
9/34	¼ de folha de bloco tamanho carta	1 lado	“(quando Maca fica sozinha em casa)”
10/34	19 folhas tamanho ofício + 3 folhas meia página Numeradas à mão ¹⁹⁸	1 lado 2 lados (folhas número: 18 e 22)	Começo do romance Olímpico e Macabéa
11/34	½ folha de bloco rasgada verticalmente e dobrada pela metade horizontal	2 lados	Cara A: “Até tu, Brutus” Cara B: “7 dos 13 títulos do começo”
12/34	Folha ofício papel Kraft com pequenos rasgos	2 lados	Vários temas
13/34	1/3 de folha com dobra no extremo esquerdo	1 lado	“(Autor antes de entrar na história de Macabéa)”
14/34	Folha amorfa rasgada por cima e por baixo	1 lado	“Autor (Espelho)”
15/34	½ folha carta	1 lado	“(Autor descrevendo Maca espelho)”
16/34	Envelope de carta, com carimbo postal de envio e nome do destinatário datilografado (Clarice Lispector endereço no Leme)	1 lado	Nota
17/34	Folha ofício completa	1 lado	“(No meio da Carlota)”

¹⁹⁷ Utilizamos a abreviatura por razões de espaço: AHE, em lugar de *A hora da estrela*.

¹⁹⁸ A numeração vai de 1-14; de 23-39; o número 39 se repete porque essa folha é rescrita integrando as folhas 16 e 17; e, por último, de 40-43. Ou seja, falta o período 15-22. Ignoramos, por uma parte, se tal período existiu; por outra, qual a razão para que a numeração não seja contínua.

	6 trechos diferentes divididos por uma: ----- X -----		
18/34	Folha quase completa: faltam pedacinhos na parte superior e na parte inferior direita	2 lados	Vários temas
19/34	Folha ofício completa	1 lado	“Morte”
20/34	Folha ofício completa	1 lado	“santos óleos” “a terra dos mortos”
21/34	Folha ofício completa	1 lado só a metade da folha	“(Macabéa)”
22/34	Folha ofício completa	1 lado	“Começo”
23/34	Folha ofício completa	2 lados	“Autor depois do médico”
24/34	Metade de folha ofício rasgada e escrita horizontalmente	1 lado	“(Maca no espelho)”
25/34	¼ de folha ofício	1 lado	“(Morte de Maca)”
26/34	¼ de folha ofício	1 lado	“(Maca e Gloria)”
27/34	Folha ofício rasgada na parte superior	1 lado	“(Morte)”
28/34	Folha rasgada na parte superior	1 lado	“Maca e Gloria”
29/34	1/6 de folha (parte inferior da folha)	1 lado	“Começo”
30/34	Folha criada a partir de um envelope, já sem abas.	1 lado	“felicidade” Macabéa
31/34	Envelope aberto por cima, dirigido a Sra. Clarice Lispector	1 lado	“(Olímpico Gloria)”
32/34	Conjunto de 20 folhas com listras que foram parte de um caderno (marcas do grampeado na dobra vertical) e numeradas a mão: 1-10	1 lado (em todas só se usa o lado direito) 2 lados (só as folhas 6 e 10 com trechos breves)	Começo do livro
33/34	18 folhas com listras do mesmo caderno citado no item	1 lado (o direito) 2 lados (só na folha 7)	Parte final do romance

	anterior. Numeradas à mão (exceto a última): 1-8		
34/34	Pasta grossa cor laranja com cordões elásticos, onde ficavam resguardados os manuscritos. Com o verbete impresso: “Jardim HELENA Interlagos”	Na frente	Escrito à mão: “TRABALHO OLGA” Embaixo: Manuscrito Clarice

Como se pode observar, quase a totalidade das pastas contém uma folha só, um pedaço de folha ou um envelope; isto é, são notas breves. Unicamente três pastas – 10, 32 e 33 – contêm períodos de escrita extensos e contínuos. Nesse sentido, é sumamente pertinente destacar que a continuidade não é só temática ou narrativa, mas também se relaciona com os suportes materiais, isto é, cada um desses períodos de escrita está escrito basicamente com apenas uma tinta, (se utiliza uma segunda tinta para correções e marcas, que são muito poucas, na pasta 10/34 e 32/34; já na pasta 33/34 é usada uma única tinta).

Pensamos que é importante mostrar como é o uso das tintas em todas as pastas na tabela a seguir:

Tinta azul	Duas tintas azuis	Tinta preta	Duas cores de tinta	
<i>Pasta/tom</i>	<i>Pasta</i>	<i>Pasta</i>	<i>Pasta</i>	
3 escuro	2	10 (pequenas partes com tinta azul)	1	Azul – Preta
5 escuro	4	15	12	Azul escuro e marcador amarelo
7 claro	6	20		
8 escuro	25	24 (pequenas especificações com tinta azul)	16	
9 escuro	28 (3 tintas azuis)	30 (só um asterisco com tinta preta mais clara)	17	Azul – Preta e marcador roxo
11 escuro	29			
13 escuro	31 (2 tintas azuis e marcador vermelho)			

14 escuro	32			
18 escuro				
19 claro				
21 claro				
22 escuro				
23 escuro				
26 escuro				
27 escuro				
33 escuro				

Como se pode notar, essa continuidade nas tintas, em cada uma das pastas e particularmente nas três que contêm períodos mais extensos de escrita, é o primeiro indício de que o manuscrito de *A hora da estrela* é muito mais acabado do que se poderia pensar e isso, como se verá, tem uma enorme relevância, uma vez que obriga a reformular a ideia, muito difundida, de que Clarice Lispector escrevia como sem rumo e sem ordem.

Além disso, no total, as três pastas reúnem não mais de 32 páginas escritas à mão. A relação é a seguinte:

Pasta	Total	Numeração de CL à mão	Corresponde com as páginas do romance:
10/34	29 folhas ofício escritas nos dois lados + 3 pedaços (só um deles escrito nos dois lados)	1-14 e 23-43 [a número 39 aparece em duas folhas: reescrita] [faltaria o período 15-22]	12, 13, 16, 24-44, [], 60-87
32/34	10 folhas escritas só pelo lado direito	1 -10	12-24
33/34	9 folhas escritas só pelo lado direito	1 - 8 + 1 sem número	79-87 (+44)

É necessário precisar vários itens. Em primeiro lugar, é importante dizer que o manuscrito se encontra incompleto. Falta o trecho que no romance publicado vai da página 45 à 59, ou seja, 24 páginas. Pode parecer pouco, porém, o romance possui 87 páginas. Isto é, o faltante constitui quase uma terceira parte.

Em outras palavras, a versão manuscrita de *A hora da estrela* resguardada no Instituto Moreira Salles não é uma versão completa do romance. O fundamento para essa afirmação

está na leitura da pasta 10/34. Existe um corte temático na página que foi numerada pela autora com o número 14. Como é lógico, a seguinte deveria ser a de número 15, mas como assinalado na tabela, aparece a folha com o número 23 e vai até a de número 32. O que aconteceu com o trecho 15-22 não é possível saber.

Ora, se se confere com o romance, o trecho em questão corresponde tanto ao desenvolvimento dos três ou quatro encontros entre Macabéa e Olímpico, e os inusitados diálogos entre eles – o que se pode chamar de o “namoro” dos dois – quanto à origem paraibana de Olímpico. E talvez duas ou três páginas da característica refletividade do autor da história. [Não é por acaso que evitamos dizer o nome: um aspecto fundamental do manuscrito é que não aparece, em momento nenhum, o nome de Rodrigo.] Dessa forma, se deve ter muita cautela com qualquer generalização sobre o manuscrito e, em um sentido mais amplo, sobre a escrita de Clarice Lispector.

Cabe enfatizar que, como demonstrado na tabela, há uma relação entre as três pastas, ou melhor, entre os períodos de escrita que correspondem a cada uma. Assim, é preciso advertir que tanto a pasta 10/34 quanto a pasta 32/34 cotejam a primeira parte do romance, porque ambas abrangem as páginas 12 à 24. O mais interessante é que essa correspondência é enganosa, porque dizer que a pasta 10/34 abrange o trecho do livro que vai das páginas 12-24, na verdade, só se refere às duas primeiras páginas manuscritas (com número: 1 e 2), a partir da terceira já se trata da página 24 do livro. Em outras palavras, as duas primeiras folhas da pasta 10/34 constituem um *continuum* de escrita que posteriormente foi modificado e acrescentado em grande medida. Isso permite atestar que essa pasta antecedeu as outras duas que contêm períodos extensos de escrita. Em contraste, na pasta 32/34 são 10 as páginas manuscritas que cotejam o trecho numerado 12-24 do livro impresso.

Dessa forma, por um lado se pode afirmar que o manuscrito não está completo, por outro, é importantíssimo destacar que tem a virtude de incluir duas versões da mesma passagem do romance, neste caso, o começo. O que confere grande relevância ao estudo, porque, diferentemente do que normalmente é dito sobre o processo criador de Lispector, visto como um tanto quanto desajeitado e por pedacinhos de papel encontrados à toa, mostra que o “método” da autora consistia em um dedicado esforço de escrita e rescrita, em copiar o escrito e ir fazendo acréscimos e mudanças, como ela mesma disse na sua correspondência a respeito dos seus primeiros romances.

Se lido com atenção, o manuscrito impõe a necessidade de uma comparação tripla e simultânea: confrontar o trecho da pasta 10/34 com o fragmento respectivo na pasta 32/33, e

ambos, com a versão impressa e publicada finalmente. Nesse sentido, gostaríamos de apresentar exaustivamente todos os casos em que há trechos reescritos dentro do próprio manuscrito – porque esse não é o único caso – e, sobretudo, todas as mudanças, riscos e rasuras que aparecem, porém, isso levaria muito tempo e, na verdade, isso já seria próprio de uma “edição crítica” do romance. Em um tom muito mais modesto, mostramos um trecho das três versões.

Três formas distintas de começar. Três formas verbais para o escrever. Mudança importantíssima para a nossa análise, porque optar por uma forma de futuro, em vez de uma conjugação feita no passado, e inclusive em vez de uma conjugação no presente, abre um horizonte possível para a escrita.¹⁹⁹ Note-se na versão final o acréscimo: “e agora mesmo”, que justamente volta a colocar o presente no primeiro plano. São importantes também os outros acréscimos – entre colchetes na primeira versão – e os riscos.

Pasta 10/34: página 2	Pasta 32/34: página 3-4	Livro impresso: p. 16
<p>O que escrevi – [eu] aviso – não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e exijam [sic] requintes de espírito e de estilo. Pois o que escrevi é apenas nu. <u>Como requinte,</u> embora, tenha Embora tenha como pano de fundo a penumbra que [sempre] há nos meus sonhos quando de noite e durmo.</p>	<p>Estou avisando: o que escrevo não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requinte(s) de espírito ou de estilo. Pois o que estou escrevendo é apenas nu. Embora tenha como pano de fundo a penumbra que sempre há nos meus sonhos de noite atormentado quando durmo.</p>	<p>Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo.</p>

Mas se não for o suficiente, o mesmo acontece com a pasta 33/34. Como assinalado na segunda tabela, essa pasta abrange as páginas 79-87 do livro impresso, um período que também aparece na pasta 10/33 – porque a última parte corresponde às páginas 60-87,

¹⁹⁹ Exatamente o oposto ocorre com José García, o protagonista de *El libro vacío*, que não consegue abrir um horizonte possível para a sua escrita.

também do livro impresso. Ora, nesse segundo caso, as mudanças são inúmeras e merecem ser estudadas de maneira minuciosa e exclusiva, pois são referentes ao final do romance, que para Clarice Lispector, como se pode observar nas versões, não foi menos do que um empecilho. [Um detalhe importante do manuscrito de *A hora da estrela* é que tanto o começo quanto o final aparecem separados e reescritos várias vezes. Isto é completamente natural, graças à importância que têm, para um romance, ambas partes. Acreditamos, inclusive, que o início e o final são, de fato, as partes mais trabalhadas não só por Clarice Lispector, mas por qualquer romancista]. Observamos algumas linhas das três versões:

Pasta 10/34: página 39 bis	Pasta 33/34: página 2	Livro impresso: p. 80
<p>Ficou inerte na rua e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde esperança. Para tal exígua criatura a grande natureza se dava em forma de ralo capim de sarjeta</p>	<p>Ficou [não sabia por quê] inerte no canto da rua [talvez descansando das emoções], e viu, entre as pedra pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança. Hoje, pensou ela [hoje] e' [sic] o primeiro dia da minha vida? nasci. Ou!</p> <p>(A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe?) Não para os homens não. Para tal exígua criatura a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta</p>	<p>Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.</p> <p>(A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe? Não, para os homens não existe.)</p> <p>Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta</p>

Primeiro: os acréscimos – entre colchetes – da segunda versão que se conservam na última.

Segundo: o que na segunda versão aparece como pergunta, na versão final se torna afirmação: É o primeiro dia da vida de Macabéa!

Terceiro: note-se a mudança no fechamento do parêntese: a frase que constitui uma resposta para a pergunta prévia, na segunda versão, fica fora do parêntese. Mas, na versão final, fica dentro. O que parece menor é, na verdade, um aspecto de grande importância, porque, como é sabido, os parênteses, no percurso do romance, possibilitam que o personagem-autor – insistimos: o tempo todo sem nome – irrompa no palco da narração com suas considerações e questões a respeito da própria escrita. Essa é, sim, uma forma, nos termos que propomos, de demarcar o momento do “escrevo que escrevo”.

Mas o que buscamos salientar é o fato dessa mudança da posição do segundo parêntese não ser uma exceção no manuscrito de *A hora da estrela*, senão a regra. Em contraste com o que se poderia pensar, os parênteses, embora possuam uma enorme relevância no romance, se observados com atenção, não respondem a um critério ou padrão definido. Por exemplo, enquanto no livro aparece: “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir.”²⁰⁰; na pasta 33/34, página 3, temos: “(Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e eu mesmo ir para a cama dormir.)”. Se faz fundamental, então, revisar com muito cuidado a função dos parênteses no manuscrito em comparação com o romance. A nossa postura não é definitiva, mas é muito provável que os parênteses tenham respondido mais a uma espécie de escolha intuitiva que a uma ideia sistemática de Clarice Lispector. Mas deixamos ao leitor a última palavra.

Quarto: o mesmo parêntese, desde outra perspectiva, tem uma extraordinária importância, porque nos ajuda a esclarecer o “jogo” que supõe o manuscrito de *A hora da estrela*. Acontece que essa é a segunda vez que o trecho aparece, pois já no começo, na primeira página do romance, está presente: “A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar.”²⁰¹

²⁰⁰ Lispector, 1998, p. 81.

²⁰¹ Idem, p. 11.

E é exatamente o mesmo trecho – só falta o “e” na versão à mão – que surge manuscrito em folha ofício e com duas tintas, na pasta 18/33 do manuscrito de *A hora da estrela*.

Com efeito, a maioria das pastas – veja-se de novo a primeira tabela – só conta com uma folha, ou um recorte, ou um envelope com notas, em lugar de extensos períodos de escrita. Acontece que cada uma dessas notas – com alguma exceção – é um acréscimo aos textos maiores, ou, se se preferir, são inserções que Lispector enxergou em leituras posteriores. Ora, esse ponto constitui, em grande parte, o pilar da nossa mais importante descoberta na consulta não só do manuscrito do último romance de Lispector, mas do arquivo da autora. Porém, desenvolveremos o assunto no final deste capítulo. Por enquanto, é preciso dizer que é a partir dessas “notas” ou papéis soltos que se faz possível supor que Lispector trabalhava sob um método intempestivo, quase amorfo e à toa.

Ora, baseados na consulta ao arquivo da autora, essa ideia de uma escrita irrefletida e apenas intuitiva nos parece falha. Porque justamente ocorre o contrário, Clarice Lispector assumia a escrita como algo muito mais sério e sistemático do que se quer reconhecer. Mas entenda-se bem: isso não quer dizer que não houvesse espaço para uma exploração da palavra, absolutamente livre e espontânea. Sem dúvida, isso acontecia. Porém, a nossa proposta refere-se ao momento e à forma de concretizar um romance, a confecção de uma forma definitiva para impressão e publicação.

Nesse sentido, discordamos do “enquadramento” que Fábio Frohwein, no próprio site do IMS, pretende dar às diversas “folhas soltas” que formam parte do manuscrito de *A hora da estrela*.²⁰² Como pode ser visto no site, Frohwein concebe esses papéis como “inspirações”, escritos para uma escrita posterior. Para isso, recorre a considerações tanto da própria Lispector quanto da biografia mais importante da autora, Nádya Batella Gotlib. Não negamos que a Clarice carregava algum caderno para realizar notas ou que tinha necessidade repentina de escrever alguma coisa – algo completamente natural em um escritor ou escritora. O que nos parece absolutamente insustentável é que as folhas soltas, que compõem a maioria das pastas do manuscrito de *A hora da estrela*, tenham sido escritas previamente aos períodos mais extensos de escrita.

Justamente a revisão profunda do manuscrito revela o contrário: essas notas foram feitas após conceber o “enredo” e depois de escrita a maior parte do texto. Qual a prova contundente? Ao comparar três versões de um mesmo trecho, como o apresentamos nas

²⁰² <https://claricelispectorims.com.br/notas-de-hora-da-estrela/>

tabelas, o aspecto mais evidente é o fato incontestável de que o texto clariceano vai ganhando volume e extensão à medida que é rescrito, “copiado” e “copiado” uma e outra vez! Não se trata de uma hipótese. Insistimos: é um fato. Vejam-se de novo os exemplos: desde a primeira versão, passando pela segunda, até a versão final, simplesmente, o texto tem mais palavras! O texto expande-se progressivamente.

Além disso, há uma marca, no percurso do manuscrito – sim, você, leitor, já vislumbrou qual é... – que justamente assinala o que propomos chamar de “inserções”, isto é, acréscimos dentro dos períodos mais extensos. Salvo erro fatal, consideramos verdadeiramente inusitado e até inconcebível que Clarice Lispector escrevesse primeiro essas “notas” como “inspiração”, e, em torno delas, escrevesse páginas e páginas para, uma vez escritas, fazer uma marca indicativa de inserção da “nota”.

Não. O processo, porque assim indica e prova o manuscrito, é inverso! Clarice escreveu suas ideias básicas (a pasta 10/33 não pode ser mais contundente nesse sentido) e depois trabalhou sobre elas uma e outra vez. Assim que conseguiu ter um *corpus* mais ou menos definido, passou a acrescentar as frases que lhe ocorriam. De outro modo, seria preciso lidar com a ideia e com a imagem, um tanto quanto fetichista, de que Lispector escrevia pequenas frases e “inspirações” vindas à alma sem porquê. E, zelosamente, a autora as guardava para dali surgir uma grande obra ou – como acontece no manuscrito – para as inserir em um texto assim que fosse possível. Essa opção, como é óbvio, vai de encontro ao que a própria Lispector procurava: uma escrita verdadeiramente livre e sem pré-meditações!

Insistir, então, que as notas do manuscrito podem ser consideradas “inspirações” promove não só uma imagem idealizada da maior escritora que já teve o Brasil, como também, e muito mais importante, revela: a ignorância do próprio manuscrito de *A hora da estrela* e do jogo entre as diversas partes e papéis que o constituem; e, sobretudo, o desconhecimento em relação aos demais manuscritos, uma vez que em pelo menos um manuscrito anterior o que acontece é algo radicalmente distinto.

Não esclarecemos, agora, o ponto, porque, antes, é preciso abordar um aspecto capital. Por enquanto, lembramos que o que pode parecer uma afirmação categórica nossa é uma forma de chamar a atenção para a escrita material, possível de ser consultada como parte de um acervo. No fim, é possível que Lispector escrevesse tanto “inspirações” à toa, quanto “inserções” em pedaços de papel para os escritos mais extensos, resultado de um árduo trabalho. Seja como for, no caso de *A hora da estrela*, o manuscrito parece provar que Clarice Lispector seguiu a segunda via, em lugar da primeira.

Como nota final, assinalamos duas observações de grande importância. A primeira, enfatizamos, é a possibilidade de conhecer um manuscrito. Isso é e será sempre um privilégio na medida em que permite um aprofundamento na obra correspondente. Raramente uma obra é o resultado de uma única tentativa. O mais comum é ter múltiplas versões. Nesse sentido, não deixa de ser estranho que o manuscrito de *A hora da estrela* apresente uma única versão escrita completamente à mão. É muito difícil pensar que não houve mais versões, inclusive datilografadas. Aliás, as comparações triplas que apresentamos provam, de modo incontestável, que pelo menos foram quatro versões no total, pois houve, sem dúvida, mais uma: aquela que, em teoria, foi acrescentada até o texto ficar exatamente como aparece no livro. Continuando a suposição, essa versão teria sido levada à editora para a publicação e provavelmente escrita à máquina.

Em outras palavras, como apontam Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, o propósito ideal – desde a crítica genética mas também desde a crítica à própria crítica genética – é procurar reconstruir o processo de criação de determinada obra. Imediatamente os autores assinalam que isso não passa de uma utopia, justamente porque os manuscritos de uma obra são percorridos por hesitações e mudanças; isto é, o que paradoxalmente os define é a descontinuidade, por óbvias razões.²⁰³

Nesse sentido, o trabalho do pesquisador gira em torno à possibilidade de dar conta do processo de elaboração da obra. Mas é evidente: a maioria das vezes não é possível conhecer absolutamente todos os documentos, papéis, folhas, recortes, que fizeram parte do processo. Como já destacamos, seria sumamente extravagante por parte de um autor procurar conservar desde o mínimo e primeiro papelzinho até as múltiplas versões, porque, em último caso, isso seria fazer da própria elaboração da obra uma outra obra! Na verdade, o mais comum é que o pesquisador tenha acesso a uma parcialidade do conjunto de documentos ou, como é o caso do último romance de Clarice Lispector, a uma única versão. Claro, esse material já é de extraordinário valor. Porém, deve se tomar muito cuidado com qualquer tipo de afirmação ou

²⁰³ Torna-se sumamente difícil mostrar algum trecho mais ou menos pontual da exposição feita por Pino e Zular. A sua argumentação, na verdade, é muito complexa e a questão relaciona-se profundamente com outras. Por exemplo, para falar em *descontinuidade*, os autores aludem a Foucault e à necessidade de uma perspectiva historiográfica capaz de conceber os objetos como processos inconclusos e em constante mudança – isto é, estruturas sem estruturas ou objetos que escapam à estruturação, precisamente como os manuscritos. Sem falar que para fazer uma crítica à crítica genética – esses são os termos do subtítulo do livro – é preciso percorrer um admirável e refinado *corpus* teórico das correntes mais importantes da crítica genética, além de analisar a forma e o contexto em que ela surgiu. Convidamos o leitor a ler o texto na íntegra. É uma leitura absolutamente essencial, sem falar que o texto é muito bem escrito e a leitura aprazível. Em relação ao nosso tema, recomendamos os capítulos 1 e 3.

generalização, precisamente porque haverá uma série de vazios sem preencher que ficarão para sempre desconhecidos. Nas palavras de Pino e Zular:

Tentemos entender um pouco mais a amplitude das pesquisas em crítica genética. Como já vimos, a reconstituição de um processo de criação é sempre uma tarefa utópica. Temos apenas alguns rastros de um caminho que deve ter sido muito mais complexo do que nossas elaboradas hipóteses podem vislumbrar. Assim, reconstruir o processo não só é uma tarefa infinita, como também impossível.²⁰⁴

Nossa pesquisa, especificamente a respeito do arquivo, nunca teve como propósito “reconstruir o processo de criação” de *A hora da estrela*, porque, desde a origem, o objetivo era mais amplo: consultar o acervo de Clarice Lispector a partir da nossa hipótese: a radicalização da escrita, que passaria de um “escrevo” a um “escrevo?”. Isto é, a nossa preocupação central não era unicamente com o romance, senão – é bastante claro – com a escrita, no seu sentido mais simples e mais amplo.

Ou seja, foram consultados também manuscritos de outras obras de Clarice Lispector. Entre eles se destaca, por uma razão inesperada, o manuscrito do romance póstumo da escritora, *Um sopro de vida*, guardado igualmente no Instituto Moreira Salles. O manuscrito ocupa 41 pastas com documentos diversos. Antes de qualquer outro comentário é importante dizer que esse manuscrito tem muito mais a ver com “notas” e papéis soltos que com períodos mais ou menos extensos e formados. Mas isso se deve, desde a nossa perspectiva, à morte de Clarice Lispector que a impediu de concluir o livro. Logo, torna-se delicada alguma afirmação definitiva. Da mesma forma, há no manuscrito uma enorme diversidade de aspectos que merecem ser destacados, porém, isso terá que ser feito em outro momento. Em lugar disso, a seguir apresentamos quatro imagens originais do manuscrito de *Um sopro de vida*. Porque durante a nossa consulta descobrimos que nesses quatro momentos – que não são todos, mas os mais importantes – aparece, de maneira inusitada, Macabéa, a protagonista de *A hora da estrela*!

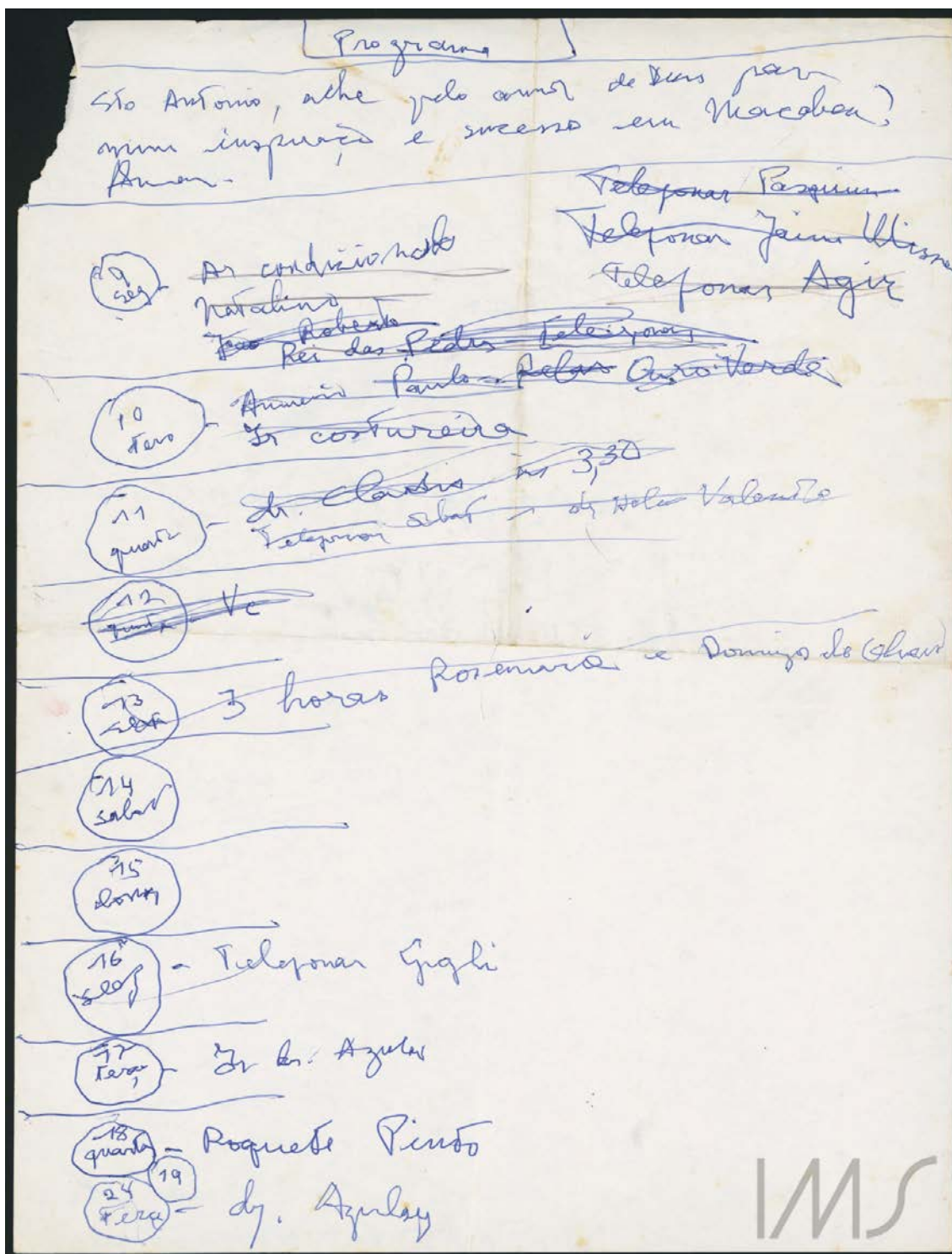
Por exemplo, na folha numerada pelo próprio IMS com o número 152 e que se apresenta na página seguinte, na parte superior se lê:

Programa

Sto. Antonio, ache pelo amor de Deus para mim inspiração e sucesso em
Macabéa! Amém

²⁰⁴ Pino, 2007, p. 121.

É importante ressaltar que a caligrafia é muito desalinhada. Embaixo aparece uma espécie de calendário de atividades que abrange um período de duas semanas. Entre as atividades estão: telefonar a diversas pessoas, ir à costureira e, tal apreço, dois encontros com o Dr. Azulay. Além disso, não deixa de chamar a atenção profundamente essa invocação a Santo Antônio, não em relação a episódios do cotidiano, e sim à escrita e Macabéa!

Figura 6 - Folha 152 do Manuscrito de *A hora da estrela*

Fonte: Instituto Moreira Salles.

O que é que faz Macabéa em uma folha do manuscrito de *Um sopro de vida*? Por que essa folha não é parte do manuscrito de *A hora da estrela*?

Mas vejamos o segundo caso, que é ainda mais surpreendente!

Figura 7- Ângela e Macabéa numa folha do manuscrito de *Um sopro de vida*

~~Al~~ Autor
 As vezes sinto que Angela é eletrônica
 E uma moçim de alta precisão?
 ou nascida em provela? Ela é feia de
 molas e parafusos. Ou é metade viva
 de mim?
 miserias
 tempestosa
 resolveu-a (meio, macabéa)
 compasso inacabado
 Tinha vergonha da verdade
 A mentira era
 decente. (Macabéa) mais

Na realidade de todos
 mortadela. Mas parecem-lhe
 mais educado diz que a Tinha
 comia. De um modo geral mentem
 vergonha do verdade. A mentira
 era mais decente. Ela achava que
 boa educação era mais.
 muito delicada com os outros e
 apenas de não poder fazer
 para os outros, era muito
 gentil. Mentia também para
 si mesma, em deva heio
 volátil

Como se pode observar, na parte superior, fala-se de Ângela, a protagonista de *Um sopro de vida*, que, no percurso do romance é criada – exatamente como Macabéa – por outro personagem chamado “Autor”. Isto é, Ângela e Macabéa são gêmeas e, por consequência, os romances também.

Ora, já na segunda parte da folha, de maneira desconcertante, aparece a própria Macabéa entre parênteses junto com a palavra “médico” e os dois parágrafos seguintes são sobre ela: o nome aparece de novo entre parêntese no segundo parágrafo; e o terceiro continua falando sobre ela. Sabemos disso porque se menciona mortadela – lembre-se de que na versão impressa ela diz ao médico que come sanduiche de mortadela.

Contudo, o interessante é que o trecho foi “aproveitado” por Lispector do seguinte modo: ela o dividiu, porque duas páginas após o diálogo com o médico, no livro, lê-se: “Nada contou a Glória porque de um modo geral mentia: tinha vergonha da verdade. A mentira era tão mais decente. Achava que boa educação é saber mentir. Mentia também para si mesma em devaneio volátil na sua inveja da colega.”²⁰⁵

Em contraste, o manuscrito (Figura 7, parte final) diz:

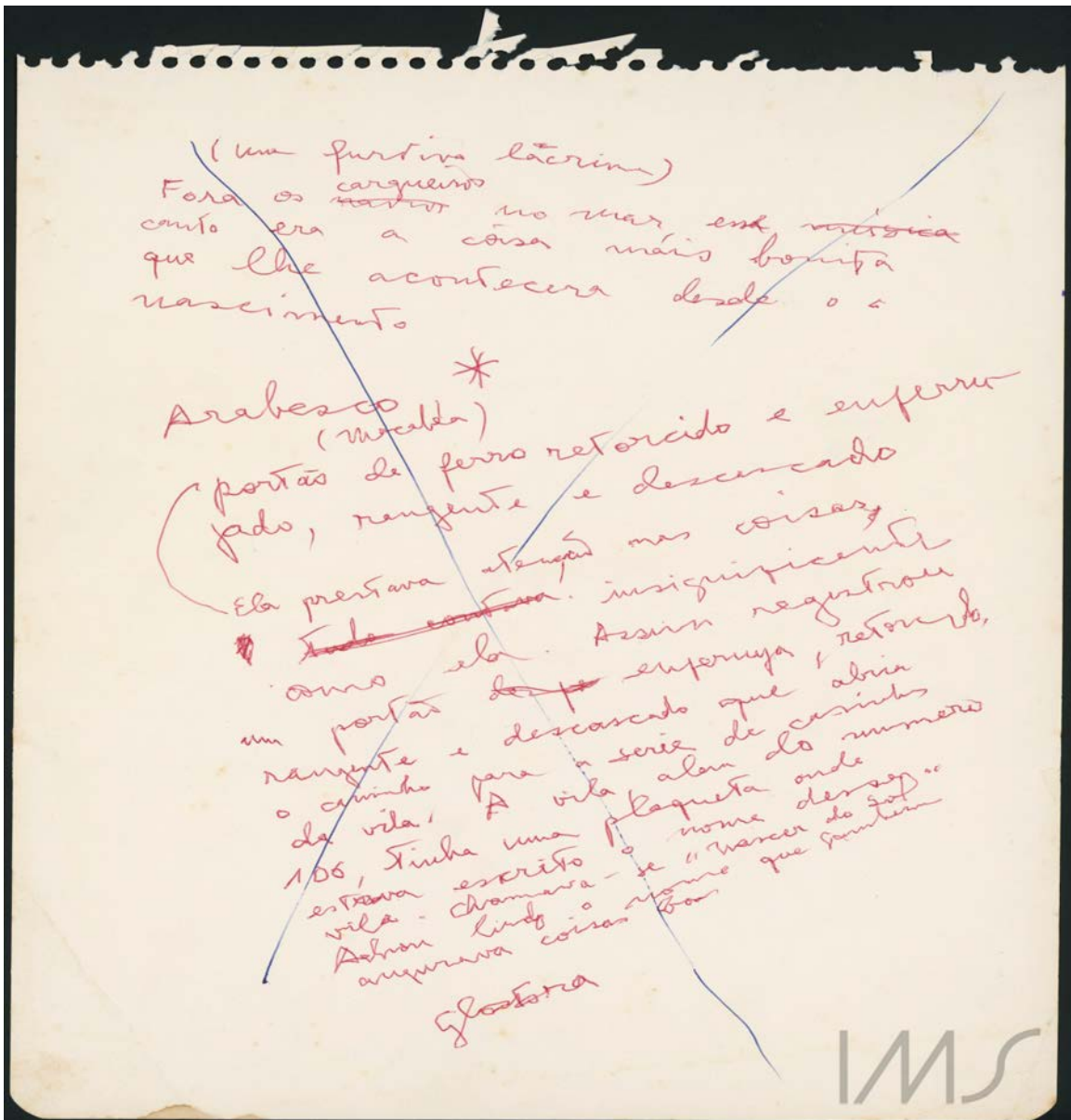
Na realidade detestava mortadela. Mas pareceu-lhe mais educado dizer que a comia. De um modo geral tinha vergonha da verdade. A mentira era mais decente. Ela achava que boa educação era mentir. Muito delicada com os outros e, apesar de não poder fazer favores para outros, era muito gentil. Mentia também para si mesma, em devaneio volátil.

A pergunta subsiste: como explicar que essa folha não seja parte do manuscrito de *A hora da estrela*? Inclusive em termos quantitativos se fala mais de Macabéa que de Ângela! Cabe pensar, por isso, que não deveria ser parte do manuscrito de *Um sopro de vida*. Claro, se faz necessário buscar outras explicações ou inclusive matizar as nossas próprias afirmações, porque não há modo de saber como foram compostos cada um dos manuscritos pela própria Lispector; mas, e muito mais importante, porque se há um aspecto que chama a atenção no arquivo de Clarice é o fato da autora reutilizar papéis e pedaços de folhas que já tinham algo escrito, para escrever sobre eles algo diferente. Pensamos que é o caso da segunda imagem que apresentamos (Figura 7).

Ora, devemos sublinhar que, como dito há pouco, na folha há “duas partes”. Como é possível saber? Precisamente porque há uma marca ortográfica que facilmente pode passar despercebida: dois asteriscos embaixo do parágrafo de Macabéa. Por enquanto só destacamos a marca. Vejamos a seguinte imagem – que é o verso da Figura 7.

²⁰⁵ Lispector, 1998, p. 69.

Figura 8 - "Arabesco Macabéa" (verso Figura 7)



Fonte: Instituto Moreira Salles.

A página completa é sobre Macabéa. Aparece riscada por duas linhas cruzadas em tinta azul; traço que provavelmente significa que a página foi descartada. Além disso, note-se que está escrita com tinta vermelha e o outro lado (Figura 7) aparece com tinta azul; isto é, não há relação entre um lado e outro da folha. Ou foram escritos em dois momentos diferentes. A cruz azul reforça a ideia de que se trata de uma folha de reuso para *Um sopro de*

vida. Isso terminaria com o mistério de por que não aparece como parte do manuscrito de *A hora da estrela*.²⁰⁶

Ora, acontece que o trecho da parte superior não foi descartado, mas dividido e utilizado por partes. O trecho diz: “(uma furtiva lágrima) / Fora os navios [cargueiros] no mar, essa[e] música cant~~o~~~~era~~ a coisa mais bonita que lhe acontecera desde o nascimento”.

No romance se lê: “‘Uma Furtiva Lágrima’ fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira.”²⁰⁷ Três parágrafos depois: “Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro. Além dos cargueiros do mar nos domingos, só tinha essa música. O substrato último da música era a sua única vibração.”²⁰⁸

No caso da segunda parte da página, o trecho aparece quase exatamente igual ao romance. Vejamos os dois parágrafos. Primeiro colocamos a transcrição do manuscrito e depois como se lê no romance:

Arabesco *

(Macabéa)

Portão de ferro retorcido e enferrujado, rangente e descascado.

Ela prestava atenção nas coisas, ~~Tudo~~ contava! Insignificantes como ela. Assim registrou um portão de fe enferruja, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para a série de casinhas da vila a vila, além do número 106, tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome dessa vila. Chamava-se “nascer do sol”. Achou lindo o nome que [ilegível] augurava coisas boas
[ilegível]

Ele falava coisas grandes mas ela prestava atenção nas coisas insignificantes como ela própria. Assim registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais de vila. Vira isso do ônibus. A vila além do número 106 tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome das casas. Chamava-se “Nascer do Sol”. Bonito o nome que também augurava coisas boas.²⁰⁹

Nesse terceiro caso, as mudanças são realmente menores. Concentremos a atenção nos outros dois casos de reuso do trecho. É preciso sinalizar que é difícil chegar a uma conclusão importante unicamente a partir de dois exemplos. É necessário estudar com mais detalhe ambos manuscritos para saber se o gesto de retomar um trecho, dividindo-o em partes, a fim de utilizá-lo posteriormente era mais que uma exceção. Em qualquer caso, o que verdadeiramente importa é a prova que essa folha traz: houve sim uma fase de escrita prévia do romance, anterior àquela que parece concretizar-se a partir dos documentos do manuscrito

²⁰⁶ Ainda assim acreditamos que poderia ser parte *também* do manuscrito de *A hora da estrela*.

²⁰⁷ Lispector, 1998, p. 51.

²⁰⁸ Idem, p. 51-52.

²⁰⁹ Idem, p. 52.

de *A hora da estrela*. Infelizmente, a seção do romance impresso na qual aparece esse trecho (a página 52), como demonstrado na tabela 2, é parte do trecho que falta no manuscrito de *A hora da estrela*: o período das páginas 45-59. Ou seja, não temos como conferir a folha com o manuscrito de *A hora da estrela*, para saber se esse foi rescrito, corrigido ou riscado em uma versão posterior; somente podemos comparar com o romance impresso.

Além disso, é importante destacar que nessa terceira folha aparece, de novo, a mesma marca ortográfica que assinalamos antes. Todavia, neste caso, é um asterisco só ao lado da palavra “arabesco”. Não é possível saber se é uma referência ao próprio asterisco, se é um cabeçalho ou se é uma forma metafórica de chamar atenção para o que acontece na passagem. Não se pode ignorar que “arabesco” remete a um desenho ou figura, antes que a uma palavra. E poderia, por isso, sintetizar o que acontece com a escrita – e com a história – de Rodrigo S. M.: uma escrita que, no seu percurso, vai se desenvolvendo por volutas ou – não se esqueça – por dobras!

Como se fosse, talvez, argila?....

Arrisquemos uma hipótese. Como se verá em umas páginas mais adiante, acreditamos que as últimas obras de Clarice Lispector marcam uma direção radicalmente diferente daquela que cultivou desde o começo com *Perto do coração selvagem* e até *A paixão segundo G. H.* Ora, esse novo rumo é uma procura e pesquisa da e na escrita; por isso, cabe pensar, é essencialmente radical e radicalmente essencial.

Nesse sentido, é preciso lembrar que João Cabral de Melo Neto expõe para Clarice Lispector, em uma carta escrita já em 1949, o seguinte:

Há duas espécies entre as pessoas que escrevem: as que se quebram a cabeça, ou (que) se jogam a cabeça, em cada lance que escrevem e as que se quebram a cabeça uma vez na vida, ao descobrir a sua maneira. Não posso imaginar, por exemplo, o meu caro Ledo Ivo lutando entre um poema e outro poema, ou entre um romance e outro romance. Você sim. Agora, eu pergunto [...]: seria v [sic] capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça? [...] Estou certo que não.²¹⁰

Subscrevemos a proposta do grande poeta, tanto a respeito das espécies de pessoas que escrevem, quanto a respeito de Clarice Lispector se jogar de cabeça a cada nova escrita. Isso será iluminado um pouco mais adiante.²¹¹

Até aqui expomos as descobertas no manuscrito de *Um sopro de vida* em relação com *A hora da estrela*. A seguir, voltamos para o manuscrito da *A hora da estrela*.

²¹⁰ É a carta datada em 15.02.49, da pasta CL Cp. 08 do arquivo de Clarice Lispector, que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa. Melo Neto, 1949, p. 2.

²¹¹ Veja-se, concretamente, o apartado “Escrevo que escrevo” a partir da página 162.

Estrelas e cruces

Como foi assinalado, antes de falar em “notas” ou em “inspirações” a respeito do manuscrito de *A hora da estrela*, nos parece ser muito mais importante reparar na articulação dinâmica entre as folhas soltas, envelopes, pedaços de papel e os três grandes períodos de escrita contínua das pastas 10, 32 e 33. É o que chamamos de “inserções”. Isto é, na leitura cuidadosa do manuscrito é possível advertir que essas folhas soltas não são totalmente independentes, porque existem indicações do ponto no qual deverão ou deveriam ser incorporadas. Com efeito, o leitor já dever ter adivinhado que marca é essa marca...

Assim, gostaríamos de mostrar todas as articulações que acontecem no manuscrito, porém, por uma questão técnica, não é possível. Em vez disso, mostraremos apenas dois exemplos, mas não sem dizer que somente contamos com as imagens de dois desses momentos ou “inserções”.


As duas inserções – por isso as selecionamos – acontecem em uma mesma folha: leva o número 8 escrito à mão na parte superior esquerda e pertence à penúltima pasta, a 33/34. É o único caso, em todo o manuscrito, que ocorre uma dupla inserção: a primeira acontece na metade da página e tem a ver com o único papelzinho que se encontra na pasta 6/34; a segunda surge quase no final da página e também se relaciona com o único papel que se encontra na pasta 11/34.

Sabemos onde os papéis se inserem porque, em ambos os casos, aparece um asterisco! No primeiro caso é pequeno, já no segundo é um pouco maior. Nesse sentido, é importante reiterar que, de modo quase incontestável: esses dois papéis não foram escritos antes, mas depois do extenso período da pasta 33/34. Isso significa que Clarice Lispector trabalhou, para *A hora da estrela*, com esse procedimento de inserção; o que não nega completamente a possibilidade de que escrevesse também por “inspirações”.

A nossa proposta, ademais, tem a virtude de colocar no primeiro plano, como já foi assinalado, as materialidades da escrita, em lugar de enquadrar os fatos em uma ideia pré-concebida. Mas isto não é uma mera descrição. Muito pelo contrário, deve ser destacado que, dessa forma, as inserções fazem, de certo modo, que o manuscrito ganhe tridimensionalidade, e que termine sendo algo muito próximo a um modelo de armar. Isso é de grande relevância, pois recorda que às vezes os processos de criação de uma obra escrita vão muito além do simples ato de escrever. Em uma palavra: que a literatura, para sê-lo, é mais que a pura escrita. Mas vejamos a folha:

Figura 9 - Duas inserções. Manuscrito de *A hora da estrela*

Macabea sente ^{agora} ~~uma~~ fundo enjoô de estomago ⁸
~~passa~~ quase vomitar ela que nunca vomitava
 para não desperdiçar. Queria vomitar
 estêb que não é corpo, vomitar algo luminoso,
 de sangue, e vasto espasmo, enjô o analgô escando
 mil vo amago: vitória! ela vomitou um pouco de
 pontos e está! o súbito qnto ofertado de uma
 guerra!!!
 A súbita aqui vora, ~~logo~~ seguinte para
 os alto vras a ~~ouella~~ ~~letra~~!!!
 o macio gato estracando ~~na~~ ~~alto~~ ~~sup~~
 e qualquer, a rida ~~come~~ a vida!

Sim, foi este o modo como eu quis dizer.
 que - que Macabea ~~anteriormente~~ estava enjô
 livre de, ~~in~~ de e de nós. ~~mas~~ ~~os~~ ~~ocultar~~
 mover é um instante, para ~~logo~~ em sei!
 porque ~~esta~~ ~~a~~ ~~moça~~ eu acabo de chorar.
 Desculpa-me! era noite: e que não
 pude evitar,
 A gente ~~acaba~~ tudo porque foi feijão a
 parede.
~~Apafando~~ ~~agor~~ meu de ~~gentra~~ ~~o~~ ~~mostricínio~~ dos pontos!
 E silencio  ~~simos~~ ~~brade~~
 Eu que me especializei ~~em~~ ~~chegar~~
 por los vivos e a morte e a ~~uma~~
 ausência de mim mesmo.
 Movendo ela viron a1

IMS

A segunda parte da página diz:

Sim, foi este o modo como eu quis dizer que – que Macabéa morreu * Estava enfim livre de si de e de nós. Não vos assusteis morrer é um instante, passa logo, eu sei porque com a moça eu acabo de morrer. Desculpai-me essa morte: é que não pude evitá-la

A gente aceita tudo porque já beijou a parede.

[Ainda um] Esgar meu [de revolta] O morticínio dos pombos!

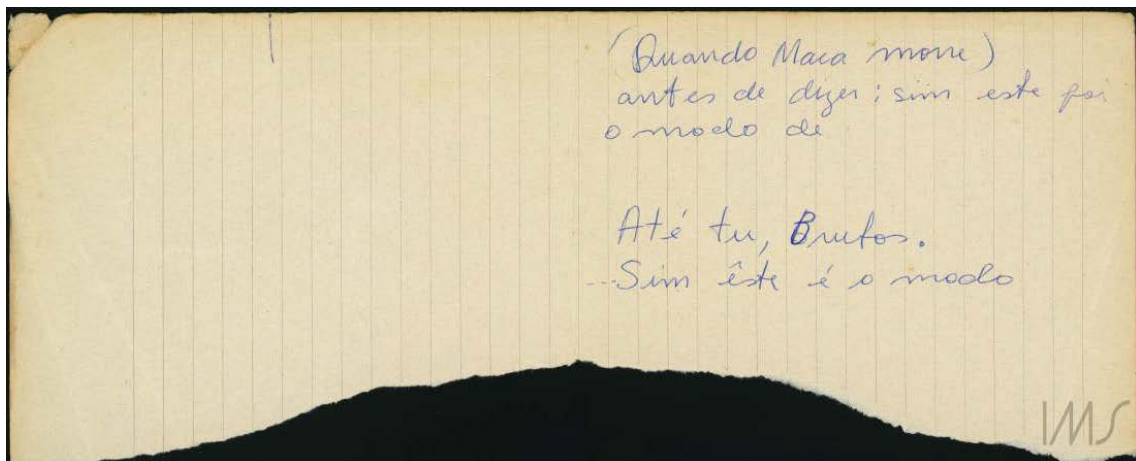
E silencio * Sinos baladam

Eu que me especializei na dor-chsp dor dos vivos e a morte é a minha ausência de mim mesmo.

Morrendo ela virou ar

Exatamente no primeiro asterisco, a seguinte folha é inserida:

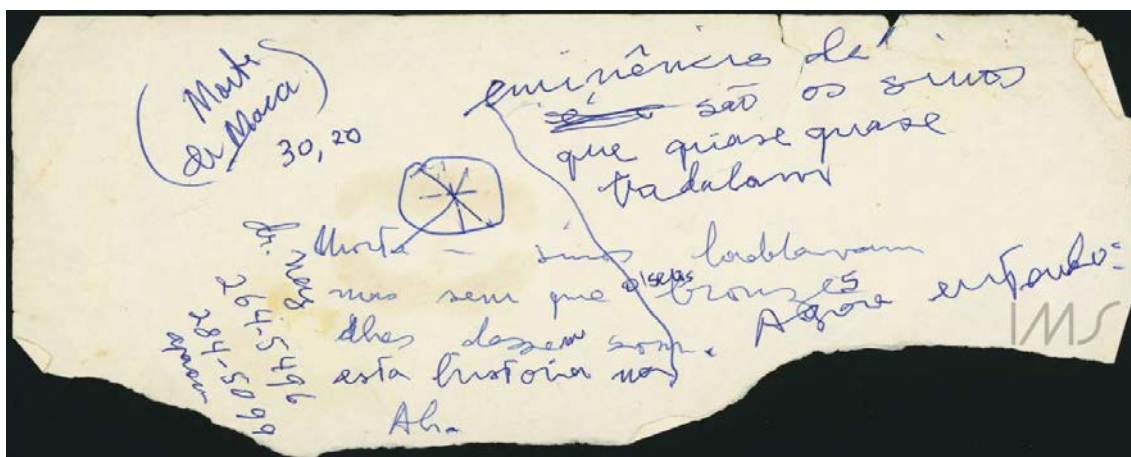
Figura 10 - “Até Brutus”. Manuscrito de *A hora da estrela*



Fonte: Instituto Moreira Salles.


Ora, a indicação é muito precisa porque assinala uma frase concreta, que se corresponde com o asterisco. Já no segundo caso, a inserção é da seguinte folha:

Figura 11 - “Sinos baldam”. Manuscrito de *A hora da estrela*



Fonte: Instituto Moreira Salles.

O trecho diz:

	iminência de	
(Morte de Maca)	é e são os sinos que badalam	
30, 20		
dr. Ney	Morte - sinos badalavam	
264-5496	mas sem que [seus] bronzes	
284-5099	lhes desse[m] som. Agora entendo:	
[ilegível]	esta historia na	
	Ah.	

Notemos, mais uma vez, o grande asterisco. Essa é outra forma recorrente no manuscrito de marcar a inserção: se no primeiro caso foi indicada uma frase com o sinal do local da inserção; no segundo, tanto na página principal como no pequeno papel a ser inserido, se faz uso de asteriscos. Além disso, para nossa proposta é fundamental observar o seguinte: a caneta – que se distingue pela cor e pela espessura do traço – é a mesma, neste último caso, que aquela da marca na página principal. Nos dois casos, Lispector escreveu com outra caneta: “sinos badalam...”. O que reforça, ainda mais, a hipótese de que o processo de escrita de *A hora da estrela* não cumpre um percurso que vai das notas a um período maior, mas, justamente, o contrário – pelo menos neste caso amplamente significativo que vai de um período de escrita extenso à necessidade de fazer inserções e acréscimos.

Insistimos: o fato de que os documentos sejam precisamente de caráter manuscrito, em vez de datilografados, prova que Clarice Lispector concebeu a escrita à mão, no caso de *A*

hora da estrela e de *Um sopro de vida*, como algo absolutamente imprescindível para o processo de criação. E isto, em outras palavras, quer dizer que a mão, a caneta, a caligrafia, a tinta e as folhas foram, em termos de Deleuze e Guattari, algo muito mais do que materiais... Foram e são parte inerente da obra. Em contraste, é preciso perguntar: por que Lispector, como o seu personagem-autor, não esgotou o processo de escrita exclusivamente na máquina?

A resposta talvez se encontre no fato de que, tal parece, a máquina foi, desde o primeiro romance até *Objeto Gritante* – posteriormente *Água viva* – o meio fundamental da autora, não tanto de escrita, senão de rescrita e composição das obras, através de cópias sucessivas de um mesmo texto. Porém, a existência do manuscrito parece contradizer nossa hipótese de que a escrita de Lispector sofreu uma redução radical a partir do incêndio por óbvias razões. Se isso aconteceu, como explicar que os seus últimos dois romances foram escritos, em grande parte, à mão?

Nos parece que não há contradição, pois, se observarmos com atenção as mesmas imagens dos manuscritos de Lispector, apresentadas algumas páginas atrás, veremos que a caligrafia é bastante desordenada e feita como se a escrita estivesse tentando passar por entre ela mesma sem ficar completamente ali... E esse é, segundo a nossa visão, o signo de uma tensão, sempre presente a partir do incêndio, entre a vontade de escrever e uma mão ferida que não consegue escrever uma palavra.

Dessa forma, o que concebemos como o passo de um “escrevo” a um “escrevo?” não se cumpre no processo de criação de uma obra como *A hora da estrela*. Se for o caso, cumpriria-se, antes, na própria escrita à mão e nessa caligrafia que, como os mesmos textos clariceanos assinalam, termina por se tornar ilegível. Assim, no lugar de configurar uma impossibilidade de escrita – como acontece a José García – no caso de Clarice Lispector aventuraríamos a inusitada ideia de que se está diante de uma impossibilidade de leitura, isto é, de ler e sobretudo de ser lida.

Mais uma virada: o “escrevo?”, dessa forma, seria o signo, ou até o gesto – o grito? – de um profundo estranhamento da escrita diante disso que podemos chamar “ilegibilidade” da própria autora e, especialmente, de acordo com Foucault, uma “ilegibilidade” da escrita a respeito de si mesma – que talvez é o que a faz possível...

A hora da estrela de *A hora da estrela*

No percurso do presente capítulo, temos destacado uma marca ortográfica que cumpre função importantíssima em diversos momentos do manuscrito de *A hora da estrela*: o asterisco, indicador de onde em um determinado texto deve-se inserir algum novo trecho. Ora, desde o início mencionamos que Paloma Vidal, na crônica sobre seu encontro com os manuscritos, chama a atenção para outra marca, um xis, que ela denomina também como asterisco. Nesse sentido, é preciso lembrar uma folha do manuscrito – a única na pasta 25/34 – que conta só com duas frases divididas por uma linha e um xis:

A morte é o encontro consigo
 ----- X -----
 Deitada, morta, era tão grande como um cavalo
 Morto
 (Morte de Maca)

Vidal afirma que ambos períodos “...separados no manuscrito, serão contíguos no livro, pondo em evidência um procedimento que cria uma correspondência entre modos de escrita, para ultrapassar a fronteira entre reflexão e narrativa.”²¹²

O comentário é extraordinariamente valioso, porém, é incompreensível que não acrescente nada mais a respeito. Nos parece que Vidal não aprofunda e não aproveita a própria intuição – e assim não vai mais além. Qual seria a razão? Em primeiro lugar, sem dúvida, se deve ao fato dela estar escrevendo uma crônica, isto é, o texto é uma visão panorâmica desde a sua experiência subjetiva. Em segundo lugar, ela não aproveita a sua intuição porque não a relaciona a outros manuscritos de Clarice Lispector. Por isso, não nota que esse mesmo gesto percorre, como ser verá, não só um manuscrito, senão grande parte do arquivo de Lispector.

Mais uma vez, o manuscrito de *Um sopro de vida* ajuda-nos, de maneira surpreendente e contundente, a reforçar o ponto. Veja-se, na próxima página, a imagem de uma folha do manuscrito que repete o traço não uma ou duas vezes, mas em seis ocasiões!

Qual a importância desse gesto? Precisamente o que assinala Paloma Vidal, mas de modo ampliado e desde outra perspectiva. Nos referimos, tal e como Deleuze e Guattari o assinalam, a isso que se chama “sintaxe”, que é um dos aspectos mais importantes da obra literária, na medida em que lhe dá forma. Ora, esse é um dos aspectos mais inquietantes da

²¹² Vidal, 2017, p. 31-33.

obra de Lispector desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*: a forma como as palavras se reúnem, se seguem, se puxam e até entram em colisão umas com outras – ou, claro, esvaziam a si mesmas de conteúdo. Pensamos que esse aspecto se radicaliza com o passar dos anos, até atingir os últimos romances da autora. Neles, essas “rupturas”, mais da frase que do sentido – embora às vezes não seja possível diferenciar uma do outro – não só ocorrem, mas, no caso de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, ganham dimensão estrutural.²¹³

²¹³ Em *A hora da estrela*, a ruptura é advertida nos parênteses, que, já foi assinalado, constituem a forma e o meio através do qual Rodrigo S. M. irrompe a própria narrativa. Ou seja, ao contrário do que diz Vidal, essa marca ortográfica reforça ainda mais a fronteira entre reflexão e narrativa. No caso de *Um sopro de vida*, esses cortes são precisamente a forma em que o “diálogo” entre Autor e Ângela é possível.

Figura 12 - "Seis cruzes". Manuscrito de *Um sopro de vida*

Andei semeando por aí
 +
 Entre a palavra e o pensamento existe
 o meu ser.
 +
 Meu pensamento é puro ar ^{impalpável} ~~insensível~~
 palavra é de Terra. Meu coração
 é vida. Minha energia ^{elétrica e magnética} ~~atômica~~ é de origem
 divina e ~~elétrica~~. Meu símbolo é o amor
 Meu ódio é energia atômica.

 Tudo o que eu disse agora não
 vale nada, não passa de
 espumas. ~~Minha energia atômica~~
 é ~~divina~~.
 +
 +
 +
 faminta e friorenta e humilhada
 +
 Eu te recebo ~~de~~ ~~com~~ os pés
 descalços: é esta a minha
 humildade e esta nudez de
 pés ~~é~~ é a minha saudade.
 +
 Não quero ser somente eu mesma.
 Quero também ser o que não sou.

Fonte: Instituto Moreira Salles.

Evidentemente essas marcas constituem algo mais do que um simples corte. O ponto fino é que existe uma interação entre cada um dos breves períodos. Qual o nexos entre todos

eles? Um eu que trata sobre si mesmo em todas as partes. Trata-se de uma espécie de procura e também de descoberta. Mas, muito mais importante, é propriamente uma sintaxe. E este aspecto, até agora, ao menos desde a nossa perspectiva, não foi salientado pela crítica. Sublinhamos esse ponto precisamente a partir do material nos manuscritos e, em termos mais amplos, do arquivo de Clarice Lispector.

Ora, é verdade, não se pode dizer que haja asteriscos, senão pequenas cruces. O que poderia levar a pensar que o asterisco era utilizado por Lispector para as “inserções” e a cruz para as “rupturas” entre frases numa mesma folha. Porém, se os manuscritos são revisados atentamente, nota-se que não há tal distinção no uso de uma ou outra marca. Muito pelo contrário, o asterisco é utilizado também para sinalizar uma pausa entre um trecho e outro. Infelizmente, não contamos com imagens, nesse sentido, do manuscrito de *A hora da estrela* nem de *Um sopro de vida*. O que podemos fazer é assinalar que o asterisco é utilizado com essa função – marcar um limite. No primeiro manuscrito, o asterisco aparece nos seguintes momentos: na única folha da pasta 28/34; na folha de número 43 escrito à mão da pasta 10/34; na parte superior da folha com o número 2 escrito à mão da pasta 32/34; na folha com o número 9 escrito à mão da pasta 32/34; e na folha com o número 10 escrito à mão da pasta 32/34. No caso do segundo manuscrito, o asterisco aparece com essa função, pelo menos nas folhas 82 e 172 – a numeração é do IMS.

Em sentido contrário, a cruz pode aparecer marcando uma inserção, em lugar de um corte entre frases. Pelo menos é o caso da inserção – que se faz na mesma folha, na parte superior – da primeira página da pasta 10/34;²¹⁴ e da folha com o número 12 escrito à mão, da mesma pasta – com o acréscimo feito na mesma folha.²¹⁵

O que tentamos deixar muito claro é, mais uma vez, que as generalizações a respeito dos movimentos de escrita de Clarice Lispector, que podem ser observados nos seus manuscritos, devem ser feitas com muito cuidado e levando em consideração que dificilmente

²¹⁴ O trecho diz: “Quanto ao futuro / - Registro dos fatos antecedentes / Eu já acabei de escrever o fim desta história [singela] Estou acrescentando apenas o começo como preâmbulo.” Nesse ponto aparece a cruz, e com uma linha para cima se acrescenta: “só não começo pelo fim porque preciso”. No livro se lê: “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não início pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.” (Lispector, 1998, p.18). Ou seja, houve uma mudança radical!

²¹⁵ O trecho diz: “Quera deus que nunca descreva um lázaro porque senão eu mesma ficaria coberta de lepra)”, nesse ponto aparece uma linha que vai até a parte superior e aparece uma grande X dentro de um círculo, junto com as palavras “Essa moça é uma verdade”. No manuscrito não há nenhum outro papel que se corresponda com essas palavras. No livro não foi incluída essa nota; o trecho diz: “(Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana.” E a expressão não aparece em momento nenhum do romance. Isto é, foi excluída. (Lispector, 1998, p. 39).

estão totalmente certas. Essa talvez seja uma das reflexões mais importantes durante a nossa pesquisa: o fato de que o arquivo literário de uma escritora ou escritor é mais um campo de tensões e descontinuidades – como o assinalam Pino e Zular – que um corpo coerente e perfeitamente legível.

O que fazer, então, a respeito dessas marcas?

Pensamos que já está na hora!... Na hora precisamente da estrela!

É esse e nome que propomos para esses dois traços recorrentes na escrita de Clarice Lispector: nem asterisco, nem cruz, mas precisamente estrela! Porque a escrita de Clarice Lispector pode ser pensada precisamente como *a hora da estrela*, seja como inserção de notas ou como “corte sintático” entre períodos de escrita.

Ora, é preciso chamar a atenção: de maneira absolutamente desconcertante e inesperada, a *estrela* não aparece unicamente nos manuscritos de *A hora da estrela* e de *Um sopro de vida...* O mesmo gesto aparece no manuscrito de *Água viva*, salvaguardado na Fundação Casa de Rui Barbosa. É a folha número sete do manuscrito – a imagem aparece na página seguinte.

No final da folha, aparece manuscrito o seguinte: “Quero escrever ao correr da máquina anotando o que me vier aos dedos – mesmo que o texto fique com aparência de fragmentário” e com uma linha se marca onde é que deve ser inserido – quatro linhas acima.

Mas veja-se o paradoxo material: escreve à mão que quer escrever à máquina, mas esse escrito é um acréscimo a uma folha escrita à máquina. Nesse sentido, é importante destacar que as materialidades da escrita ganharam, paulatinamente, centralidade na própria escrita de Clarice Lispector. Contudo, o mais importante é que isso que parece uma novidade no manuscrito de *A hora da estrela* – talvez porque os acréscimos apareçam em recortes de papel – é, na verdade, um gesto de escrita muito anterior.

Ora, o gesto de inserção de pequenas frases ou trechos se repete, seja com asterisco, seja com cruz, em uma quantidade de vezes simplesmente impossível de descrever: no manuscrito quase não há página sem inserções.

Figura 13 - Folha no. 7 do manuscrito de *Água viva*

T.02

4

*inventar é o único modo de revelar o futuro
x o único modo de descobrir o futuro
de (criar) o futuro instantaneamente*

Mas tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto e no x futuro. A ~~invenção~~ ^{invenção} é o único meio de ~~descobrir~~ ^{revelar} o futuro. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Gênero não me pega ~~mais~~ ^{mais} mais: sou sem gênero:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando. Pois a realidade única para mim só pode ser minha. Como a tua é única.

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa e é sofrida mas é vivida. Porque agora é a sério: não estou brincando. Estou no meio do que grita e pulula e é sutil como uma realidade invisível. É de uma pureza tal esse contato com o invisível. O invisível da realidade. Estou é improvisando. Mas que mal tem isto? eu improviso como no jazz improvisam a música. Aliás estou ~~xx~~ tentando escrever o indizível da música. A música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade ~~nada~~ ^{não falar} ~~contar~~ contar. Eu me perco na música ~~xx~~ como me perco na realidade objetivada. É de uma pureza tal esse contato com o invisível. Eu deixo você ser. Deixe-me ser então. Mas eternamente é uma palavra muito dura: tem um t granítico no meio. Pararemos sempre com a morte e nossa eternidade é cortada pelo meio. Mas não existe propriamente eternidade. x Tudo o que é nunca começou. Minha pequena ~~xxxx~~ cabeça estala ao pensar em algo que não começa e não termina. Felizmente este pensamento-sentimento dura pouco pois se permanecesse levaria ao desvario. Mas a cabeça também estala ao imaginar que alguma coisa tivesse começado — pois de onde e onde começaria? E que terminasse — mas o que ~~xixi~~ viria depois de terminar?

Ah bem sei o que quero aqui: ~~o~~ ^{quero} dissonantes e o ~~xxxx~~ inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que ~~tem~~ ^{no entanto} uma ordem sub-jacente. ~~Estas~~ ^{Estas} frases são tão feitas exatamente na hora em que estiverem sendo lidas que elas estalam de ainda tão novas. ~~É uma~~ ^{elas são "ta"} ~~exata~~ experiência de ~~xx~~ ^{de} escrever ~~quase~~ ^{quase} ao ~~correr da máquina e com~~ ^{de} liberdade de falta de construção. Embora ~~haja~~ ^{quase} ~~no~~ ^{minha} ~~meu~~ ^{este}

** Quero escrever, as
antando correr da máquina
dedos — mas não vejo ao
fazer com apalã de
fragmentário. T.02*

Fonte: Acervo Casa de Rui Barbosa.

Mas a respeito da cruz, como marca de um corte ou uma quebra, vejamos, na seguinte página, a imagem com o número 13 na esquina superior à direita.

Figura 14 - Folha 20 do manuscrito de *Água viva*

Não conto os não-contáveis: c102
pi.
 sou secreta por natureza 13

Almiscar. De uma sensualidade pesada. Eis o último acorde grave do adaggio. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Então se tudo isso existe eu sou. Mas porque essa impressão de charlatanismo? Dói a impressão. É desconfortável. Não me sinto bem não. *Queria tanto* que é que há. Mas alguma coisa está errada e dá mal estar. Não entanto *estou* sendo fraca e meu jogo é limpo. *estou abrindo o jogo.* Sou secreta por natureza. O que há então? *Se sei que* Não quero o *impostura.* charlatanismo. Recuso-me. ** Eu me propus*

Já posso me preparar para o "êle" ou "ela". O adaggio chegou ao fim. Todo fim é o começo e do princípio. Não minto. Minha verdade faisca como um pingente de lustre de cristal.

Mas ela é oculta. Eu aguento porque sou forte: comi minha própria placenta.

Mas tudo *embora* é tão frágil. Sinto-me tão perdida. Vivo de um segredo que se irradia em raios luminosos que me ofuscarão se eu não os cobrisse *seja* com um manto pesado de falsas certezas. Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro. *Quanto ao meu pensamento selvagem*

Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito o pacto de sangue. Vou voltar para o escuro de mim mesma e quando nascer farei em "êle" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo". Criar um ser de si próprio é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. *Doi.* Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. Duro como pedra da formação da Terra. Mas o âmago é mole e vivo e precível e periclitante. É a vida de matéria elementar. *XXX*

Escutem: *"ela"* ~~em vi~~ "êle": Sei que o certo é escrever "êl o vi". Mas preciso da palavra íntegra de "êle". Ele tem o olhar do negro fogo. E anda sem pressa. ~~Meu contato com êle é pelo olhar: olhamos nos tão profundamente que sem contato físico *nasce novo* criamos um filho.~~ Então é que *ela* me custa a crer que se morre. Ele tem olhos tão pretos. Mas caminha com passos lentos e elásticos como os de uma pantera. Tem tempo dentro de si. É tão homem que não teme usar camisas quase femininas.

5.02

É a folha número 20 do manuscrito de *Água viva*. Justamente acima do último parágrafo aparecem três cruces, marcando um corte ou uma quebra. Isto só se sabe ao confrontar o texto com a versão impressa em livro de *Água viva*, na qual não há os seguintes três parágrafos que aparecem sim no manuscrito.

Não, mais uma vez, não é uma conclusão. Simplesmente temos tentado mostrar que as marcas não são exclusivas de uma função específica, nem de um manuscrito em particular.

Nesse sentido, é possível dizer que as cruces, tudo indica isso, significavam um corte ou um novo parágrafo na escrita de Clarice Lispector. Claro, o exemplo que apresentamos de *Água viva* está longe do exemplo de *Um sopro de vida*, no qual, seis períodos de escrita são divididos com linhas e cruces, pela simples razão de que o primeiro é um texto datilografado, isto é, tem uma continuidade gráfica e visual, além de ser um texto em prosa. A cruz não poderia cumprir exatamente a mesma função que em uma folha escrita à mão com pequenas “frases-vislumbre”.

De todo modo, nos parece que, em qualquer caso, o uso da cruz foi sendo radicalizado entre um e outro manuscrito até chegar a constituir uma forma da escrita clariceana. Mas entenda-se: tal procedimento não surgiu do nada. Surgiu, não tanto de escrever, mas do reescrever, reler e corrigir, como se pode observar no manuscrito de *Água viva* (originalmente chamado *Objeto gritante*) de maneira decidida e quase, se poderia dizer, obsessiva.

Dessa forma, haveria pelo menos duas grandes dimensões na escrita de Lispector: sim, uma intempestiva e de “inspirações” e outra, muito mais profunda e sólida, que, do primeiro ao último romance, consistia em copiar várias vezes um mesmo texto e fazer acréscimos e modificações progressivas.

Contudo, é crucial assinalar que esse gesto, aqui chamado de “inserções”, pode ser considerado algo absolutamente comum na escrita de Lispector, a partir de *Água viva* – o manuscrito não tem data, mas o livro foi publicado em 1973 –, na medida em que não se sabe sobre a existência de manuscritos anteriores; isto é, não há modo de saber com exatidão quando as inserções começaram a ser utilizados por Lispector.

Porém, outro gesto, o de utilizar pequenas cruces para marcar um corte, mais uma vez, de maneira surpreendente encontra um antecedente muitíssimo mais antigo!

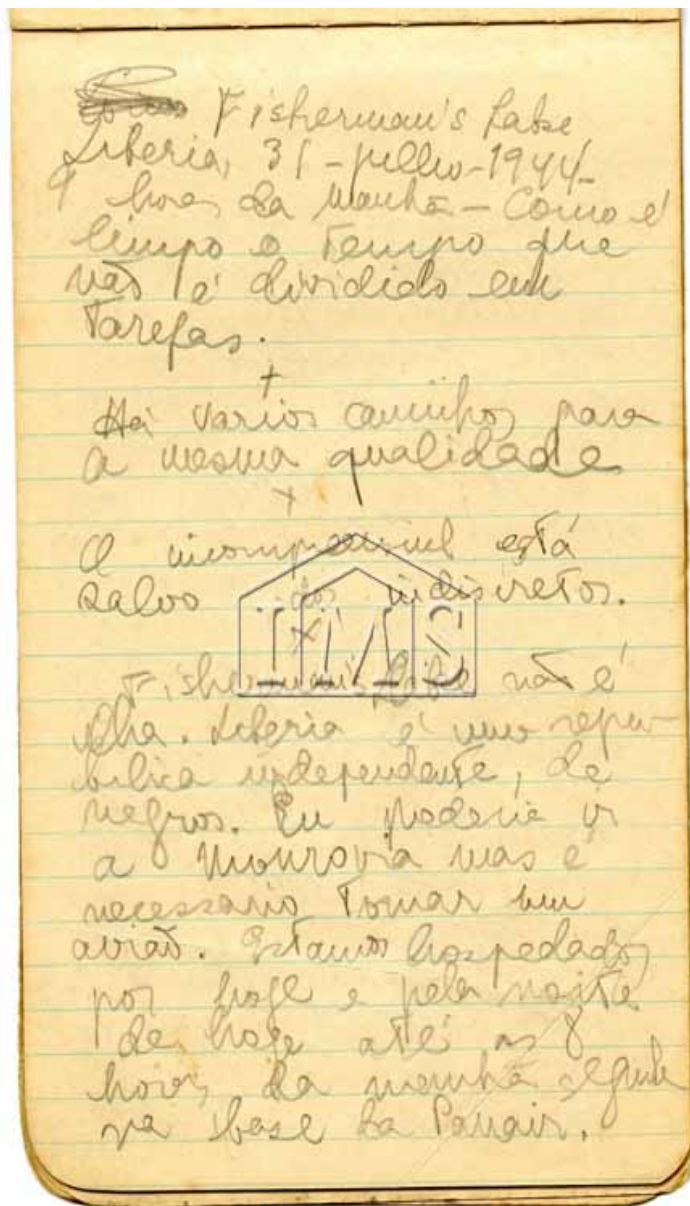
Daí a importância, como o mencionamos, de realizar uma consulta o mais ampla possível do arquivo de Clarice Lispector, e não só de algumas partes.

Como foi destacado, entre os documentos que resguarda o Instituto Moreira Salles, se encontra um pequeno caderno de notas. Chama-se “Caderno de bordo”. Várias de suas

páginas podem ser consultadas no site do IMS. O caderno é breve e registra diversas circunstâncias da viagem que Clarice fez, em 1944, com destino final em Nápoles, mas com escalas em Fisherman's Lake e Lisboa, como parte das tarefas diplomáticas do seu marido naquele momento. A página 29 é de grande relevância para nosso tema. Foi escrita o 31 de julho de 1944, em Fisherman's Lake, Libéria, às 9 horas da manhã, em ponto.

Vejamos a imagem:

Figura 15 - Página 29 do “Caderno de bordo” de Clarice Lispector



[risco] Fisherman's Lake,
Libéria, 31 - julho - 1944 -
9 horas da manhã - Como é
limpo o tempo que
não é dividido em
tarefas.

X

Há vários caminhos para
a mesma qualidade

X

O incompreensível está
salvo dos indiscretos.

X

Fisherman's Lake não é
ilha. Libéria é uma re-
pública independente, de
negros. Eu poderia ir
a Monróvia mas é
necessário tomar um
avião. Estamos hospedados
por hoje e pela noite
de hoje até às 8
horas da manhã seguinte
na base da Panair.

Comparemos a folha do caderno de notas com a folha, escrita mais de trinta anos depois, de *Um sopro de vida*, que apresentamos na página 152. O movimento da escrita é exatamente o mesmo! Se escreve uma frase e, em seguida, aparece uma estrela; se escreve outra, e surge uma nova estrela...

Dessa forma, se pode dizer que a escrita de Clarice Lispector tem sim um traço que a acompanha quase desde o princípio e que foi adquirindo cada vez maior densidade, até se cristalizar em um instrumento de descoberta e interpretação!

Esse traço é o que aqui chamamos, com verdadeira satisfação pelo que tem de inusitado e até de iluminador: a hora da estrela de *A hora da estrela*...²¹⁶

Figura 16 - Estrelas de Clarice Lispector



Escrevo que escrevo

Como foi assinalado no começo deste capítulo, a consulta ao arquivo de Clarice Lispector, depois de uma primeira revisão geral, esteve orientada pela hipótese de uma radicalização da escrita: do “escrevo” a um “escrevo?”. Infelizmente, em documento nenhum do arquivo – tanto no Instituto Moreira Salles quanto na Fundação Casa de Rui Barbosa – foi possível encontrar um momento em que isso acontecesse ou sequer se aproximasse.

Muito pelo contrário, a cada novo documento, a presença de outro aspecto era reforçada: no presente trabalho chamamos de autorreferência da escrita que ganha forma sob a figura do “escrevo que escrevo”. Em outras palavras, a expectativa era tentar demonstrar que, *através dos manuscritos*, a escrita se conduzia a si mesma a um “escrevo?”, seja nos riscos,

²¹⁶ Não esquecemos que no *Tristram Shandy* o asterisco cumpre uma função fundamental no percurso do romance; inclusive, o seu uso vai sendo cada vez mais amplo conforme avançam os “livros”. Basta conferir um momento muito claro:

—”My sister, mayhap, quoth my uncle *Toby*, does not choose to let a man come so near her * * * *”
Make this dash, —’tis an Aposiopesis.—Take the dash away, and write Backside,—’tis Bawdy.—
Scratch Backside out, and put *Cover’d-way* in,—’tis a Metaphor;” (Sterne, 2005, p. 89-90).

nos acréscimos ou no que chamamos “inserções”. Mas o que vimos foi que a refletividade da escrita já era parte dos textos manuscritos, isto é, era um tema tratado explícita e amplamente neles.

Nesse sentido, a primeira intuição de que o “escrevo que escrevo” era uma questão muito mais constitutiva da escrita de Clarice Lispector, surgiu a partir da leitura da correspondência da autora com Fernando Sabino. Nessas cartas, a escrita – seja a artística ou a das próprias cartas – é, de modo impressionante, um tema recorrente em relação à dificuldade ou impossibilidade. Realizamos uma leitura cuidadosa desse *corpus* com o intuito de detectar cada um dos momentos em que a escrita toma a si mesma como objeto de referência ou de reflexão. Não apresentamos o registro por considerar que seria um excesso de informação.

O segundo momento em que essa intuição ganhou maior consistência foi com a leitura dos manuscritos de *Objeto gritante* e de *Água viva*. Os descobrimentos foram extensos e sumamente interessantes. Em primeiro lugar, porque a pasta como esse nome, contém duas versões datilografadas, com grandes diferenças, correções e acréscimos entre uma e outra. Ou seja, constitui o que se pode considerar um autêntico manuscrito de uma obra literária. Tristemente esse é o único caso de um romance de Clarice Lispector que possui as versões prévias trabalhadas pela autora – ao que parece, a respeito de todos os seis romances anteriores, Clarice destruiu os manuscritos e as diversas versões dos mesmos.²¹⁷

Essas duas versões de *Objeto gritante* – que se encontram na FCRB –, devem ser completadas com uma terceira versão, já totalmente “limpa”, que se encontra no IMS. Porém, o fato de que se encontrem em locais diferentes não só dificulta a comparação, mas a impossibilita. Enfim, em relação à hipótese, é importante dizer que, inclusive, *Objeto gritante* deslocou o caminho de pretender achar glosas, riscos ou acréscimos que demonstrassem a hipótese de maneira transparente, isto é, os possíveis momentos em que a autora adicionaria um “escrevo” a outro “escrevo” já existente no manuscrito. Isso não aconteceu em momento nenhum. Na verdade, *Objeto gritante* terminou marcando outro rumo para a pesquisa. Porém, é importante assinalar que esse novo rumo, basicamente, consiste em ver que: a forma em que

²¹⁷ O único material anterior a *Objeto gritante* – *Água viva* que se pode considerar um “manuscrito” de um romance de Lispector são as 26 páginas de “Notas de leitura” de uma versão de *A maçã no escuro*, feitas por Fernando Sabino e encaminhadas por carta a Clarice Lispector, em setembro de 1956. (Sabino, 2011, p. 142-168). Ora, em nota ao pé de página, Sabino diz que na edição de 1998, da Rocco, no romance se podem conferir “tanto as anotações aqui relacionadas, com menção de página dos originais, como as emendas da autora em resposta.” E na mesma nota, acrescenta: “Quase todas as sugestões foram aceitas. As não mencionadas diretamente por ela levaram-na a recompor a página inteira: das quatrocentas e poucas dos originais, enviou-me em substituição nada menos que oitenta e três, completamente reescritas.”

Ou seja, o único trabalho possível de ser feito é comparar essas notas com o romance publicado. Infelizmente o manuscrito completo de *A maçã no escuro*, que foi a base para essas notas, se perdeu.

Clarice Lispector trabalhava na correção dos seus textos – e isto, é inevitável, só se refere aos documentos existentes – simplesmente não se traduzia em uma radicalização da escrita. Muito pelo contrário, o que nos permite observar o manuscrito de *Objeto gritante* é uma profunda mudança nos processos criativos e escriturais de Clarice Lispector, porque, de maneira surpreendente, a primeira versão desse texto é aberta por uma série de crônicas, não dispostas como textos independentes, mas como se fossem um texto só. Isto é, Clarice reuniu e copiou continuamente não poucas crônicas, inclusive já publicadas, e a partir daí fez uma leitura, digamos, de criação: esse foi o ponto de partida! E isso fica claro – de modo surpreendente – ao se observar a segunda versão, na qual já não aparecem as crônicas, isto é, foram retiradas por completo.²¹⁸

Lidas atentamente, as crônicas de Clarice Lispector revelam temas recorrentes, como, por exemplo, os taxistas e as viagens de taxi dentro da cidade; a menção a trechos de palavras de amigos; o impressionismo de sensações, muito característico da autora; entre muitos outros. Porém, entre esses temas, precisamente a reflexividade da escrita, isto é, o surgimento de um “escrevo que escrevo”, nessa e em outras formas, se faz cada vez mais presente conforme passam os meses e os anos (é preciso lembrar que as crônicas foram escritas entre 1967 e 1973, ano, o último, da publicação de *Água viva*, cujo antecedente foi, precisamente, *Objeto gritante*, escrito provavelmente em 1972).

Finalmente, é sumamente importante dizer que há outro aspecto que aproxima, de maneira absolutamente inesperada, o manuscrito de *Objeto gritante* e o romance *A hora da estrela*. É uma menção mínima, que pode passar inadvertida e que não tem sido destacada como merece pela crítica. Perto do final, lê-se:

Sou até certo ponto igual a um objeto insólito que tenho em casa. A diferença entre nós é que sou um objeto urgente e o outro não. O outro é uma planta chamada “pedreira” porque nasce entre as pedras de Brasília. Já nasce seca. E assim continua. É eterna. Se ninguém destruir este objeto monstruoso pela sua eternidade vai acontecer com ele o seguinte: será eterno mesmo.²¹⁹

A partir desse momento existe, no horizonte criativo de Clarice Lispector, a semente do que depois será Macabéa – um capim que floresce nas sarjetas da grande cidade – e uma

²¹⁸ A reutilização das crônicas já tinha sido destacada por Vilma Arêas, mas a respeito de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: “Ora, as crônicas, ou trechos delas, ou trechos do romance ou de cartas tornadas crônicas, são rescritas, relaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma aprendizagem*.” (Arêas, 2005, p. 36).

²¹⁹ Lispector *Água viva*. [*Objeto gritante*] Manuscrito s. d., p. 180.

espécie de equivalência entre o narrador e a planta “pedreira” – concretizada, depois, em Rodrigo S. M. e Macabéa.

Dessa forma, consideramos que a partir de *Objeto gritante*, Clarice Lispector enveredou para outra forma de escrita e outras procuras. Se em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, as crônicas já se fazem presentes; no manuscrito de *Objeto gritante*, tornam-se a matéria prima, a pedra bruta que necessita de polimento.

Arrisquemos mais uma hipótese. Esse manuscrito, por um lado, é o signo de um esgotamento da escrita de Clarice Lispector, que, digamos, chega ao clímax com *A paixão segundo G. H.*; por outro, constitui a carta de navegação que a autora de *A hora da estrela* seguirá até o final de sua vida. Em uma palavra: o manuscrito de *Objeto gritante* foi a semente para os demais romances de Lispector, incluindo *Um sopro de vida*.²²⁰

Em qualquer caso, para nossa análise e pesquisa, o manuscrito de *Objeto gritante* teve o papel de nos remeter às crônicas, que, como se sabe, foram reunidas no volume chamado *A descoberta do mundo*. A leitura desse volume demonstrou, paulatinamente, o que dizíamos há pouco: Clarice Lispector havia inserido a reflexividade da escrita nos seus próprios textos desde, pelo menos, 1967! Ou, em outras palavras: *A descoberta do mundo* é um verdadeiro compêndio do que aqui chamamos “escrevo que escrevo”.

Nesse sentido, ficará no fundo da nossa gaveta, para outro momento, uma inquietude talvez extravagante e até ociosa, mas que poderia, quem sabe, resultar em algo surpreendente!...

Para nosso estudo, a leitura de *A descoberta do mundo* foi, sim, uma descoberta, mas não do mundo, nem sequer de um mundo. Mas de algo muito mais extraordinário: em *A descoberta do mundo* é possível descobrir um livro... um livro que talvez já tenha sido escrito antes... com efeito, ali palpita um livro vazio...

Basta um trecho só:

COMO É QUE SE ESCREVE?

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

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

²²⁰ Jogando com as referências, lembremos que precisamente *Um sopro de vida* – romance publicado postumamente – apresenta: “A imitação é mais requintada que a autenticidade em estado bruto. Estou com a impressão de que ando me imitando um pouco. O pior plágio é o que se faz de si mesmo.” (Lispector, 1999, p. 22). Ou seja, nem sempre Clarice Lispector – como imaginava Cabral de Melo Neto – se jogou de cabeça ao escrever! Ela teve, além do que muitos gostariam de pensar, pelo menos um momento em que precisou copiar a si mesma para achar um novo rumo.

tranquilo? Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve.²²¹

Haveria, pois, que (tran)(e)screver e até – por que não? – publicar *El libro vacío* de Clarice Lispector...

²²¹ Lispector, 1999, p. 156-157.

5 O ARQUIVO DE JOSEFINA VICENS

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu
 a noite esfriou,
 e agora, José?
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José?

Carlos Drummond de Andrade

Sí, entramos en el juego de la literatura y sale un libro, pero un libro cuyo centro es precisamente la imposibilidad de escribir, de jugar ese juego. Yo hago lo mismo, yo tengo un cuaderno y escribo en él, a mano. No es un juego literario. Es una verdad porque me ocurre a mí, y la pongo en la vida de un personaje distinto.

Josefina Vicens, 1986

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou.

Claudia Amigo Pino e Roberto Zular

Josefina Vicens morreu no dia 22 de novembro de 1988. Hoje, trinta anos depois, é uma enorme alegria tornar público um importante conjunto de documentos escritos, gráficos e visuais que pertenceu à escritora e resistiu o passar do tempo.

Temos, pois, a fortuna e o privilégio de divulgar, nesta tese, a existência do que em termos formais é o Arquivo de Josefina Vicens – até agora desconhecido.²²²

²²² Sem dúvida, o material consultado não é nem poderia ser o acervo completo da escritora. Como é natural, é impossível reunir os documentos – literários ou não – dispersos em diversos lugares e circunstâncias ao longo de uma vida; seja porque alguns foram destruídos, outros resguardados por múltiplas pessoas e instituições em espaços diferentes, ou porque pertencem a contextos coletivos ou institucionais. Este último é o caso de alguns manuscritos relacionados ao cinema e poemas escritos por Josefina Vicens. Em entrevista realizada por Daniel González Dueñas e Alejandro Toledo, em 1991 e 1995, Jaime Casillas, amigo de “La Peque”, em uma oficina de escritores mexicanos de roteiros de cinema, declara: “Se encontraron algunos poemas en su archivo y esperamos que se publiquen. Un universitario norteamericano, David Lauer [o tradutor de *El libro vacío* para o inglês], tuvo hace tiempo una beca internacional para hacer una larga tesis sobre Josefina Vicens. A él le pasamos el archivo

A primeira informação a ser dita é que o material permanece resguardado por outra reconhecida escritora, pertencente a uma geração posterior e amiga da autora de *El libro vacío*: Aline Pettersson. Não temos como agradecer a generosidade de Aline Pettersson que nos permitiu consultar e estudar diversos documentos de Josefina Vicens, preservados cuidadosa e carinhosamente, além de autorizar a publicação no presente trabalho de alguns trechos dos manuscritos.

Nesse sentido, é preciso dizer que a consulta foi realizada de maneira quase contínua durante os últimos quatro meses do ano passado (2017). Pois, diferentemente de outros arquivos, os documentos e manuscritos de Josefina Vicens não se encontram em um acervo dentro de uma instituição, uma biblioteca ou um local pensado para a pesquisa. Foi preciso, então, agendar visitas e horários de consulta com a escritora Aline Pettersson, durante esse lapso.²²³

Desde a primeira visita, o objetivo central foi examinar todos os manuscritos existentes – sem incluir qualquer outro documento – precisamente para avaliar a dimensão do material exclusivamente escrito e calcular o tempo necessário para estudo e revisão, ainda que fosse de modo rápido e sintético. Na verdade, quase a totalidade do tempo foi dedicada à consulta e leitura do material: sete cadernos manuscritos no total. Claro, depois de uma primeira revisão, concentramos a atenção nos manuscritos de *El libro vacío*, nosso objeto de estudo. Contudo, isto não significa que os demais manuscritos foram desconsiderados, muito pelo contrário, foram examinados com sumo cuidado. Cabe sublinhar que o material realmente possui uma enorme extensão, profundidade e complexidade. Foi inevitável demarcar um limite, um recorte para a análise. Evidentemente seria impossível trabalhar sobre todos e cada um dos documentos com a seriedade devida – uma tarefa ainda para ser cumprida, esperamos realizá-la no futuro próximo.

Posteriormente se fez uma segunda revisão, mas a partir de uma perspectiva mais ampla, que inclui todos os documentos e objetos que tivessem sido de Josefina Vicens. Assim foi realizado um registro de cadernos, fotografias, pastas e álbuns com notas e artigos de

de la Peque para que lo revisara; estaba feliz porque había descubierto muchas cosas: apuntes, notas al margen de programas de cine.” (González Dueñas, 2009, p. 95). Casillas não especifica onde estava esse “arquivo” nem suas características. E os entrevistadores também não apresentam essa informação, no momento da publicação da entrevista, nem informam se os documentos do arquivo foram finalmente publicados.

²²³ Um terremoto aconteceu no México o dia 19 de setembro. Para o bem ou para o mal, eu estava precisamente com um dos cadernos de Josefina Vicens nas mãos no momento do sismo. Como é sabido, houve muitas vítimas e muitos danos materiais na Cidade do México. Por isso, não foi possível continuar com a consulta, somente depois de cinco ou seis semanas.

jornal, cartões postais, desenhos, poemas, etc. Ainda sem ser total, o acervo, sem dúvida, é o mais completo que existe.

Dessa forma, a seguir apresentaremos uma relação dos documentos que compõem o Arquivo de Josefina Vicens, resguardado por Aline Pettersson. Mas, antes, não é ocioso precisar três pontos.

Primeiro: é extraordinariamente importante chamar a atenção para o fato de que no arquivo não há uma única carta, digamos, em tom cotidiano, que houvesse sido escrita por Josefina Vicens ou recebida por ela. Em outras palavras, entre os documentos, os únicos de caráter epistolar são dois postais, com anotações breves, e duas ou três cartas que falam exclusivamente sobre *El libro vacío* – por isso foram conservadas – e, claro, a “carta-prefácio” de Octavio Paz. Isso é lamentável porque, como se sabe em relação a escritores, as cartas abrem perspectivas e outras vias de estudo e análise que podem significar uma reavaliação total não só da vida do artista ou do personagem, mas, ainda mais importante, da sua obra. No caso de Josefina Vicens, o arquivo especificamente epistolar, como parece, se perdeu.

Nesse mesmo sentido, é lamentável também que a biblioteca de Josefina Vicens não tenha sido preservada.²²⁴ Aline Petterson confessa não saber o que aconteceu com todos os livros de “La Peque”, porém, é possível que alguns tenham sido selecionados pelos distintos familiares de Josefina Vicens, uma vez que a escritora faleceu – é preciso lembrar que a autora de *El libro vacío* não teve filhos e que viveu os seus últimos anos em companhia de uma querida empregada doméstica.²²⁵ Mas o mais provável é que não poucos tenham passado a compor o acervo da Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Uma das últimas vontades da escritora, segundo Aline Pettersson, era o projeto de criar um arquivo de roteiros do cinema mexicano na casa onde morava; como parece, assim indicava seu testamento. Infelizmente o projeto nunca foi levado adiante. Segundo referências de Aline Pettersson e de Norma Lojero, grande parte dos documentos, particularmente os roteiros escritos por Vicens,

²²⁴ A biblioteca de Josefina Vicens não era pequena. Isto pode ser confirmado nas tomadas feitas pela câmara em uma entrevista filmada na própria casa da escritora, já no final de sua vida. Na página 275 da biografia de Josefina Vicens, escrita por Norma Lojero e publicada recentemente, em duas imagens do vídeo da entrevista, pode-se apreciar, em segundo plano, o estante de livros da escritora. Além disso, Aline Pettersson diz que: “Aunque sus estudios formales fueron limitados, no lo fue su cultura de autodidacta. Era una lectora incansable y el tiempo la condujo a seleccionar el horizonte extenso de sus lecturas.” (Lojero, 2017, p. 22).

²²⁵ Existem três sobrinhos de Josefina Vicens que provavelmente tenham algum documento ou livros que pertenceram a ela. Infelizmente, devido à descoberta dos manuscritos, não houve tempo de estabelecer contato com eles: Adrián Villagra Vicens, Luis Alfonso Pérez Rubio Vicens e Bucky Pérez Rubio – quem, segundo Norma Lojero, possui um diário de viagens escrito por Josefina Vicens. (Lojero, 2017, p. 290).

passou a ser parte do acervo da SOGEM.²²⁶ Em todo caso, como se verá na relação que apresentamos, no material consultado há apenas sete livros que foram de Josefina Vicens.²²⁷

Em segundo lugar, é preciso assinalar que não há, em todo o material consultado, a menor folha solta com algo escrito ou algum papelzinho à parte riscado com notas feitas à mão ou à máquina. As únicas folhas avulsas são de poemas – e se encontram reunidas numa única pasta. Isto, como se verá, é de uma enorme relevância, porque permite avançar a hipótese de que Josefina Vicens procurava e gostava de uma escrita compacta ou, melhor, circunscrita em um suporte material específico. Claro, isso não é definitivo porque dentro do material revisado também não há textos datilografados – de novo, somente alguns poemas que foram sim escritos à máquina. Haveria então, idealmente, que completar o material com os textos datilografados de Josefina Vicens, porque há provas suficientes de que ela recorria à máquina assiduamente. Infelizmente, essa outra parte do processo de escrita, só poderá ser imaginada. Convidamos o leitor a ter presente essa possibilidade.²²⁸

Finalmente, é preciso dizer que gostaríamos de apresentar uma descrição pormenorizada de cada um dos documentos encontrados e consultados. Porém, desgraçadamente, como já foi assinalado, o tempo inviabilizou o aprofundamento nesse nível. Em contrapartida, foi imperiosa a necessidade de focar a atenção nos cadernos manuscritos da obra que aqui estudamos: *El libro vacío*. A análise que se apresenta imediatamente depois da relação dos documentos foi realizada nesse sentido.

A seguir, então, a relação dos documentos que compõem o Arquivo de Josefina Vicens. Sem esquecer que, para uma visão ampla, deve-se incluir todo o material de crítica sobre a autora e a sua obra. O material do Arquivo é o seguinte:

2 cadernos manuscritos de *El libro vacío*

2 cadernos manuscritos de *Los años falsos*.

1 caderno manuscrito com um trecho pequeno de *Los años falsos*, mais três roteiros de cinema.

²²⁶ Já no final da biografia, Norma Lojero agradece a “Marcela Fernández por ayudarme a conseguir el material, de la Peque, que albergaba la biblioteca de la SOGEM.” Infelizmente, Norma Lojero não especifica quais são esses materiais nem diz desde quando estiveram nessa biblioteca, quando foram retirados e por quais razões e circunstâncias.

²²⁷ Os sete foram cuidadosamente revisados à procura de algum risco, grifo ou nota. Infelizmente não existe marca nenhuma nesses livros.

²²⁸ Na entrevista realizada por Daniel González Dueñas e Alejandro Toledo, chama profundamente a atenção que Josefina Vicens não se refira, nem uma vez só, ao trabalho na máquina de escrever e, em contraste, fala que escreve à mão e em cadernos. No percurso do capítulo se compreenderá a importância desse aspecto.

- 1 caderno manuscrito com um extenso roteiro de cinema²²⁹
- 1 caderno com duas versões manuscritas do conto “Petrita”.
- 1 diário de viagens (incompleto)²³⁰
- 1 diário de viagens (versão completa e passada a limpo do anterior)
- 1 pasta com poemas e outros documentos (40 documentos)
- 1 pasta com notas de jornal sobre a autora (4 notas originais; 25 notas em cópia xerox coladas em folhas brancas; 2 breves ensaios à máquina: 1 sobre o feminino em *El libro vacío* e outro sobre o patriarcado em *Los años falsos*)
- 1 versão à máquina do livro *El amor*, escrito por Alaide Foppa, amiga da escritora e poeta, com data de 1963 e dedicatória escrita à mão para Josefina Vicens.
- 2 pastas de capa dura, pretas, com recortes de jornal, cartas e comentários sobre Josefina Vicens e *El libro vacío*
- 1 caderno marca Scribe, cor azul, com espiral metálico que inclui recortes e notas de jornal sobre Josefina Vicens
- 4 álbuns de fotografia com seleção de notas e recortes de jornal sobre Josefina Vicens²³¹
- Coleção de fotos (50)²³²
- Coleção de cartões postais (81)
- 2 exemplares da Revista *Torerías* (exemplares de 1943 e 1944)²³³

²²⁹ A leitura desse caderno, durante mais da metade do mesmo, permite pensar que se trata de um conto ou de um pequeno romance. Porém, depois de muitas páginas, começam a aparecer sinalizações próprias de um roteiro. Além disso, é importante destacar que o protagonista chama-se Lorenzo García! Como se não fosse o bastante, ele quer ser artista, um escritor ou pintor, e trabalha tanto numa imprensa quanto num arquivo. A relevância desses detalhes se compreenderá no final deste capítulo.

²³⁰ Parece que o diário contava com um segundo tomo.

²³¹ São sete, no total, os materiais que incluem notas de jornal sobre Josefina Vicens. A esse respeito, durante a consulta, surgiu a dúvida se foram reunidos pela própria escritora, se ela conhecia o material, ou se foi feito por alguém mais. Porém, Elena Poniatowska esclarece, em parte, a questão, dizendo: “Josefina me confió su álbum de recortes de prensa. Además de una infinidad de críticas sobre *El libro vacío*.” (Poniatowska, 2016, p. 95).

²³² Destacam-se fotografias muito conhecidas e publicadas inúmeras vezes em diversos livros e revistas. Há fotos em que a escritora aparece, e fotos nas quais aparecem diversas celebridades, como: Frida Kahlo, Diego Rivera, Juan Soriano, Elena Poniatowska, Emilio Carballido, Rafael Baledón, Jaime Casillas e Rodolfo Echeverría Álvarez, irmão do ex-presidente de México, Luis Echeverría Álvarez. Além, claro, de fotos familiares. Em todo caso, talvez uma das fotos mais valiosas, em termos de objeto histórico, seja uma onde aparece toureando Alberto Balderas – uma das figuras mais emblemáticas do toureio mexicano. Fotografia que ele mesmo dedicou, no ano de 1933, a Josefina Vicens.

²³³ No exemplar de 1934, aparece um artigo assinado por “Peque”, outro por “Pepe Faroles” (pseudônimo de Josefina Vicens) e, no quadro com os dados legais da revista se lê: “GERENTE: J. Vicens.” Já no caso do exemplar de 1944, aparece também o mesmo quadro, mas não há artigos que possam ser atribuídos a Josefina Vicens; somente há anúncios de produtos que eram vendidos pelo pai da escritora: José Vicens Ferrer.

Ora, a própria Vicens esclarece na entrevista realizada por Gonzáles e Toledo: “Escribía sobre la fiesta de toros para vários periódicos. Un día me rechazaron una nota en que atacaba a uno de los toreros de moda que tenía invertido mucho dinero en publicidad. Me enojé bastante y entonces hice, junto con Alfredo Valdéz – un dibujante espléndido –, un periódico pequeño que se llamó *Torerías*. Eso eran mis obras completas porque yo hacía todo: reseñas, entrevistas, editoriales...” (Gonzáles Dueñas, 2009, p.13).

1 exemplar da Revista *Plural*: “Josefina Vicens a un año de su muerte” (número dedicado a Josefina Vicens que inclui a publicação do conto “Petrita”).

2 desenhos de Josefina Vicens (um a lápis e outro feito com tinta azul assinado por Gregorio Martínez)

1 obra de teatro *Un gran amor* (xerox)

1 roteiro do filme *Los perros de dios* (xerox)

1 pasta com trabalhos finais sobre *El libro vacío*, escritos no mesmo ano de 1958, por estudantes de ensino médio da escola “Luis Vives”

6 primeiras edições de livros escritos por Josefina Vicens:

Vicens, Josefina, *El libro vacío*. México, Cía. General de Ediciones, S. A. (EDIAPSA), 1958.

_____, *El libro vacío*. México, Ediciones Transición, 1978. (Colección Ideas, Letras y Vida)

_____, *Los años falsos*. México, Martín Casillas Editores, 1982. (Serie La invención)

_____, *The Empty Book. A Novel by Josefina Vicens*. Translated by David Lauer. University of Texas Press, Austin, 1992. (The Texas Pan American Series)

_____, *El libro vacío. Los años falsos*. México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura / UNAM – Instituto de Cultura del Estado de Tabasco, 1987. (Textos de Humanidades)

_____, *El libro vacío. Los años falsos*. Pról. de Aline Pettersson, México, FCE, 2006. (Colec. LETRAS MEXICANAS)

E, finalmente, 7 livros que pertenceram a Josefina Vicens:

Alighieri, Dante, *La divina comedia*. Traducción en verso de Bartolomé Mitre. México, Editorial Divulgación, 1952.

Além disso, é muito importante salientar que, na página 11 do exemplar de 1944, surge um inusitado e estranho antecedente do caderno de José García! O que chama a atenção não ter sido destacado pela crítica. É um texto sem autor, intitulado “Diario de un villamelón”. O segundo parágrafo, atribuído ao dia “Miércoles 11” (quarta-feria), só tem duas linhas: “Hoy tengo mucha flojera. Y, cosa curiosa, ¡malditas las ganas que tengo de escribir!”.

Antheuaume, A. y G. Dromard, *Poesía y locura. Psicopatología del genio y del sentimiento poético*. Prólogo del Dr. L. Salazar Viniegra. Traducción de Alicia Reyes. Dibujos de Jean Cocteau. México, Ediciones Pavlov, s/a.

Clurman, Harold, *El divino pasatiempo. Ensayos sobre el teatro*. Buenos Aires – México, EDISAR – DIMELISA, 1977.

Genet, Jean, *Teatro 2*. Traducción de León Mames. Buenos Aires, Losada, 1966.

Ionesco, Eugène, *Teatro 1*. Prólogo de Jacques Lemarchand. Traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires, Losada, 1961.

Papini, Giovanni, *Obras*. Tomo 1 “Autobiografía/Narraciones/Poesía/Varia. Recopilación, prólogo y notas de José Miguel Velloso. Traducción de Antonio de Ben y José Miguel Velloso. Madrid, Aguilar, 1959.

Pérez Galdós, Benito, *Teatro. Sor Simona. Drama en tres actos y cuatro cuadros. Representóse en el Teatro Infanta Isabel la noche del 1º de Diciembre de 1915*. Madrid, LIBRERÍA DE LOS SUCESORES DE FERNANDO, 1916.

5.1 Os manuscritos de *El libro vacío*

Le Livre : passage d'un mouvement infini, allant de l'écriture comme opération à l'écriture comme désœuvrement ; passage qui aussitôt empêche. Par le livre passe l'écriture, mais le livre n'est pas ce à quoi elle se destine (sa destinée). Par le livre passe l'écriture qui s'y accomplit tout en y disparaissant ; toutefois on n'écrit pas pour le livre. Le livre : ruse par laquelle l'écriture va vers l'absence de livre.

Maurice Blanchot

Thomas Mann comentó que la principal diferencia entre alguien que redacta por una razón cualquiera y un auténtico escritor es que para el segundo el texto es más difícil. La vocación literaria comienza por asumir que la escritura es un problema. La página en blanco no se supera por un dichoso automatismo. Hay que escoger entre una palabra y otra, eliminar repeticiones, evitar la rima involuntaria, esquivar el adverbio estruendoso y el adjetivo exagerado, encontrar el tono justo, colocar una alusión que evite la literalidad, crear mensajes que se sobrentiendan.

Juan Villoro

Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas.

Clarice Lispector

O acaso, o tempo ou o destino têm desejado que, ironicamente, o que se pode chamar de “os manuscritos” de *El libro vacío* sejam não mais do que dois cadernos! Ora, não se trata de um caderno cheio de tentativas e outro vazio; nem evidentemente de dois cadernos vazios. (Imaginar um caderno em branco que fosse parte dos “manuscritos” do romance seria levar ao extremo o drama de José García!!! E pensar em dois cadernos vazios como “os manuscritos” do romance seria como estar entre o devaneio e o franco enlouquecimento.) Pelo contrário, trata-se, paradoxalmente, de dois cadernos cheios! Isto é, ambos foram preenchidos com trechos, parágrafos com escrita à mão, riscos e algumas glosas de Josefina Vicens.

Nesse sentido, o primeiro ponto a destacar é, tal parece, que a escritora mexicana gostava de escrever em cadernos.²³⁴ Tudo indica que ela procurava manter-se nos limites desse suporte material. Especificamente nesse caso, são dois cadernos de capa dura, pautados em formato vertical. Um traz a cor azul na capa e conta com aproximadamente 60 folhas (120 páginas); o outro, tem a capa na cor vermelha e reúne 158 folhas (316 páginas).²³⁵ Esse gosto e hábito se tornam óbvios ao reparar que a escritora não deixava grandes trechos ou páginas em branco entre um “período” ou “movimento” de escrita e outro; ela simplesmente continuava escrevendo, na folha seguinte, um novo tema ou uma nova seção.²³⁶ Em alguns momentos, esse novo período é bem mais claro não só porque aborda outro tema, mas também porque há uma mudança sensível nos aspectos materiais da escrita, como a caligrafia, a cor da tinta e/ou a espessura do traço da caneta.²³⁷ De alguma forma, nesse gesto de não

²³⁴ No caso do segundo romance, *Los años falsos*, escrito muitos anos depois do primeiro, existem também unicamente dois cadernos com manuscritos. Além de outros 3 que versam sobre outros assuntos – já assinalado na seção dedicada ao arquivo de Josefina Vicens. Mas, como se verá, a autora não usou apenas a escrita à mão.

²³⁵ Em ambos os casos não é possível saber o número total de folhas e páginas que os cadernos tinham originalmente porque várias foram rasgadas. Além disso, uma precisão: neste capítulo se utiliza o termo “folha” para aludir às duas faces que se vem ao abrir um caderno; e o termo “página” para aludir a cada uma dessas faces, uma do lado esquerdo e a outra do lado direito.

²³⁶ No material consultado não há uma folha solta, uma sequer, com anotações ou acréscimos. O objeto de estudo encontra-se na íntegra nos cadernos. Nesse sentido, não é possível saber se Josefina Vicens tinha o hábito de pegar folhas ou pedaços de papel para escrever, repentinamente, alguma frase ou ideia para posteriormente acrescentar a uma versão extensa. Porém, gostaríamos de propor, a partir da observação da escrita nos dois cadernos manuscritos de *El libro vacío*, que a autora, rigorosamente, limitou-se a permanecer em um único suporte: o caderno, em uma escrita primeira. Ou seja, isso não significa que não recorresse, depois de um primeiro esboço, a outros suportes. Sobre os quais falaremos depois.

²³⁷ O conceito de “movimento ou período de escrita” que aqui propomos deve-se, em grande medida, ao texto fundamental de Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. De maneira muito breve, os autores expõem: “Dessa forma, a crítica genética surgida no âmago da crise do estruturalismo verá os manuscritos de maneira muito diferente da filologia. Enquanto esta os vê como referência para a leitura de um texto original, para a crítica genética são portadores de um movimento, que pode ser considerado o processo de criação literária. Para compreender esse movimento, não basta descobrir e apresentar as variantes para o leitor em uma edição crítica, mas encontrar outra estruturação móvel, agora aplicável à criação. A nova disciplina então trabalhará com um objeto novo que escapa às estruturas (os manuscritos como portadores de um movimento), a partir de um olhar estruturalista (já que propõe elaborar uma

deixar grandes trechos em branco entre os períodos de escrita se percebe uma preocupação com a continuidade do trabalho de escrita de *El libro vacío*; porém, não se descarta a possibilidade disso ser também um modesto esforço para aproveitar todo o papel do caderno.²³⁸

Ora, dizer que Josefina Vicens não deixava grandes espaços entre períodos de escrita deve ser matizado, porque a ganhadora do prêmio Xavier Villaurrutia procurava escrever unicamente na página do lado direito (isto acontece em ambos os cadernos), deixando totalmente em branco a página do lado esquerdo. Nesse sentido, é muito contrastante a imagem que se repete na maioria das folhas dos dois cadernos: a página do lado esquerdo totalmente em branco e o lado direito cheio, às vezes, saturado de letras, palavras, riscos e correções.

A razão para esse uso tão diferenciado das páginas não é clara – ou melhor, não é definitiva – porque no caderno azul somente em duas páginas do lado esquerdo há alguma marca escrita. No caderno vermelho, datado vários anos depois, as páginas do lado esquerdo

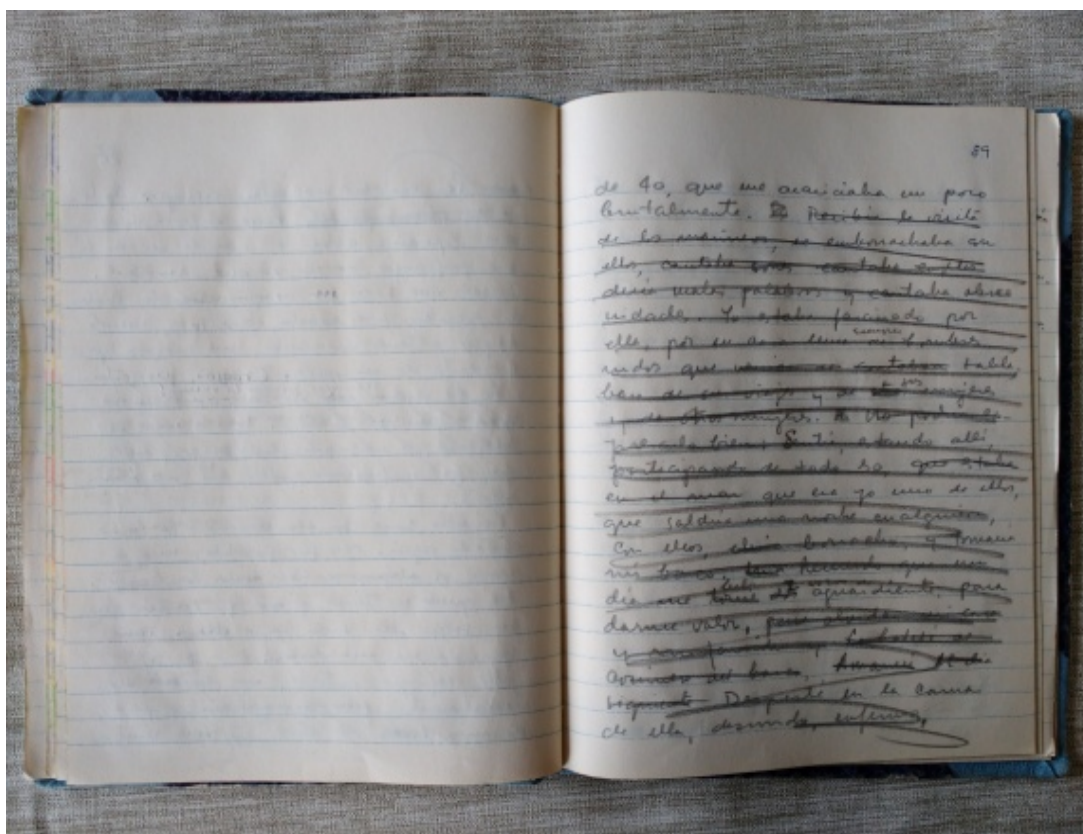
estrutura desse movimento).” (Pino, 2007, p. 17-18). Ora, deve-se acrescentar que os autores sublinham que essa perspectiva é bem mais complexa e apresenta inúmeros problemas a serem tratados criticamente. Um deles, como se torna evidente, é que depois de conhecer profundamente um arquivo ou um manuscrito, vê-se claramente que o manuscrito e a própria escrita não são nem podem ser, pela sua própria natureza, uma continuidade, mas, um “espaço de discontinuidades, hesitações, rupturas.” (Idem, p. 2). Daí partem falas sobre um “processo” de escrita, e o propósito do crítico – ainda que utópico – de buscar reconstituir o percurso de criação não tanto no que se refere à forma, mas à cronologia. Claro, isso só seria possível, na íntegra, se o crítico pudesse consultar a totalidade dos diversos papéis, textos, cadernos, etc., envolvidos no processo de criação de uma obra particular. Raramente é assim. O mais comum é que com o passar do tempo, como acontece com qualquer coisa, somente sobrevivam alguns documentos. E é com o material que restou que o crítico genético trabalha. Porém, é central reparar na dificuldade que significa pontuar com precisão cada um desses “movimentos de escrita” no caso dos manuscritos de um romance como *El libro vacío*, na medida em que o romance publicado se caracteriza precisamente por uma escrita descontínua e por hesitações e rupturas. Isso pode ser muito enganoso. Não é suficiente com centrar a atenção no tema tratado para pontuar um “movimento de escrita”, porque nos trechos manuscritos de *El libro vacío*, quase em nenhum caso se trata só um tema. Qual a possível saída?

Levando em conta a discontinuidade inerente a qualquer manuscrito, propomos, então, o conceito de “movimento de escrita” ou “período de escrita” para assinalar um trecho que possui unidade, não somente temática, mas também a respeito da caligrafia e dos materiais da escrita, especialmente o tipo de caneta ou lápis e, sobretudo, a cor da tinta; ademais, é claro, dos espaços – ainda que pequenos – que a autora deixava entre esses períodos.

²³⁸ Lembramos que o papel não era tão fácil de adquirir como agora. Além disso, como se verá, essa proximidade espacial entre “movimentos de escrita” ou “períodos” possui uma razão muito mais estrutural do que se poderia imaginar e que facilmente pode passar despercebida nos cadernos manuscritos. Justamente por ser manuscritos são percebidos como escrita “em andamento”. Brevemente: entre os períodos de escritura é possível advertir uma espécie de retomada, de réplica ou resposta entre eles – o que foi analisado no capítulo III, dedicado a *El libro vacío*, como uma forma de autorreferência. Esse traço de volta sobre si como um diálogo é também característico da versão impressa de *El libro vacío*, particularmente quando José García começa uma nova seção renegando o que escreveu anteriormente; gesto que culmina no uso da segunda pessoa do singular por parte do protagonista para se dirigir a si mesmo e se cobrar o que tem escrito. Em outras palavras: o que nos manuscritos é resposta entre “períodos de escrita” – e por isso aparecem em proximidade espacial, isto é, sem grandes espaços em branco – na versão impressa do livro viram pausas ou lapsos em que José García, supostamente, não escreveu.

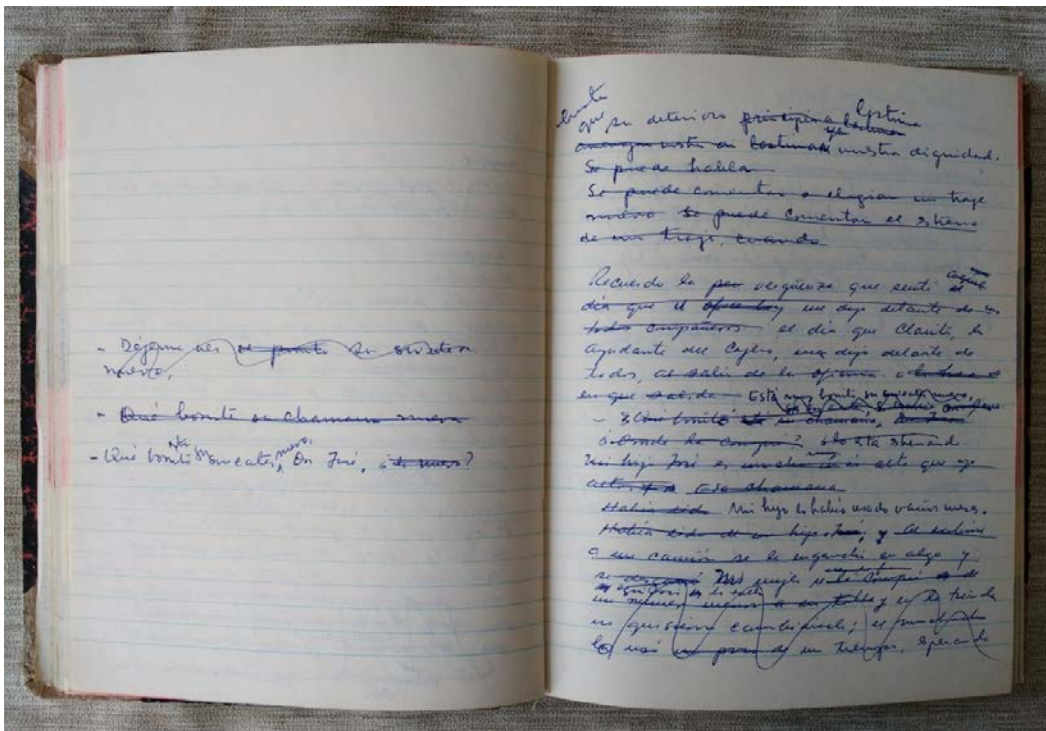
que possuem alguma “intervenção” são 22. Isto é, Josefina Vicens fez, de fato, acréscimos ou correções mais ou menos breves também do lado esquerdo – três desses 22 casos não têm nada a ver com o romance. Isso significa que o uso do lado esquerdo foi progressivo entre um e outro caderno. O que é curioso, e nos leva a perguntar: no caso do caderno azul, a escritora simplesmente não ocupava esse lado para fazer correções como no caso do caderno vermelho? O que aconteceu para que no segundo caderno o lado esquerdo fosse muito mais utilizado?

Figura 17 - Lado esquerdo em branco. Caderno azul de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Figura 18 - Lado esquerdo com anotações. Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Isso é a prova de uma escritura mais “compacta” ou com maior unidade, no caso do primeiro caderno? Ou ainda: será que a autora adicionava modificações posteriormente recorrendo a outros suportes, como a folha na máquina de escrever? Infelizmente, se foi mesmo assim, não é possível confirmar. De todo modo, pode-se afirmar que a autora de *El libro vacío* escreveu o romance com, se não pode ser chamado propriamente de “método”, sem dúvida, um procedimento consciente de que é preciso preservar um espaço em branco para futuras correções; o que comprova um processo mais ou menos articulado e, sobretudo, não espontâneo.²³⁹

É muito interessante, enfim, o fato de que em algumas páginas as correções foram feitas com outra caneta e tinta; em outras, as correções possuem uma caligrafia diferente; ou seja, é claro que a escrita e as correções foram feitas em dois momentos distintos em não poucos casos.

²³⁹ Já assinalamos: isso é o que, às vezes, se quer atribuir ao arquivo e aos manuscritos de Clarice Lispector, sem que necessariamente seja assim.

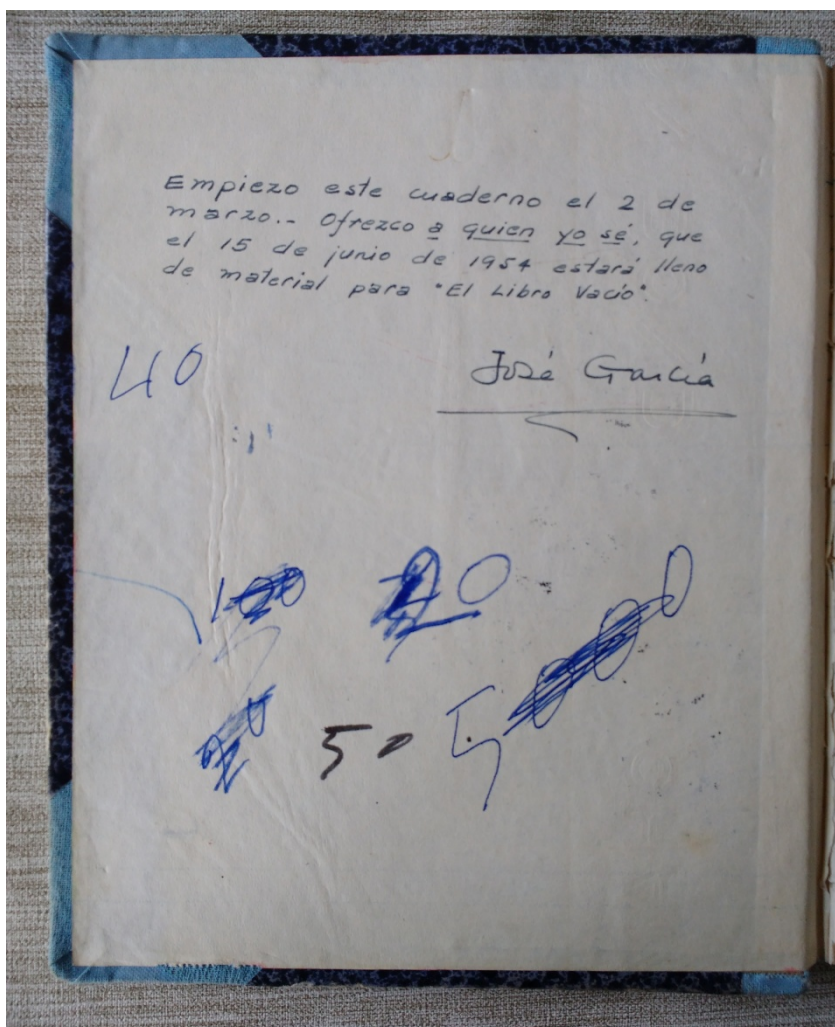
Josefina Vicens escreveu esses cadernos sabendo antecipadamente que voltaria a eles para relê-los e corrigi-los. Há, além das folhas em branco, marcas materiais de que foi feito assim. Em outras palavras, *El libro vacío* não foi escrito como o protagonista José García afirma, ou como a leitura do romance, enganosamente, poderia fazer pensar: escrito, digamos, à toa. Muito pelo contrário, nos cadernos manuscritos fica muito claro que o romance respondia a uma necessidade e a uma ideia muito mais nítida (ainda que fosse uma ideia básica ou “de começo”) que a do próprio José García a respeito dos seus cadernos – os quais, esses sim, são fictícios: não existem fisicamente, e, sobretudo, não conseguem se inserir em um curso definido.

Nesse sentido, deve ser assinalado, desde já, que os dois cadernos possuem uma data manuscrita, bem no início, no interior da capa do livro. No caso do primeiro caderno, o azul, a data é 1954; e no segundo, o vermelho, 1958. Porém, o mais importante é que no primeiro caderno já aparece a expressão “El libro vacío” e, surpreendentemente, é assinado por “José García”:

Empiezo este cuaderno el 2 de
marzo. - Ofrezco a quien yo sé, que
el 15 de junio de 1954 estará lleno
de material para “El libro vacío”

José García

Figura 19 - Parte interna da capa. Caderno azul de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

É um mistério a quem se refere a expressão “a quien yo sé” e por que foi sublinhada. Vejamos o caso do segundo caderno (o vermelho):

Para Lola
Feliu, con mi profund-
do, invariable cariño,
y mi agradecimiento por
su compañía en este camino,
arduo y bello, de mis cuadernos

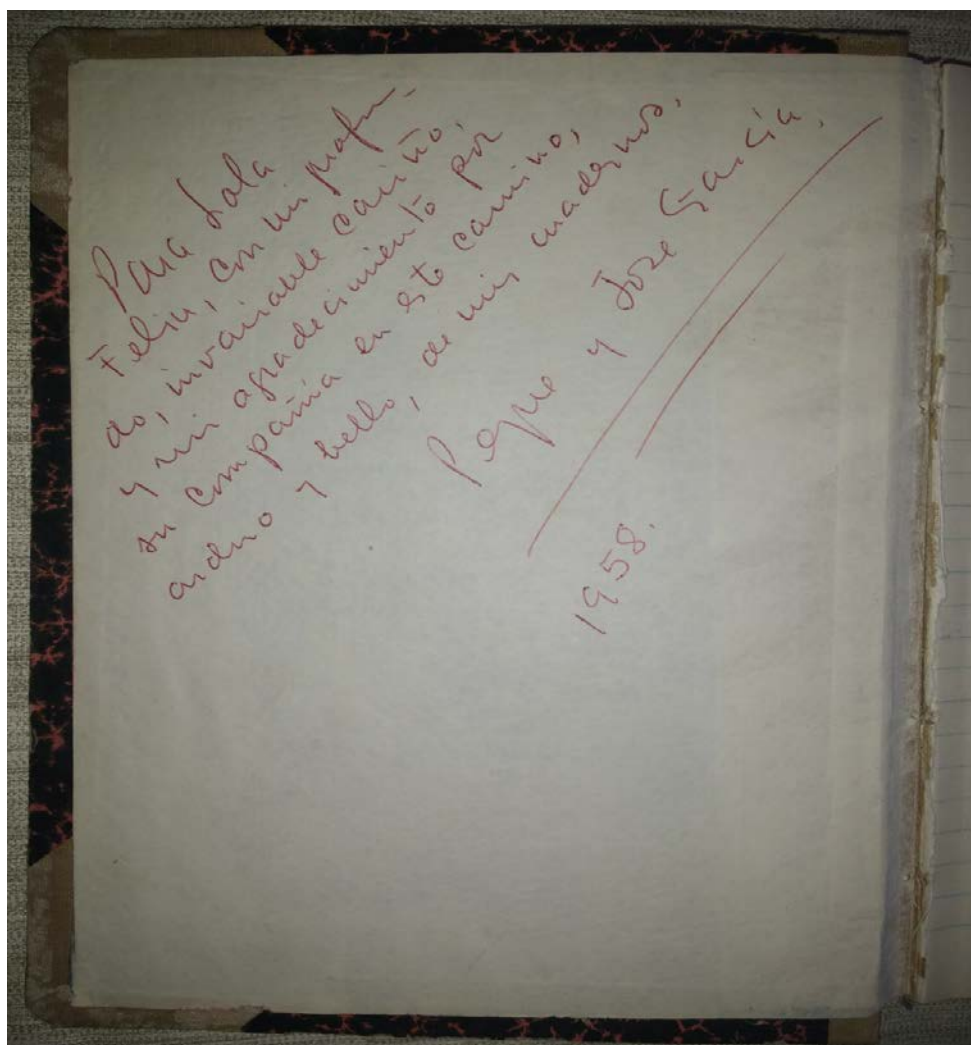
Peque y José García

1958.²⁴⁰

²⁴⁰ A única informação disponibilizada na internet sobre Lola Feliú, cujo nome é Dolores P. Feliu, aparece no livro: *Los Bracho. Tres generaciones del cine mexicano*, precisamente partilhando a autoria do enredo do filme *La rival*, com Josefina Vicens.

Embora não apareça a expressão “El libro vacío”, chama profundamente a atenção: primeiro, que se fale em plural: “cadernos”, levando a pensar que provavelmente houve mais de dois?... (mas isto se complica pela sobreposição entre a autora real e o protagonista, assumida explicitamente). Em segundo lugar, é intrigante e desconcertante que haja quatro anos de diferença entre um e outro caderno: será que Josefina Vicens deixou de escrever *El libro vacío* durante todo esse período? Parou simplesmente? Ou, de novo, houve mais cadernos? A segunda opção parece mais provável, porém, não há forma de ter certeza. E, finalmente, para aqueles que gostam de traços ou marcas autobiográficas: a assinatura dupla!- aspecto que será tratado em detalhe mais adiante.

Figura 20 - Parte interna da capa. Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Dessa forma, não há dúvida: os manuscritos de *El libro vacío* que hoje se sabe que existem (isto é, os dois cadernos que nesta tese se estudam e publicam parcialmente, pela primeira vez), mostram que desde o começo, desde a primeira página, já havia um conceito chave sobre o que Josefina Vicens pensava e queria escrever – especialmente no caso do primeiro caderno datado em 1954 –²⁴¹ além de apresentar o nome do protagonista.

Isto bem pode parecer uma minúcia, porém, deve ser avaliado em relação com o que o protagonista diz e afirma o tempo todo no romance: o percurso através da própria escrita frustrada e impossível. Em outras palavras, o leitor do romance publicado em 1958 facilmente pode acreditar que, de fato, o romance foi escrito dessa mesma forma. Daí a importância de conhecer os manuscritos do romance, pois apresentam, entre outras coisas, que Josefina Vicens escreveu *El libro vacío* sabendo, com grande clareza – difícil de supor se só se conhece o romance impresso – o que estava querendo escrever; pelo menos, no que se refere à ideia matriz.

Por mais paradoxal que pareça, os dois cadernos manuscritos de *El libro vacío*, deixados por Josefina Vicens, de alguma forma preencheram ou procuraram preencher esse conceito chave: o vazio. De modo quase esquizofrênico, o propósito era dar conteúdo e a forma de não-forma para “aquilo”, com o intuito mantê-lo assim: vazio, já que não foi possível o encher de... livro?...²⁴²

²⁴¹ Claro, sempre é cabível que essa anotação no interior de capa tivesse sido feita posteriormente ao escrito nas folhas do caderno, porém, ainda que possível, tal feito não concorda com o que o próprio trecho diz (“este camino de – note-se o pronome relativo e o plural – mis cuadernos”). Além disso, é preciso insistir: se o primeiro romance de Josefina Vicens começou a ser escrito tendo já o nome tanto do livro como do personagem principal, então o livro jamais esteve realmente vazio. Isso mostra que *El libro vacío*, o tempo todo, está em contradição constante: por um lado, tentando cumprir o seu próprio nome; por outro, fazer isso significa esvaziar o livro. Isto é de grande importância porque faz cambalear a impressão de uma escrita *em andamento*, ao mesmo tempo que realça o mérito da escritora por conseguir o efeito de espontaneidade a respeito da escrita de José García. Claro, falar em “cumprir o nome” abre a possibilidade de pensar o “ir contra si e esvaziar-se” também em termos de identidade. Mas isso é só um convite para quem estuda tais temas. A presente tese limita-se a tratar a questão dos materiais e as materialidades em relação com a obra.

²⁴² Não é fortuito dizer: o tempo todo, como assinalado no capítulo III, o leitor tem que se perguntar o que significa, o que é exatamente um *livro vazio*? É um livro propriamente dito, com pastas, páginas, etc.? Levaria o título na capa? Dizer “livro vazio” se refere a um livro com todas as folhas em branco? E já em tom obsessivo: Nem sequer haveria número de página, por estar tão vazio? Ou o “vazio” se concretizaria mais e melhor se houvesse numeração? Enfim, depois de passar e repassar por tudo isso, o leitor chegará à estranha conclusão de que está tentando dar forma a algo que simplesmente não tem, porque a única coisa que “existe” ou poderia existir em relação ao “vazio” é o caderno número dois de José García, que, esse, sim, segundo ele mesmo diz, não tem nada escrito. Nesse sentido, cabe perguntar: Cadê o caderno número dois de José García?... Num tom muito borgeano, de fato, poderia ser qualquer caderno em branco! E, levando a questão ao limite, cabe lançar a provocação: por que Josefina Vicens não *incorporou* – por dizê-lo de alguma forma – no livro impresso, seguido do caderno um – que é o que o leitor conhece ao ler o romance – um conjunto mais ou menos extenso de folhas em branco como representação, precisamente, desse segundo caderno? Qual seria a experiência de leitura de uma edição de *El libro vacío* que incluísse uma seção completamente em branco chamada simplesmente de “Caderno 2”? O livro vazio de José García ainda ficaria assim, vazio e, por isso mesmo, impossível, isto é, sem matéria alguma, mas “materializado” no branco.

Mas o objetivo não é dissecar os dois cadernos manuscritos de *El libro vacío*, porque isso ultrapassa os limites da presente tese (há uma série interminável de aspectos que poderiam ser analisados e destacados).

Em lugar de pretender esgotar esse múltiplos detalhes e aspectos que naturalmente surgem no contato com os manuscritos de um romance, propomos algo muito mais modesto: salientar aqueles que marcam uma diferença significativa com a versão impressa e que podem ser motivo de reflexões mais profundas no futuro.

O segundo aspecto a salientar, relacionado com o anterior, é informar, com toda precisão e de maneira muito esquemática, que os dois cadernos são constituídos por um número concreto desses “movimentos” ou “períodos” de escrita. No caso do primeiro caderno, o azul, esses períodos em aparência são oito – as folhas (não as páginas) foram numeradas a lápis no canto superior esquerdo e obviamente isso constitui mais um índice para delimitar os períodos. Porém, na verdade são seis, porque falta um: aquele que deveria aparecer numerado a partir da folha 34 à folha 44 – isto é, no caderno há um salto da folha de número 33 a lápis para a 45.²⁴³ E porque existe também um período escrito em taquigrafia que não tem nada a ver com José García nem com *El libro vacío*; ou seja, corresponde, propriamente, a Josefina Vicens. Esses seis períodos, de maneira muito básica, são os seguintes:

1. Abordagem original ou primeira: o dilema da consciência e o involuntário. O corpo.
[não aparece na versão impressa]
2. Reescrita do anterior e proposta mais filosófica
[não aparece na versão impressa]
3. A própria morte de José García como tema. E o “homem folhagem”²⁴⁴
[aparece na versão impressa com modificações]
4. Retomada da própria morte
[aparece na versão impressa quase sem modificações]
5. Réplica ao anterior e período sobre a escrita que não pode deixar de escrever
[aparece na versão impressa]

Contudo, as perguntas continuam! Seria isso o “vazio” exposto no romance e que atormenta José García? Ou é um vazio que se refere a algo mais que letras sobre a superfície do papel? Em outras palavras: o “vazio” é uma questão simplesmente material (no nível do significante) ou é também uma questão de sentido (no nível do significado)?

²⁴³ Deve ser assinalado que não há marcas de que as folhas tivessem sido rasgadas.

²⁴⁴ José García se refere às folhas de uma árvore. Porém, é preciso reparar no jogo de palavras: “folhagem” não de uma árvore, mas, justamente, de um caderno! Algo como: José García o “o homem-folhas de caderno”.

6. A amante: mulher de 40; a decrepitude e o corpo da pessoa amada
[aparece na versão impressa]

Já no caso do caderno vermelho, os períodos chegam a 25, mais a dedicatória no interior da capa. Não serão detalhados os temas desses períodos ou “movimentos de escrita” porque cada um aborda diversos assuntos, que, como demonstra o próprio José García no romance, não têm concretude nem sucesso na escrita, isto é, os define a dispersão. A unidade, então, não se deve ao tema, mas, como já foi proposto, aos suportes materiais da escrita: caneta ou lápis, tinta, espessura do traço, caligrafia, etc. Além disso, se alguma coisa merece destaque desse segundo caderno é o fato de que há períodos de escrita extraordinariamente extensos, como, por exemplo, o período número 13, com mais de 24 páginas e unidade temática: uma assombrosa e instigante reflexão feita por José García sobre se as lembranças poderiam ser, ou não, a matéria prima para o seu ansiado livro. Mas, o que é ainda mais espantoso: essa questão foi retirada por Josefina Vicens da versão final de *El libro vacío*!

As consequências são diversas e de enorme repercussão. É importantíssimo que nos manuscritos apareça a questão da memória como potencial motivador da escrita de José García, porque, por uma parte, abre uma possível filiação literária do protagonista: sem dúvida, seria proustiano; por outra, o tratamento da memória provoca uma virada na concepção que se tem do José García a partir do romance formalmente publicado – isto é, um homem que basicamente desconhece a cultura letrada com proficiência e domínio. Em contraste, nesse trecho, chega a especular sobre a memória, com um tom de conhecimento bem incomum a ele, mas reconhece que isso é corriqueiro em outros escritores:

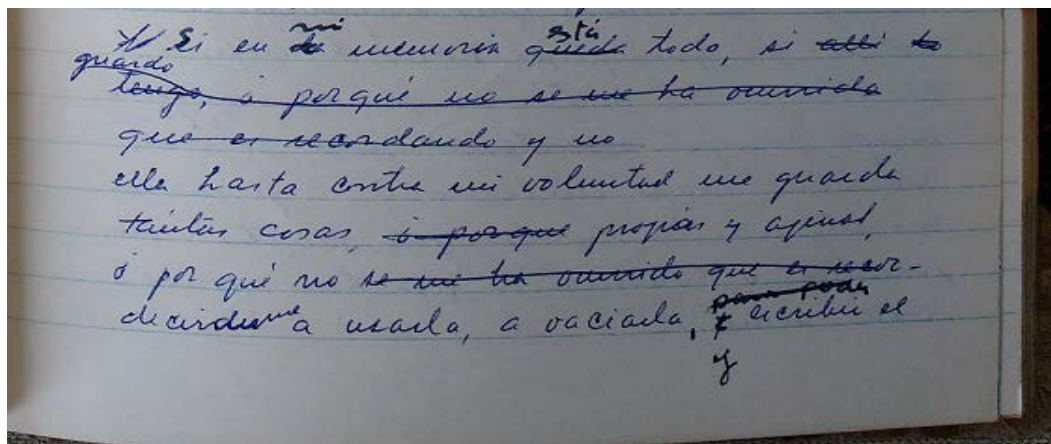
mi **está**

~~Y si en la memoria queda todo, si allí lo guardo~~
~~tengo, ¿por qué no se me ha ocurrido~~
~~que es recordando y no~~
 ella hasta contra mi voluntad me guarda
 tantas cosas ¿por qué propias y ajenas
 ¿por qué no se me ha ocurrido que es recor-
 me **para poder**
 decidir a usarla, a vaciarla, y escribir el

libro con el material que ella ~~aporte~~ pro-
 porcione? Muchos escritores lo han hecho, no
 todos tienen la imaginación ~~para crear~~ neces-
 aria para inventar, y, no obstante, han lo-
 grado lo que se proponían y han conmoví-
 do a sus lectores con el fiel relato de sus
 vidas o ~~con el de otras o de las de otros~~
 dicen

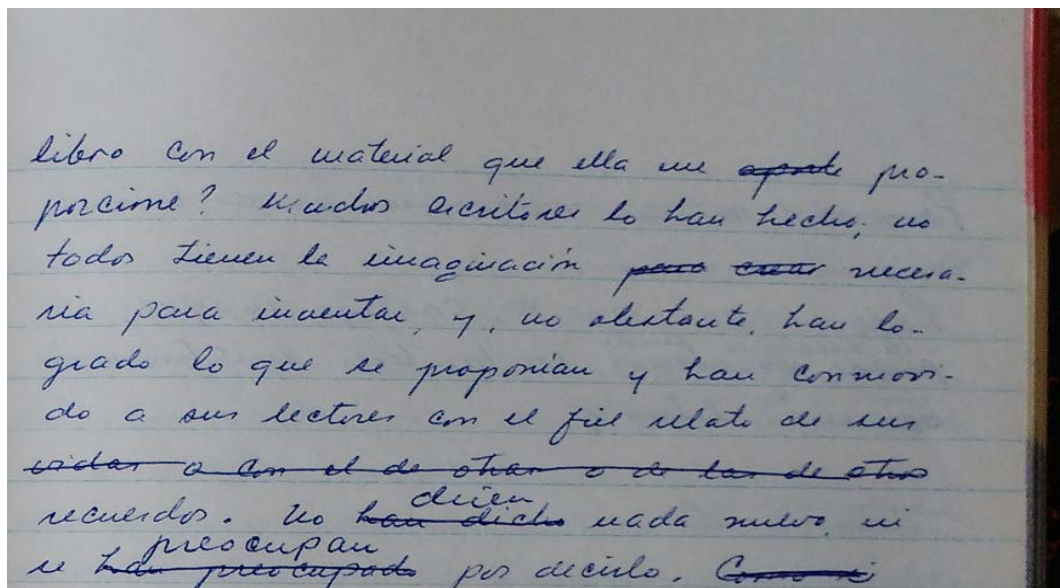
recuerdos. No ~~han dicho~~ nada nuevo ni
preocupan
se ~~han preocupado~~ por decirlo.

Figura 21 - Folha 85B, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Figura 22 - Folha 86B, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Essa simples consideração faz de José García um leitor muito mais regular e atento do que ele termina sendo na versão final, na qual as menções à leitura quase desaparecem por

completo ou tornam-se produto de deduções por parte do leitor.²⁴⁵ De igual modo, a reflexão sobre as lembranças também faz dele alguém muito mais analítico e reflexivo sobre o fenômeno literário. O que não sustenta, ou melhor, não faz sentido com o perfil médio, medíocre e modesto de José García.

Em outras palavras, através desse período de escrita – é possível especular – Josefina Vicens termina por descobrir que o vazio do livro e a impossibilidade de escrever do protagonista não podem ter correspondência plena nem satisfatória com um leitor mais ou menos especializado e muito menos com uma expressão mais própria de crítico literário que de um funcionário qualquer. Não é por acaso que essa extensa consideração sobre a memória tenha sido excluída da versão finalmente impressa! Projetar, na escrita, e de modo explícito, a memória como possível alicerce da própria escrita, como fazem outros escritores, acarreta um gesto demasiadamente elaborado para um personagem como José García. Dessa forma, a decisão de excluir essa complexa questão da versão final, em lugar de debilitá-la, termina proporcionando uma força extraordinária justamente a um personagem cinza e a uma escrita sem quê; a uma escrita que só pode se perguntar por ela mesma, precisamente escrevendo; a uma escrita sem rumo, sem forma e sem objeto!

Esse é só um exemplo de um tema que foi trabalhado e, digamos, explorado por Josefina Vicens, mas que não chegou a integrar a versão final. Ora, são vários os casos de períodos de escrita que foram descartados pela autora, porém, a importância não se encerra nisso, mas na temática, na forma trabalhada e naquilo que foi descoberto com e em cada um deles.

Nesse sentido, ao ler os dois cadernos manuscritos do posterior *El libro vacío*, é possível encontrar ao menos três grandes momentos em que, como por acaso ou quase sem

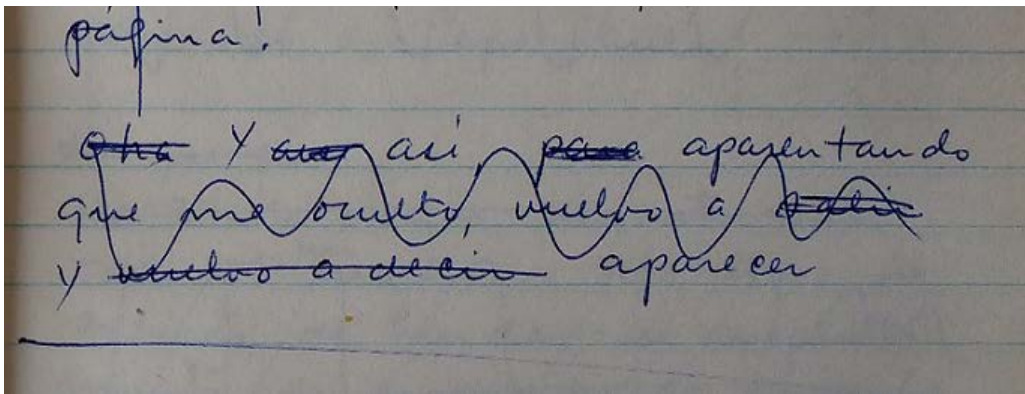
²⁴⁵ Por exemplo, no romance publicado, se sabe que José García lê o jornal e que tem ideia do que são contos, porque especula começar a escrever precisamente um conto. Mas não há referência nenhuma ao objeto livro, nem a um só autor. Além disso, é preciso assinalar que não só os saberes literários foram excluídos em relação a José García na versão final, mas também qualquer tipo de saber técnico que pudesse ter relação com a literatura e a leitura. Acontece que no caderno vermelho José García diz que trabalha numa imprensa! E em tom de brincadeira, a respeito de um amigo, escreve: “Yo trabajaba entonces en una imprenta y él era dependiente de un [una tien] un almacén de ropa. [E] Pero [la] no le gustaba su empleo y el mío, en cambio [...] le parecía importantísimo porque [ingenuamente creía que tenía creía y así] [pensaba] creía que tenía que ver con las letras [En efecto, yo colocaba casi mecánicamente] Sí, tenía que ver pero con las [letras de plomo] que colocaba casi mecánicamente en las cajas.” (Vicens, Caderno Vermelho, Folha 82B). Ou seja, José García é, na versão manuscrita, uma espécie de ajudante de tipógrafo. Esse detalhe, como é óbvio, mudaria por completo a percepção sobre José García como homem sem referentes literários que o leitor tem ao ler o romance impresso, porque faria do personagem alguém que é parte, ainda que de forma marginal, disso que se costuma chamar da República das letras. Convém não perder de vista outro aspecto do trecho, que é impressionante: nesse emprego, José García estaria de fato tendo contato com letras! Letras realmente físicas, tridimensionais: letras de chumbo! E como se não fosse o bastante, ele se dedica, precisamente, a colocar as letras numa caixa! Exatamente como faz José García no seu caderno, e como faz também a própria Vicens! O alcance desse detalhe se apreciará mais adiante.

querer, emerge o que pode ser chamado de “princípios estruturais” da obra, e que, talvez por isso mesmo, foram excluídos do romance finalmente impresso e formalmente publicado em 1958.

O primeiro deles acontece na folha número 19-B, do caderno vermelho. Note-se que foi riscado de duas formas distintas (por um lado, algumas palavras; e, por outro, completamente).²⁴⁶ Depois de supor que ele, José García, se identificaria facilmente com uma história que narra a vida de alguém como Pepe Varela, vêm as linhas:

Otra Y así ~~para~~ aparentando
que me oculto, vuelvo a salir
y vuelvo a decir aparecer

Figura 23 - Folha 19B, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Sim, é verdade que no romance José García constantemente se cobra por “invadir” com a primeira pessoa sua escrita. Porém, em momento nenhum o declara de forma tão explícita como no trecho citado. Esse ocultar e aparecer sucessivo é o que Josefina Vicens consegue fazer com o seu personagem, especialmente nessa escrita sem rumo, caótica e dispersa que ele realiza. Esse é o jogo. Eis a armadilha da narração falida do José García: a irrupção de si – apesar de declarar o contrário – seja através de anedotas da sua vida ou da própria impossibilidade de escrever, precisamente nos momentos em que tem conseguido

²⁴⁶ Não é um gesto isolado. Muito pelo contrário, é muito comum encontrar, nos cadernos manuscritos de *El libro vacío*, riscos que a autora fez em, pelo menos, dois momentos diferentes: porque há palavras riscadas isoladamente e porque há um risco maior que abrange o trecho totalmente; inclusive, em alguns casos, com cores de tinta diferentes.

começar, autêntica e verdadeiramente, a narrar, a contar algo que suscita interesse no leitor. É justamente essa cadeia de quebras, voltas e dobras que a escrita vai expondo. É essa falta de continuidade nos temas, nas descrições e na narração que, de fato, faz possível e conforma a própria impossibilidade de escrever e, enfim, o “vazio”.

Em outras palavras, é o José García ocultando-se e aparecendo explicita e continuamente no percurso de todo *El libro vacío* que torna possível o romance da autoria de Josefina Vicens.

De modo oposto a *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, no qual os nomes dos personagens antecedem as suas escritas, em *El libro vacío*, José García não avisa nem sinaliza que ele vai “entrar em cena” ou irromper no plano da escrita com seus fracassos passados ou com a sua impossibilidade de escrever. Simplesmente muda de tema, de tom, ou de seção. Isso determina a forma do romance muito mais do que se poderia imaginar e só pode ser sustentado pela leitura e conhecimento dos manuscritos, precisamente porque neles ainda não há um manejo preciso dos espaços entre seções, nem uma consciência clara do que se costuma chamar de “branco ativo” – isto é, ainda não aparecem tais espaços significantes.²⁴⁷

Outro momento de grande importância relacionado com os princípios estruturais do romance, acontece na folha 87-B. Dentro da especulação sobre a memória como matéria para a escrita, José García diz:

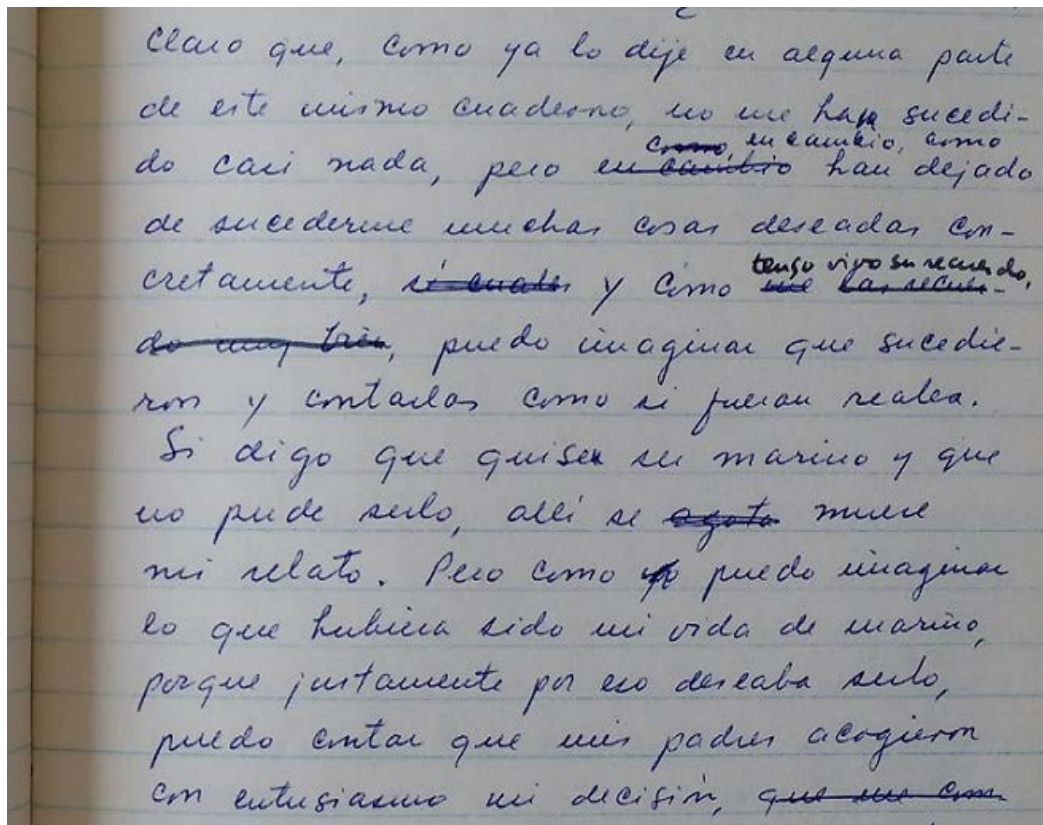
Claro que, como ya lo dije en alguna parte de este mismo cuaderno, no me ~~haz~~ sucedi-

²⁴⁷ O conceito deve-se a uma conferência ministrada por Juan Villoro, no Colegio Nacional de México, sobre Juan Rulfo, na qual explica que ‘branco ativo’ se refere a um termo utilizado no âmbito dos antigos tipógrafos para indicar aqueles espaços em branco numa página impressa que possuem, em algum grau, uma dimensão semântica a respeito do que acontece na própria obra. (Exatamente, o minuto: 1:00 do vídeo; isto é, quando se cumpre a primeira hora). O caso mais emblemático, em literatura, é quando termina um parágrafo e em seguida aparece um espaço em branco, e o parágrafo seguinte afirma ou assinala que tem passado tempo: um dia, um mês, uma década... Dessa forma, o tempo daquilo que diz o enunciado se dissocia, graças a esse espaço em branco, do tempo da palavra materialmente escrita ou lida, isto é, da enunciação. Em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, é possível achar vários momentos em que isso ocorre; porém, talvez o mais importante seja o que acontece na página 70, em que aparece um trecho separado, antes e depois, por um espaço em branco: o segundo supostamente marca uma pausa de três dias, porque o seguinte parágrafo – quase exatamente igual ao *Tristram Shandy* – retoma: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despessoalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa.” (Lispector, 1998, p.70). Ora, o trecho, de maneira impressionante, lembra o caderno de José García, na medida em que bem poderia ser uma das seções do mesmo.

No caso de *El libro vacío*, há pelo menos dois “brancos ativos”. O primeiro é na seção 23, página 166 do livro: José García fala sobre o relógio do colega Reyes, mas de repente aparecem duas linhas em branco e a seguir, com uma quebra na escrita, se lê: “Es curioso; todas estas semanas em que por falta de tiempo no pude escribir...”, isto é, passou o tempo. Já o segundo caso, ocorre na penúltima seção, a 28, na página 204, a partir das palavras: “No puedo seguir. No quiero pensar ahora em estas cosas.” (Vicens, 2011, p. 204). Ora, devido a um crasso erro na edição do Fondo de Cultura Económica, esse “branco ativo” foi perdido, ficando imperceptível para o leitor, porque, com grande infortúnio, “caiu” exatamente em uma mudança de página (da 203 para o 204). Ou seja, nas outras três edições do romance que possuímos, esse espaço aparece, sim, nítida e inconfundivelmente como um “branco ativo”.

~~como~~, en cambio, como
do casi nada, pero en ~~cambio~~ han dejado
de sucederme muchas cosas deseadas con-
cretamente, ~~se cuales~~ y como ~~me las recuer-~~
~~do muy bien~~, puedo imaginar que sucedie-
ron y contarlas como si fueran reales.
Si digo que quise ser marino y que
no pude serlo, allí se ~~agota~~ muere
mi relato. Pero como no puedo imaginar
lo que hubiera sido mi vida de marino,
porque justamente por eso deseaba serlo,
puedo contar que mis padres acogieron
con entusiasmo mi decisión [...] ²⁴⁸

Figura 24 - Folha 87B, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

O ponto mais importante é a consciência de o relato poder terminar de repente. Quem escreve nessa folha, reconhece que deixar o desejo de ser marino em estado de *não acontecido*, simplesmente acaba com o relato – termo, sublinhamos, que ocupa o personagem

²⁴⁸ A correção feita na quinta linha é um caso de mudança de tinta e, por consequência, de caneta. A página está escrita com tinta azul, mas a frase “tengo vivo su recuerdo”, com tinta preta.

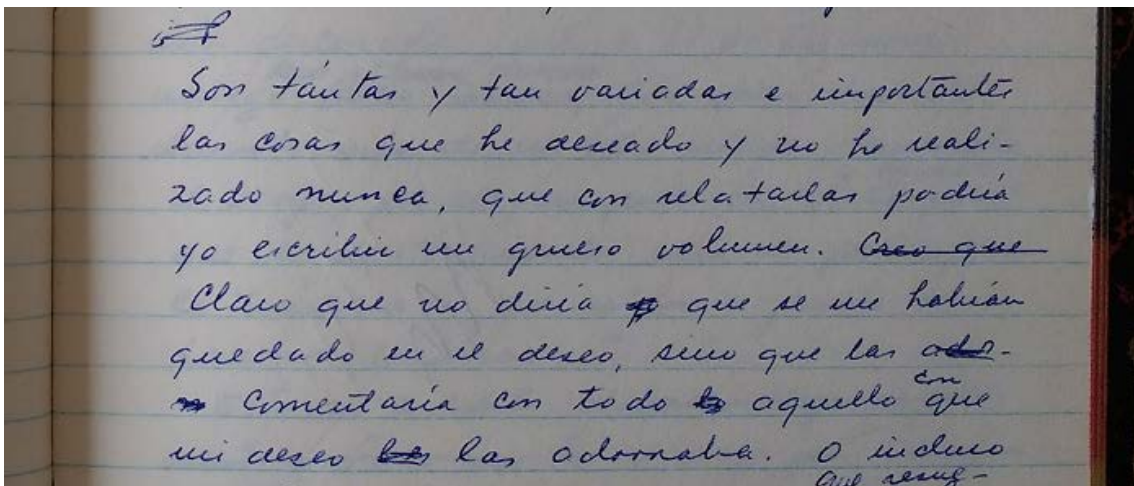
– e, é óbvio, com a escrita. Além disso, no trecho parece ser a própria Josefina Vicens falando consigo mesma sobre o seu romance.

A partir desse inevitável “fim” da escrita, é preciso fazer algo, e o que se segue é uma extraordinária manobra feita por José García, mas antes pela própria autora: a matéria prima da sua escrita não será a memória em um sentido positivo, isto é, fatos realmente acontecidos, mas em um sentido negativo! Josefina Vicens, na voz do seu personagem, descobre que o fundamento da sua escrita pode estar precisamente naquilo que não aconteceu. Imaginar o que teria acontecido reforça o paradigma da impossibilidade não só a respeito da escrita, mas a respeito da sua vida em geral! Mas, não é isso mesmo o que em português se chama de “saudade”?....

Ora, se não for o suficiente, na folha seguinte (87-B), diz:

Son tantas y tan variadas e importantes las cosas que he deseado y no he realizado nunca, que con relatarlas podría yo escribir un grueso volumen. ~~Creo que~~ Claro que no diría ~~yo~~ que se me habían quedado en el deseo, sino que las ~~ador-~~
con
n comentaría con todo lo ~~lo~~ aquello que mi deseo ~~ls~~ las adornaba.

Figura 25 - Folha 88B, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Observe-se bem o paradoxo! Literalmente, José García acha que poderia escrever, sim, um extenso volume, mas estranhamente discorreria sobre seus desejos frustrados, não sobre os bem-sucedidos! Desse ponto ao conflito da escrita consigo mesma há só um passo!

Ora, isso que nos manuscritos aparece de forma tão sutil e que pode passar por um jogo de palavras ou por não mais que uma contorção engenhosa dos conceitos é, na verdade, um dos maiores méritos de *El libro vacío* e que imerecidamente tem sido escandalosamente ignorado pela crítica: o avesso como potência! O indeterminado e especificamente o erro como procura! Ora, essa ideia, não raramente, é salientada como uma grande descoberta e até como genialidade, se apresentada por algum intelectual europeu de renome mundial! Ainda mais se, inclusive, polemiza com algum grande filósofo. Vejamos – se não – o seguinte trecho, escrito por nada mais nada menos que Emmanuel Lévinas, em 1975! – isto é, aproximadamente 20 anos depois que Josefina Vicens escreveu o primeiro caderno do que seria *El libro vacío*. Diz Lévinas:

Ya para Heidegger el arte, más allá de toda significación estética, hacía resplandecer la «verdad del ser», aunque tuviera esto en común con otras formas de existencia. Para Blanchot la vocación del arte no tiene igual. Pero sobre todo escribir no conduce a la verdad del ser. Podría decirse que lleva al error del ser, al ser como lugar de errancia, a lo inhabitable.²⁴⁹

A impossibilidade de escrever de José García é precisamente isso: o erro feito permanência e até constância. Continuemos a leitura:

De manera que aún con más razón puede decirse que la literatura no lleva a tal lugar, puesto que es imposible llegar a él. Error del ser, más exterior que la verdad. Para Heidegger una alternancia de la nada y del ser opera también en la verdad del ser, pero Blanchot –contrariamente a Heidegger– no la denomina verdad, sino no-verdad. Blanchot insiste en este velo del «no», en este carácter inesencial de la esencia última de la obra.²⁵⁰

Quase caberia dizer que no fundo da obra há ou habita sempre: o vazio... um livro vazio....

Lévinas termina com algo que é fundamental em relação com *El libro vacío*:

Este *no* no se asemeja a la negatividad hegeliana o marxista –al trabajo que transforma la naturaleza, a la actividad política que cambia la sociedad. El ser revelado por la obra –llevado a decirse– está más allá de toda posibilidad, como la muerte que no se puede asumir a pesar de toda la elocuencia del suicida, pues yo no

²⁴⁹ Lévinas, 2000, p. 39.

²⁵⁰ Idem, p. 39.

muero jamás, siempre *se* muere, sin que esto sea, como piensa Heidegger, una huída ante la responsabilidad de la propia muerte. Y sin embargo, en esto no-verdadero a que conduce la literatura, y no en la «verdad del ser» reside la autenticidad. La autenticidad que no es la verdad: he aquí acaso la última proposición a la que conduce la reflexión crítica de Blanchot. Pues pensamos que en ella se invita a salir del mundo heideggeriano.²⁵¹

Atenção! O núcleo fundamental é o “além de toda possibilidade”. Mas é assombroso! Há algo que excede ou que fica nas margens dessa impossibilidade... E é precisamente a capacidade de mostrar a própria impossibilidade, de fazê-la patente e até, por momentos, palpável!... Através precisamente da escrita. A palavra escrita tem – ela sim – que se fazer possível, para tentar alcançar esse não-lugar, essa condição de erro e de errância que fica além ou, talvez, aquém da verdade e da revelação prístina do ser. Escrita: errância do erro e erro da errância?

Josefina Vicens se deparou, na sua escrita manuscrita, com essa potência do erro, do que se expressa e se mostra através da impossibilidade. Por isso, mereceria maior destaque na crítica contemporânea tanto no seu próprio país quanto no exterior. Nesse mesmo sentido, é necessário reparar em que, com José García, o leitor, em lugar de quebrar a cabeça com árduos meandros noemáticos, vive de perto e nos afetos, o erro da escrita e a escrita como erro! Realização muito mais difícil de achar em um livro, não só a respeito do tema, mas também da forma, do que se quer reconhecer.²⁵²

Desse modo, a emboscada foi finamente colocada! Qual a matéria do relato de José García então? As lembranças reais já foram descartadas. O não acontecido? A lembrança do que poderia ter sido e nunca foi? Ou, algo muito mais sigiloso: o desejo que, com enfeites, cobriu aquelas coisas que não ocorreram?

A pergunta não é, nem um pouco, ociosa, porque deve ser salientado de maneira enfática que o próprio argumento do romance versa sobre um desejo ainda mais elementar, e ainda muito mais crítico, pois não é algo ocorrido, e sim inteiramente presente: o desejo de escrever! Dessa forma, o propósito de narrar a partir do não acontecido, salientando o desejo que o acompanha, se replica, um tanto quanto inesperadamente, no próprio conflito de José

²⁵¹ Idem, p. 39-40.

²⁵² Embora *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas, seja, supostamente, também um caderno que contém uma escrita falida, em momento nenhum a própria narração nem a escrita naufragam de tal forma que isso se mostre na estrutura da obra de modo transversal. Muito pelo contrário, o escritor supostamente falido, chamado Enrique Tenorio, termina contando sim uma complexa história sobre os seus irmãos e sobre acontecimentos diversos que nada tem a ver com o drama que, em contraste, vive e escreve José García. Não é ocioso acrescentar que, por outro lado, Vila-Matas comete uma falta simplesmente incompreensível e injustificável no seu reconhecido *Bartleby e companhia*: não há uma única menção a Josefina Vicens nem a *El libro vacío*! Será que o famoso escritor espanhol não os conheceu?!...

García durante o momento em que escreve. Não é estranho que também, neste caso, o trecho tenha sido excluído da versão final: é uma declaração de princípios!

A escrita então pretende sair de si a partir do que poderia ter acontecido, mas isso é explicitar demais o conflito não de José García, mas do próprio romance chamado *El libro vacío* e da própria escrita – que se encontra determinada e delimitada pelo desejo. Do quê? Do mesmo escrever! Lembremos certas palavras de Derrida:

Si le jeu du sens peut déborder la signification (la signalisation) toujours enveloppée dans les limites régionales de la nature, de la vie, de l'âme, ce débord est le moment du vouloir-écrire. Le vouloir-écrire ne se comprend pas à partir d'un volontarisme. L'écrire n'est pas la détermination ultérieure d'un vouloir primitif. L'écrire réveille au contraire le sens de volonté de la volonté : liberté, rupture avec le milieu de l'histoire empirique en vue d'un accord avec l'essence cachée de l'empirie, avec la pure historicité. Vouloir-écrire et non pas désir d'écrire, car il ne s'agit pas d'affection mais de liberté et de devoir. Dans son rapport à l'être, le vouloir-écrire voudrait être la seule issue hors de l'affection. Issue visée seulement et d'une visée encore qui n'est pas sûre que le salut soit possible ni qu'il soit hors de l'affection. Etre affecté, c'est être fini : écrire serait encore ruser avec la finitude, et vouloir atteindre à l'être hors de l'étant, à l'être qui ne saurait être ni m'affecte lui-même. Ce serait vouloir oublier la différence : oublier l'écriture dans la parole présente, soi-disant vive et pure. Dans la mesure où l'acte littéraire procède d'abord de ce vouloir-écrire, il est bien la reconnaissance du pur langage, la responsabilité devant la vocation de la parole « pure » qui, une fois entendue, constitue l'écrivain comme tel. Parole pure dont Heidegger dit qu'on ne peut la « penser dans la rectitude de son essence » à partir de son « caractère-de-signe » (*Zeichencharakter*), « ni peut-être même de son caractère-de-signification » (*Bedeutungscharakter*). Ne risquent-on pas ainsi d'identifier l'œuvre avec l'écriture originale en général?²⁵³

Em outras palavras, escrever sobre o desejo de escrever é exatamente o que acontece em *El libro vacío*. Porém, esse desejo de escrever necessariamente é acompanhado pela impossibilidade de realizá-lo – porque, caso contrário, se o desejo for satisfeito, desapareceria e não teria como ser renovado constantemente para voltar sobre a própria necessidade de escrever. Dessa forma, o conflito pode permanecer, como de fato o faz, indefinidamente aberto e não resolvido.

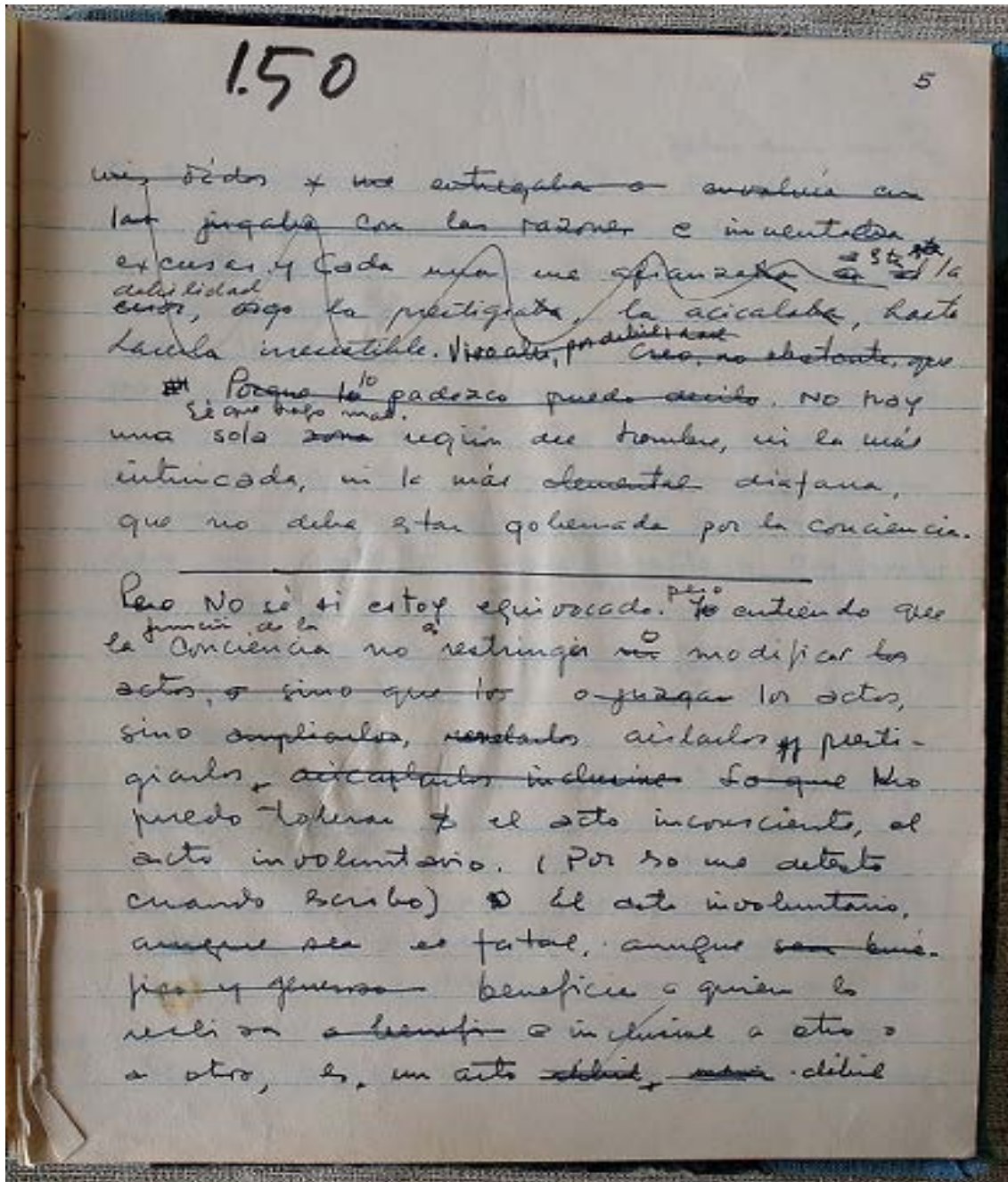
É preciso um parêntese.

Uma das partes mais inquietantes dos cadernos manuscritos de *El libro vacío* é a primeira, constituída pelas 22 folhas iniciais do primeiro azul, datado em 1954 (só 11 páginas têm algo escrito). Nesse extenso trecho, Josefina Vicens consegue fazer uma abordagem profundamente complexa, inclusive filosófica, e ao mesmo tempo muito clara do conflito vivido por José García. O interessante é que o conflito não aparece assim no romance publicado em 1958. Por um lado, o protagonista se pergunta pela consciência e os limites da

²⁵³ Derrida, 1967, p. 24-25.

mesma; por outro, questiona o corpo e a própria inércia. Há algo no segundo elemento que é ingovernável e, ainda mais inquietante, que ultrapassa à primeira. Já desde a segunda folha, a partir da quinta linha, o conflito de José García é extraordinariamente nítido e intenso. É importante reparar nas marcas e nos riscos:

Figura 26 - Folha 2B, Caderno azul de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

~~Porque lo padezco puedo decirlo. NO hay~~
 Sé que hago mal
 una sola ~~zona~~ región del hombre, ni la más
 intrincada, ni la más ~~elemental~~ diáfana,
 que no deba estar gobernada por la conciencia.

pero
 Pero No sé si estoy equivocado. ~~Yo~~ entiendo que
 función de la es o
 la conciencia no restringe ~~ni~~ modificar los
 actos, o sino que los ~~o~~ juzgar los actos,
 sino ampliarlos, revelarlos aislarlos ~~y~~ presti-
 giarlos, ~~ilegible inclusive~~ Lo que ~~yo~~
 puedo tolerar ~~el~~ el acto inconsciente, el
 acto involuntario. (Por eso me detesto
 cuando escribo) ~~El~~ El acto involuntario,
~~aunque sea~~ es fatal, aunque ~~sea bene-~~
 ficio y generoso beneficie a quien lo
 realiza o ~~benefi~~ o inclusive a otro o
 a otros, es un acto ~~débil ilegible~~ débil

O primeiro axioma, de forte aroma hegeliano, é o primado absoluto da consciência sobre tudo aquilo que acontece no interior do ser humano. Porém, no papel, em seguida, Vicens traça uma linha horizontal! Como se alguma coisa tivesse que ser repensada ou refeita... E ainda: como si a própria linha fosse o limite da consciência, superada precisamente pela escrita. Depois dessa linha, volta ao assunto, mas o tom é menos categórico. O seguinte, em termos de raciocínio lógico, é assinalar uma consequência desse governo total da consciência: há atos que escapam a ele, e que por definição são involuntários. Entre eles – e aí começa a autodepreciação de José García –encontra-se, nada mais nada menos, que a escrita!

O manuscrito é iniciado com o reconhecimento, por parte do protagonista, de que algo o excede e que isso que o ultrapassa é o escrever. Chama a atenção que ele deteste a si mesmo por isso, porque de alguma forma é como se não devesse haver nada além da própria consciência e, por extensão, deveria rejeitar tudo relacionado com a matéria e o físico. Ora, posto nesses termos, na verdade, o conflito que Josefina Vicens faz emergir é muito mais profundo, admirável e denso que o que a versão final do romance deixa perceber. Claro, mais uma vez, algo nesse tom não se corresponde muito ao perfil de um homem médio: José García não pode expressar-se nem como leitor especializado nem como crítico literário, e muito menos como filósofo ou pensador da consciência! Josefina Vicens, por essa razão e porque seria mostrar desnecessariamente os alicerces do romance, retira o trecho da versão final. Qual é a solução final? Simplesmente eliminar o embate? Substituí-lo? Continuemos revisando o trecho:

Figura 27 - Folha 3B, Caderno azul de *El libro vacío*

7

Solo

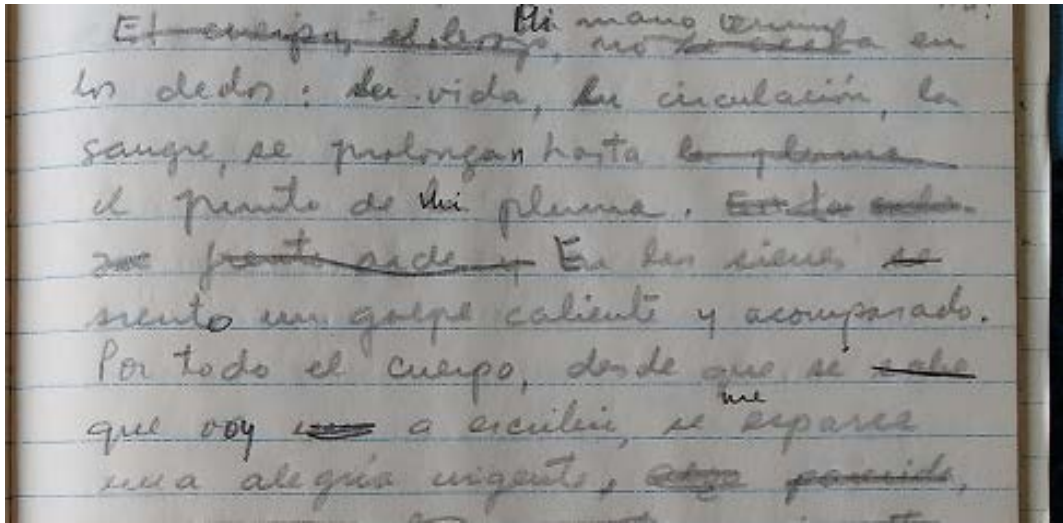
* Sin sustancia, sin espíritu. Es la conducta
 del cuerpo, únicamente del cuerpo. ~~en~~
~~la interacción~~ A la conducta del cuerpo
 es a la que temo y lo yo padecido de
 eso. La conducta de mi cuerpo, la he
 padecido siempre. Alguna vez le pregunté
 a un amigo mío: "¿tú haces a veces lo
 que no quieres hacer?". Debe haber una
 confusión en todos estos puntos. Recuerda
 que me contestó rápidamente y con gran
 seguridad: "no, yo hago siempre lo que
 me da la gana, buena o mala".
 Pero como sabes que a ti te da la
 gana?
 Entonces me dijo que porque "sentí la
 gana".
 Creo que allí está todo. No hay
 que sentir la gana, hay que saber la
 gana. Si se siente, únicamente se
 siente, a la conducta del cuerpo. Si
 se sabe, a la conducta del hombre.
 Se me puede decir que el hombre a un

sólo
 Podría decir que es
~~es~~ sin sustancia, sin espíritu. Es la conducta
 del cuerpo, ~~únicamente del cuerpo sin~~
~~la intervención~~ A esa conducta del cuerpo
 es a la que temo y es Yo padezco de
 eso la conducta de mi cuerpo, la he
 padecido siempre. Alguna vez le pregunt[é]aba
 a un amigo mío : tú haces a veces lo
 que no quieres hacer? ~~Debe haber una~~
~~confusión en todo esto porque~~ Recuerdo
 que me contestó, rápidamente y con gran
 seguridad: “no, yo hago siempre lo que
 me da la gana, ~~bueno o malo~~
 Sentí que había una confusión escencial [sic] y volví a preguntar
 ¿Pero como sabes que a ti te dio la
 gana?
 Entonces me dijo que porque “sentía la
 gana” pregunté
 No ~~inquirí~~ más pero ~~creo~~
 Creo que allí está todo. ~~Ha~~ No hay
 que ~~sentir~~ la gana, hay que ~~saber~~ la
 gana. Si ~~se siente~~, unicamente se
 siente, es la conducta del cuerpo. Si
 se sabe, es la conducta del hombre.

Sim, é mesmo: José García é muito esquemático. Porém, a manobra que faz tem uma enorme e inesperada relação com um dos temas de interesse da presente tese: a pergunta pelos materiais e as materialidades da escrita – tanto a figurada ou “diegética” quanto a real ou de arquivo.

Sem se adentrar em problemas de caráter freudiano ou psicológico – que merece destaque – José García coloca, de maneira inesperada, o involuntário do lado do corpo, como se tudo que fosse corporal fosse involuntário e tudo que involuntário, corporal! A dicotomia poderia ser posta assim. Contudo, este não é o lugar para aprofundar a questão. Porém, quando se pensa na escrita, imediatamente surge um dilema irresolúvel, porque escrever é, até hoje, também e principalmente um ato do corpo: sem a intervenção das mãos ou de algum membro motriz do corpo, a escrita simplesmente se torna impossível.²⁵⁴ Não por acaso, vinte folhas depois, no manuscrito se lê:

²⁵⁴ O inusitado caso de Stephen Hawking recorda que se requer sempre um impulso mínimo, uma força elementar do corpo, para que a escrita seja possível. Como é sabido, o físico utiliza um sensor para selecionar palavras com um cursor, com ajuda da tecnologia do texto preditivo. Consegue só com movimentos da sua bochecha. Até hoje não se sabe de uma escritura verdadeiramente “automática” que não precise mais de um corpo físico e com vontade própria para a sua realização. O mais próximo disso se deve à programação computacional. O resto, para bem ou para mal, é só um sonho e uma ilusão. Esta nota foi escrita antes do falecimento do grande físico.

Figura 28 - Folha 32, Caderno azul de *El libro vacío*

Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

[La] Mi mano termina
 El cuerpo, el brazo, no se acaba en
 los dedos: la vida, la circulación, la
 sangre, se prolongan hasta la pluma —
 el punto de [mi] la pluma. En las ~~adada-~~
~~fue~~ ~~frente~~ ~~arde~~ y En las sienes se
 siento un golpe caliente y acompasado.
 Por todo el cuerpo, desde que se ~~sabe~~
 me
 que voy ~~un~~ a escribir, se esparce
 una alegría urgente,

O trecho é bem mais conhecido; aparece no romance. Mas note-se o invólucro entre a escrita e as reações corporais. Ora, ao mesmo tempo, a escrita é um ato que envolve a consciência. E, em certo sentido, o ideal parece ser o momento ou instante no qual as duas instâncias se fundem num fluxo ou movimento único.

O que interessa é que para José García – lembremos que o texto foi escrito em 1954! – escrever não poder ser contido, exclusivamente, na consciência; nem pode ser explicado unicamente através dela. Muito pelo contrário, a escritura parece encontrar suas verdadeiras fontes, em último caso, em um impulso ou força do corpo! Mas... será mesmo assim?

Dessa forma, no percurso dessa primeira parte, o tema do corpo ganha uma enorme relevância. Nas primeiras onze páginas do caderno a palavra corpo aparece 20 vezes! E 40 vezes, no total, no caderno. (São 22 páginas desse primeiro período, mas é preciso recordar que o lado esquerdo ficou em branco; e possui numeração ímpar, a partir do número 3 ao 23).

Ora, de maneira surpreendente, no caderno vermelho, a palavra “corpo” aparece uma vez só. Qual a razão para essa diferença? Mais adiante se propõe uma resposta.

Como foi salientado linhas antes, nesse primeiro período dos manuscritos, o corpo constitui um dos polos da equação – o outro é a consciência. Uma página depois, acrescenta-se a complexidade: se fala em “conduta do corpo” e “conduta do homem”. A primeira se refere, segundo o próprio José García, a “sentir la gana” e a segunda, a “saber la gana”.²⁵⁵ Isto é, José García muda, aprofunda os termos, e assim vai desenvolvendo o assunto, mas sempre, sem deixar o singular, o mundano, e muito mais importante, sem deixar a própria “gana”. Porque, de fato, ele está escrevendo com o seu corpo no momento em que está falando sobre o corpo e a consciência. Nesse sentido, é importante assinalar que um dos traços que define *El libro vacío* é essa grande capacidade de se deslocar de um tom geral e até universalizante para um tom particular, exclusivo do protagonista: José García pode falar da solidão humana, mas, em um momento depois, fala sobre o que aconteceu com a esposa o dia anterior.²⁵⁶ É por isso que pode tratar a escrita também como coisa ou objeto – isto é, como algo além; mas ao mesmo tempo, como ato involuntário que fica aquém da consciência. Ora, esse deslocamento, quase em forma pendular, entre o geral e o particular, sem dúvida surge com mais evidência nos manuscritos graças aos riscos e correções que, em inúmeros casos, substituem termos demasiado técnicos ou refinados por outros muito mais comuns e corriqueiros.

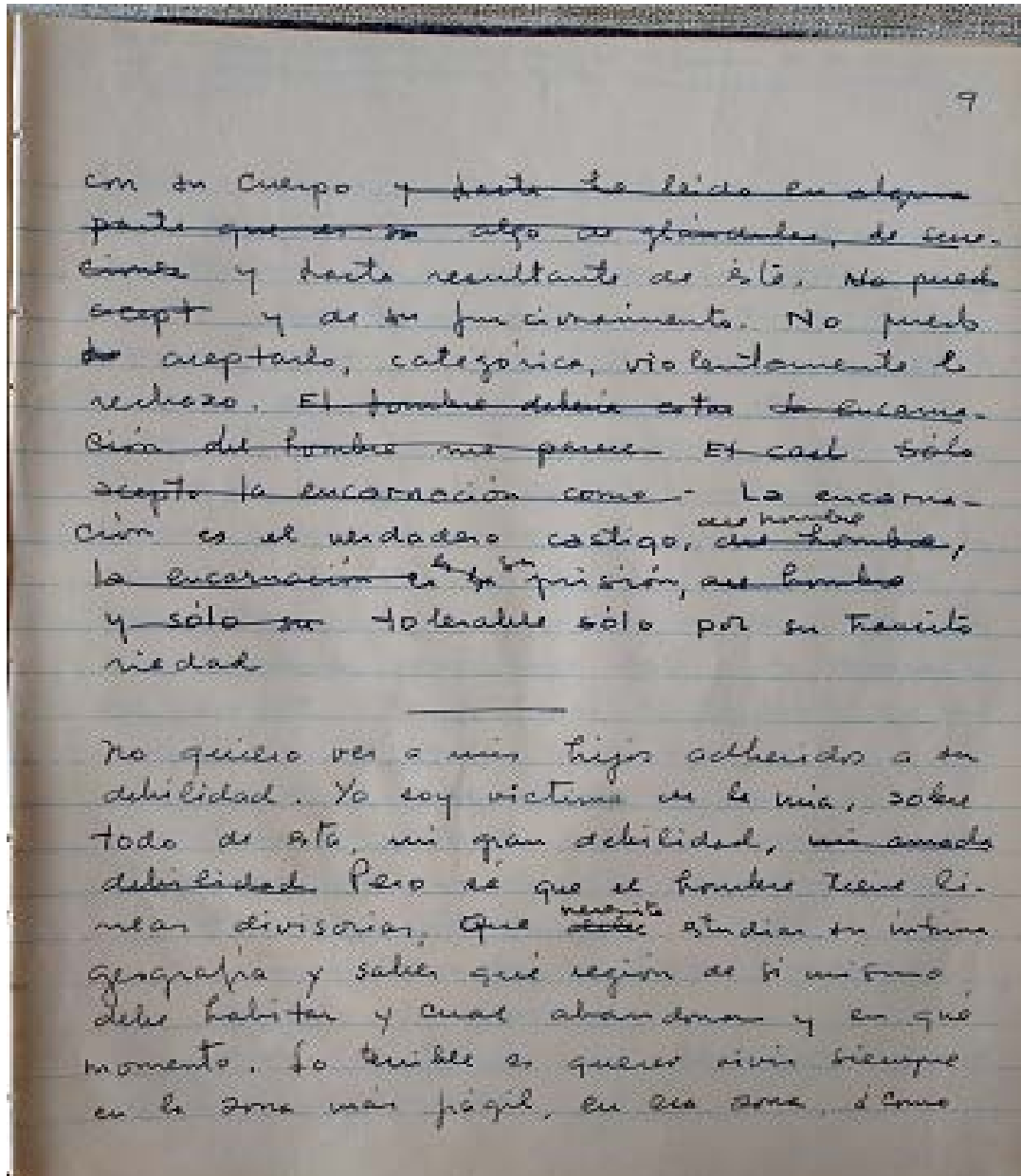
²⁵⁵ A tradução para o português não é simples. Em espanhol “gana” é compreendida e traduzida como “vontade”: “Tener ganas de viajar” (espanhol) é “Ter vontade de viajar” (português). Mas, em espanhol, também existe a expressão “Tener voluntad de...” geralmente utilizada para contextos mais formais, diferentemente de “tener ganas” que é coloquial. Nesse sentido, não é um acaso nem um descuido que Josefina Vicens evite o termo “voluntad” e recorra ao termo “gana”. Precisamente porque falar de “voluntad” em espanhol envolve, em algum grau, a consciência, igual em português; mas falar de “gana” ou “ganas”, em espanhol tem uma conotação mais corpórea, mas próxima dos apetites naturais. O mais comum é dizer: “Tengo ganas de comer” ou “Tengo ganas de salir”. Seria muito estranho que alguém falasse “Tengo voluntad de comer” ou “Tengo voluntad de viajar”, porque seria uma expressão mais solene e, digamos, até formal demais.

Da mesma forma, chamamos a atenção para o fato de a autora, em contraste, recorrer ao termo “involuntário” quando fala da escrita. Também não é por acaso. Ora, é importante dizer que o trecho onde aparece o termo foi excluído posteriormente.

²⁵⁶ Em palavras de Aline Pettersson: “Es difícil entender la manera tan eficaz en que ella construye a José García –el personaje–, un empleado mediocre, de vida asimismo mediocre. Y cómo a partir de esta situación tan poco heroica, Vicens consigue elevar sus reflexiones sin traicionar nunca a José García. Sorprende que el lector se reconozca en un individuo anodino y que haga suyos los vericuetos mentales que lo recorren. De la elección de cada una de las palabras que conforman la novela, entre los muchos niveles en los que se puede leer, destaco el lenguaje permeado por la humildad del personaje –que lo hace a él crecer y redondearse– y la altura de quien escribe en realidad: Vicens. No se trata de una yuxtaposición. Son las mismas palabras y no lo son, todo depende de si se mira al lado de García o al de su autora. Finalmente se trata de una indagación filosa sobre el acto mismo de escribir.” (Pettersson, 2006, p. 26).

Mas voltemos ao assunto da consciência e do corpo. Na metade da quarta página desse primeiro período (a folha marcada com o número 9), Josefina Vicens de novo traça uma linha horizontal, mas neste caso é uma forma de fechar o fragmento.²⁵⁷

Figura 29 - Folha 4, Caderno azul de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

²⁵⁷ Essa simples listra deve ser pensada também nos seus possíveis significados. Um deles é um fato provável: Josefina Vicens parou de escrever e certo tempo depois, isto é, não imediatamente, voltou ao caderno para escrever; leu o que tinha escrito e decidiu recomençar desde a primeira palavra o trecho, fazendo acréscimos e correções. Gostaríamos de aprofundar essa questão das mudanças presentes na reescrita; infelizmente isso se afasta muito do propósito de uma primeira descrição geral dos aspectos mais importantes dos manuscritos de *El libro vacío*.

Em seguida, Josefina Vicens retoma o que foi escrito desde o começo, reescrevendo com acréscimos e mudanças que merecem destaque. Por exemplo: a frase “por eso me detesto cuando escribo” desapareceu na segunda versão. Algo surpreendente: essa exclusão, de certo modo, libera, deixa sem objeto isso que chama de “involuntário”. Dessa forma, o conflito de José García, como na versão impressa, ficará um tanto velado, embaçado e, como se verá, terminará, inclusive, adotando outra forma. Assim, essa supressão do “escrevo” e o detestar-se, na reescritura, levada a outra magnitude, se transformará, precisamente, num dos percursos da própria escrita de José García: uma escrita que, sucessivamente, se exhibe e se mostra em movimentos de autorreferência e retomada de si, mas também uma escrita que some e se afasta do explícito para desaparecer e se deixar habitar por outros temas e problemas.

Outra diferença: a partir desse ponto, José García passa a comparar os corpos dos seus filhos: José (mais bem forte, alto e robusto) e Lorenzo (fraco, débil e doentio). Da comparação começa a abordar a debilidade e fraqueza do próprio corpo. E é importante assinalar que, inclusive, é possível perceber um tom de ressentimento e de falta – sim, um tom de subsolo – nessas palavras de José García: mais uma vez, teria desejado ter um corpo maior e mais forte.

Nesse ponto surge um dos aspectos mais inesperados dos manuscritos. Depois de fazer referência ao seu corpo e ao involuntário de maneira abstrata; ao corpo dos filhos; à fraqueza e debilidade do próprio corpo; surge o seguinte trecho:

en los cuentos, se me hubiera aparecido un genio para prometerme la realización de mi mayor deseo, yo sólo habría pedido unos dones físicos: anchas espaldas alta estatura, anchas espaldas, vigor, vigor. Eso justamente habría pedido, yo que ahora pienso que el mayor obstáculo para el verdadero castigo del hombre es la encarnación. Cuando era pequeño y leía u oía aquello del Verbo Encarnado e iba a la *ilgeible* en la *e* en

¡Como me gustaba, cuando era niño, aquello oír al padre que nos hablaba de la *ilgeible* del Verbo Encarnado! Pensaba, Naturalmente, Yo suponía que era un *en* un color. Y Que conmoción cuando entendí el significado! El Verbo encarnado, es decir *circunscrito* rodeado por la carne *en* encarcelado, limitado, *o* No debería *que* no ha- *existía* otra forma de expresión! *que* el ser eterno tenga necesidad. No sé por qué hablo de todo esto la verdad

Es que no entiendo nada, *esa* es la verdad.

Figura 30 - Folha 7, Caderno azul de *El libro vacío*

en los cuentos, se me hubiera aparecido un
 genio para prometerme la realización de un
 mayor deseo, yo sólo había pedido un
 don físico: anchas espaldas ante estatura,
 anchas espaldas, vigor, vigor. Eso justamente
 había pedido, yo que ahora pienso que el
 verdadero ^{mayor obstáculo para} camino a la encarna-
 ción. Cuando era pequeño y leía a oscuras aquello
 del verbo encarnado ^{el verbo encarnado} ^{en}
 ¡Como me gustaba cuando era niño, aquello
 del verbo encarnado! Pensaba, naturalmente,
 yo suponía que era un ^{esp} ^{de} un calor. ¡Que conexión cuando entendí
 el significado! El verbo encarnado ^{además}
^{es} ^{limitado}, ^{circunscrito por decirlo así por la carne} ^{no debería} ^{haber} ^{existido} ^{otra} ^{forma} ^{de} ^{expresión}! ^{Que} ^{se} ^{sea} ^{per-}
^{petuo} ^{tal} ^{vez} ^{necesario} ^{no} ^{es} ^{por} ^{que} ^{hablo} ^{de} ^{todo} ^{esto}
^{de} ^{ver} ^{dot} ^{Es} ^{que} ^{no} ^{entiendo} ^{nada}, ^{sea} ^{lo} ^{que} ^{sea}.
 No puedo decir ^{algo} ^{de} ^{nada} ^{nuevo}, pero ^a ^{veces} ^{me} ^{gusta} ^{hablar}.
 Necesito hacer mis preguntas, antiguas como
 el mundo. Ya sé que jamás sabré de dónde
^{vine} ^{cuando} ⁿⁱ ^a ^{dónde} ^{iré}. Pero entre esos dos
 otros puntos está únicamente mi cuerpo.

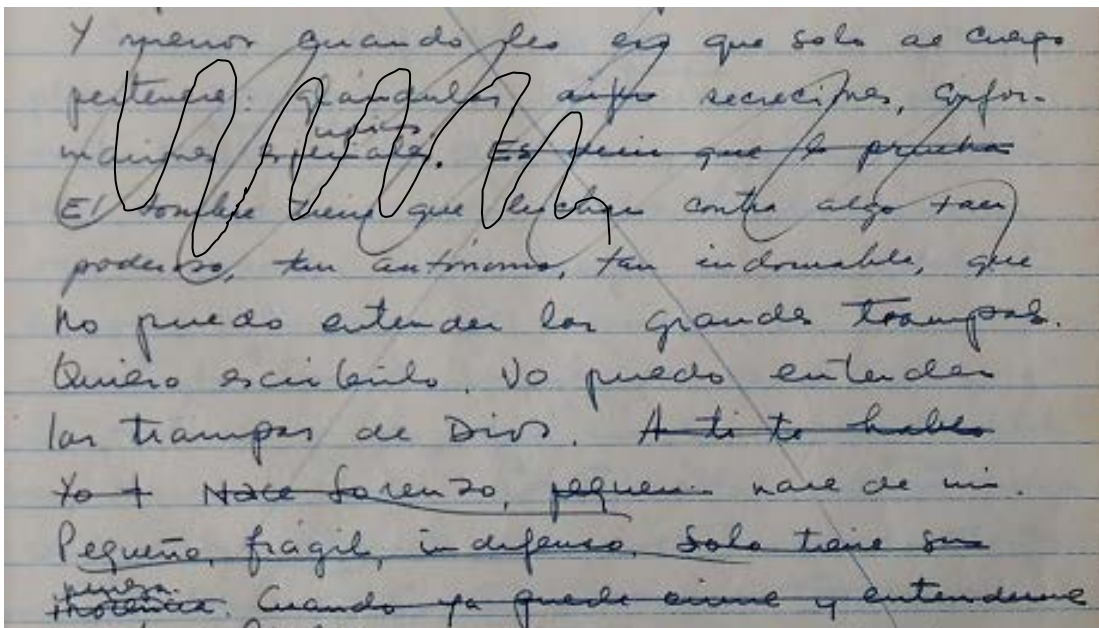
Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

É simplesmente fascinante! Há ainda mais um corpo! Não, não é o abstrato ou aquele dos filosofemas, nem o corpo dos filhos, tampouco o de José García...

É o corpo mesmo do verbo, da palavra! A própria escrita! Porque a escrita é, precisamente, a forma em que o verbo ganha carne, se encarna, ganha um corpo! E utilizamos aqui o substantivo em minúscula – verbo – porque o que Josefina Vicens consegue descobrir, precisamente *escrevendo*, a partir de tentativa e erro nos seus cadernos manuscritos, é precisamente a encarnação do verbo como problema fundamental do seu romance – sim, do verbo no seu sentido mais corriqueiro, coloquial e mundano, não do Verbo –; e também como problema da sua própria escrita.

Claro, é absolutamente desconcertante para o leitor de *El libro vacío* o fato de que justamente *na gênese* do romance, isto é, nas primeiras páginas manuscritas, José García fale do Verbo Encarnado! E que o faça com maiúsculas, remetendo-se ao que viveu, escutou e descobriu, quase como uma epifania, quando era criança, na igreja! Não por acaso, duas folhas depois, continua com a questão do corpo. José García escreve:

Figura 31 - Folha 9, Caderno azul de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Y menos cuando leo eso que solo al cuerpo pertenece: glándulas, *ilegible* secreciones, conformaciones especiales. Es decir que la prueba El hombre tiene que luchar contra algo tan poderoso, tan autónomo, tan indomable, que no puedo entender las grandes trampas. Quiero escribirlo. No puedo entender

las trampas de Dios. A ~~t~~-te hablo
~~Yo t~~ Nace Lorenzo, ~~peque~~no nace de mi
 Pequeño, frágil, indefenso, solo ~~o~~-tiene su
 pureza
 inocencia. Cuando ya pueda oírme y entenderme

Antes de qualquer comentário, deve ser assinalado que a página tem, ademais, duas grandes linhas em cruz que a atravessam; isto é, foi riscada inteiramente e, por consequência, excluída por completo.

Notem-se as intermitências e cortes na sequência escrita, na parte final do trecho. José García desenvolve com fluidez a sua inquietude, literalmente, existencial. Declara que não pode entender e, ainda mais importante, que é por isso que precisa, justamente, escrever. Mas, uma vez que escreve: “No puedo entender las trampas de dios”, aparece uma estranha frase que não volta a aparecer em todo o manuscrito: “A ti te hablo”!

É mesmo? José García está se dirigindo a deus?

Cada um desses aspectos modifica, de maneira radical, a ideia que se pode ter de *El libro vacío*, e das motivações mais primárias! A partir dos manuscritos, se faz possível outra abordagem: a escrita de José García é, na verdade, a expressão de uma profunda incompreensão existencial? É para isso que escreve? A escrita é não mais que um esforço por compreender “las trampas”? Como é evidente, isso daria outra finalidade à escrita de José García; ou, melhor, faria com que a escrita tivesse um objeto e, então, dificilmente poderia ficar vazia. Mais uma vez, não é por acaso que o trecho tenha sido excluído do romance.

Contudo, é ainda mais instigante: *El libro vacío*, na sua semente, é fundamentalmente um diálogo com deus? A palavra escrita de José García acha-se motivada, em último caso, por uma necessidade de dirigir-se a deus? Se for o caso, *El libro vacío* seria um texto radicalmente diferente e provavelmente teria perdido aquilo que o distingue e o fez ter grande sucesso, porque o dilema de José García facilmente teria sido reduzido a um reproche e a uma espécie de conversa de tipo teológico.

O importante é destacar que, mais uma vez, a agudeza de Josefina Vicens a faz reparar na necessidade de retirar do romance esses trechos e expressões, porque, ao excluí-los – é a nossa hipótese – algo se liberta! E o faz de maneira contundente! Uma vez que o sema “deus” é retirado do texto, e evita-se dar um objeto ou finalidade concreta à palavra, a escrita fica liberada por completo! É a partir dessa libertação que pode ser só isso: escrita escrevendo e escrevendo-se indefinidamente.

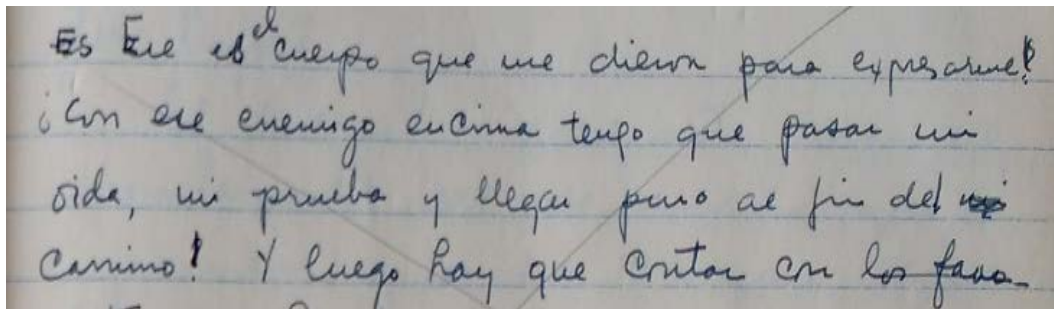
Mas voltando à questão do corpo: não é possível ignorar outras significações ou implicações nos trechos citados. Uma delas tem a ver não com o romance e o protagonista,

mas com a própria autora. Sem dúvida, nessas palavras, ecoa algo que pode ser considerado também o dilema da própria Vicens: habitar um corpo que não corresponde com o que se é, e que está à procura de uma expressão para o conflito: um corpo que parece seguir a própria vontade além da consciência. Vejamos o tom das linhas seguintes (a partir do “¿Cómo voy a...” da quarta linha):

Figura 32 - Folha 10, Caderno azul de *El libro vacío*

¿Cómo voy a responder yo de mi ira, por ejem-
 plo, si odio la ira, si la ^{me parece} ~~odio~~ como el más
~~avilante~~ ^{abominable} terrible de los pecados, y a pesar de ello
 soy el más iracundo de los hombres? ¿Cómo
 voy a responder si el cuerpo se me adelanta
 siempre, si las manos por sí mismas, sin mí, golpean
 y destruyen? Cuando después, soy yo el que ves
 el destrozo y yo, que no lo he hecho, soy
 quien lo sufre. Pero nadie, ni yo mismo
~~se le~~ ~~se le~~ ~~dirigirá~~ ~~de~~ ~~ningún~~ ~~modo~~ ~~el~~ ~~iracundo~~ ~~cuerpo~~
~~de~~ ~~José~~ ~~García~~, ~~sino~~ ~~el~~ ~~iracundo~~ ~~José~~ ~~García~~.
 ¿Eso, ~~el~~ ~~cuerpo~~ ~~fué~~ ~~el~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~daña~~ ~~para~~
~~expresarme?~~
~~Y~~ ~~si~~ ~~en~~ ~~ese~~ ~~momento~~ ~~mató~~ ~~a~~ ~~un~~ ~~hombre~~

Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Figura 33 - Folha 11, Caderno azul de *El libro vacío*

Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

¿Como
 voy a responder si el cuerpo se me adelanta
 siempre, si las manos por si mismas, sin mi, golpean
 y destruyen? Cuando Después, soy yo el que veo
 el destrozo y yo, que no lo he rechi hecho,
 a mi-
 soy quien lo sufre. Pero nadie ni yo mismo
 se le se le ocurrirá decir: el iracundo cuerpo
 de José García, sino el iracundo José García.
 ¿Eso, ese cuerpo fue el que me dieron para
 expresarme?
 Y si en ese momento mato' a un hombre

Es Fue es [el] cuerpo que me dieron para expresarme!
 ¿Con ese enemigo encima tengo que pasar mi vida, mi
 vida, mi prueba y llegar puro al final del mi —
 camino?/

Corpo inimigo! Corpo que se adianta! – exatamente o mesmo corpo que escreve e que é escrito... Marcamos só o eco, a possibilidade de uma leitura mais autobiográfica para quem gosta dessa linha. Mas imediatamente nos afastamos, porque pouco ou nada tem a ver com o tema que analisamos.

Para nossa perspectiva, é crucial destacar a questão, também inédita, da expressão e do corpo, na medida em que resurge necessariamente, mas não exclusivamente, a palavra, a escrita. Com efeito, José García vive, desde a primeira palavra e vale dizer também: desde “la inminencia de la primera palabra”, um dilema de expressão. No começo dos manuscritos é uma necessidade de expressão de si e das coisas que ele não compreende. Porém, ao longo das folhas escritas à mão, Josefina Vicens descobre que esse dilema de expressão, que pode ser visto exclusivamente como um dilema de comunicação humana, na verdade pode ser

levado, simultânea e primordialmente, a um dilema da linguagem, e da linguagem escrita; isto é, por um lado, sim, um dilema de comunicação de José García consigo mesmo e com a realidade que vive, mas, ao mesmo tempo, é um dilema de comunicação da escrita consigo mesma. É nesse ponto que o problema do Verbo Encarnado sofre uma reviravolta, e se converte ou é traduzido, de maneira magistral, por Josefina Vicens, no problema da encarnação do verbo: como é que a palavra pode achar o seu corpo?! De que forma a palavra pode in-corporar-se, se fazer de um corpo, de uma escrita?

Sabemos a resposta! Jose García ficará, paradoxalmente, *encarnando*, de fato, o verbo, no seu caderno falido e clandestino,²⁵⁸ mas, ao mesmo tempo, sem achar a carne para o seu verbo. Questão que fica “representada”, ou melhor, figurada, no seu segundo caderno: porque permanecerá em branco.

Desse modo, *El libro vacío*, a partir dos manuscritos de Josefina Vicens, pode e deve ser lido como a escrita – ou reescrita – na forma de plano transversal e pelo avesso, do paradigma do Verbo Encarnado e suas múltiplas possíveis significações e consequências. Claro, é só uma possibilidade entre muitas outras. Não é definitiva nem concludente, simplesmente confere uma maior densidade – e, deve ser dito, não menor – à escrita de José García, à escrita em e do *El libro vacío*, e à escrita de Josefina Vicens.

Ainda, *El libro vacío* pode ser lido como *O verbo sem corpo* ou *A palavra sem carne* ou inclusive como *Significado sem significante* (e por que não? Talvez até como *A hora do verbo?*), isto é, como uma palavra que não consegue precisamente se encarnar. Sim, é verdade, já assinalamos: isto não é absoluto, a palavra, o verbo, consegue, de fato, ganhar corpo, e se encarnar – caso contrário o romance não existiria, nem o caderno de José García – porém, é como se fosse um corpo sempre fraco, sempre menor, restando a José García a possibilidade de habitar uma impossibilidade, um silêncio: o pequeno espaço em branco e o *silêncio* entre duas palavras:

Verbo Encarnado

encarnación verbo

Ou:

²⁵⁸ Exatamente traduzido com esses termos para o francês: *Le cahier clandestin*, em 1963, por Dominique Éluard e Alaíde Foppa e publicado pela editora Julliard. Além disso, é impossível não aludir a Vila-Matas de novo, porque na penúltima página do seu romance *Lejos de Veracruz*, coincidentemente se lê: “Pasaré aquí el invierno. Después de todo, no tengo otro sitio mejor donde caerme muerto. Me dedicaré a escribir una novela basada en este *cuaderno secreto*, pero cambiándolo todo, para que así sea publicable.” (Vila-Matas, 2006, p. 235). Grifos nossos.

Libro vacío
vacío libro

Eis o hábitat da escrita que faz possível a história de uma impossibilidade chamada *El libro vacío*... Uma escrita que não habita, por completo, nem o verbo, nem o vazio, nem o livro, nem a carne, nem a escrita, nem o silêncio...

O “livro” seria a circunscrição do verbo, aquilo que deveria cercá-lo – como se diz nos manuscritos. Porém, uma vez que isso não acontece, o livro fica vazio. Dessa forma, o corpo como tema e o corpo como problema constituem um tópico, uma preocupação e um sema na escrita de Josefina Vicens, desde 1954. Mas é necessário destacar que o corpo continuará a ser uma enorme preocupação para a escritora durante muito tempo depois, tanto assim que o dilema fundamental de Luis Alfonso Fernández, o protagonista de *Los años falsos*, publicado por Josefina Vicens em 1982, é uma estanha fusão e confusão, vivida precisamente através do corpo, com a figura do pai.²⁵⁹

Até aqui o segundo grande aspecto dos manuscritos. Porém, não se deve esquecer que no caderno vermelho o termo “corpo” só aparece uma vez. Nesse sentido, a razão que propomos é que no caderno azul a questão do corpo foi cabalmente explorada e, por isso, no segundo, as preocupações migraram para outros temas. Claro, não se deve ignorar o fato de que entre um caderno e outro há quatro anos de diferença.

É de grande importância assinalar que esse dilema entre a consciência e o corpo, entre a vontade e o involuntário, que José García procura expressar em tom muito conceitual, não aparece na versão impressa devido a uma profunda reformulação essencial para o romance.

O “corpo” e tudo o que tem sido desatacado até agora em relação a ele nos cadernos manuscritos, na versão formalmente publicada, simplesmente perdem força e presença. Segundo nossa perspectiva, essa mudança foi um dos maiores méritos de Josefina Vicens a respeito de *El libro vacío*. Mas insistimos: o mérito não está em excluir uma questão ou um trecho. Muito pelo contrário, o verdadeiro mérito é escrever algo, relê-lo, entrar em disputa e batalha com o escrito, reformulá-lo uma e outra vez, até o ponto de descobrir uma dimensão maior e dar-lhe uma nova forma. Uma prática que cada vez se faz menos. Nesse sentido, é

²⁵⁹ Vejamos o seguinte trecho, no qual parece acontecer algo mais do que um simples empréstimo de roupas. Luis Alfonso fala ao pai: “Mi traje de luto fue aquel que usabas para las fiestas de “alta categoría”, como tú decías. Me quedó muy bien, ya ves que éramos de la misma estatura; sólo tuvieron que meterlo un poco en la espalda. También esto quisiera explicártelo. No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti. A cada momento pasaba la mano por la tela de la manga, acercaba la nariz a la solapa, buscando en el tejido tu olor rezagado, metía las manos en todas las bolsas, cuidadosamente, acomodándolas en el mismo sitio en que tus manos estuvieron.” (Vicens, 2011, p. 242).

impossível não fazer referência a certas palavras de Juan Villoro, na medida em que expressam de maneira insuperável e ajudam a perceber melhor, por uma parte, o conflito do personagem, José García; por outra, alguns dilemas da escrita e dos manuscritos da autora Josefina Vicens; e ainda, algumas questões que a presente tese se tem proposto estudar – isto é, as materialidades. Escreve Villoro:

Resulta fácil comprender que el novelista se despersonaliza para vivir transitoriamente en Comala, Macondo y Yoknapatawpha. Sin embargo, el gesto mismo de escribir produce un extrañamiento. Quien corrige un texto en papel, llena la cuartilla de tachaduras. Pero al pasarlo en limpio surgen las correcciones. La operación física de escribir abre nuevas posibilidades. Lo asombroso es que eso solo sucede con la escritura *en acción*. Al momento de leer un manuscrito, se advierten ciertos defectos, pero hay mejorías que solo provienen de escribir palabra por palabra. Esto lleva a una pregunta casi metafísica: ¿quién decide lo escrito? No dependemos en exclusiva de la mente, sino de su misterioso vínculo con la mano. Unos versos de Gerardo Diego resumen el enigma: «Son sensibles al tacto las estrellas / No sé escribir a máquina sin ellas» Las yemas de los dedos parecen tomar decisiones por su cuenta, como guiadas por un dictado astral. Los recursos de corrección de la computadora eliminan la obligación de reescribir la página entera; basta señalar una palabra para cambiarla. Para quienes pertenecemos a una generación acostumbrada a “pasar en limpio”, esto cancela las variantes que solo aparecen en la pausada reescritura, con el juicio crítico que subyace en la yema de los dedos.²⁶⁰

Como acontece na cozinha, os suportes e métodos da escrita dependendo de como são utilizados e alternados modificam sim o resultado! O que tem sido analisado até este ponto a respeito do corpo, no particular, e das correções, no geral, fica muito bem sintetizado nas palavras de Villoro: Josefina Vicens, como já foi assinalado, reescrevia trechos e páginas completas no caderno, imediatamente depois do trecho original. Foi exatamente isso o que aconteceu com a questão do corpo nas primeiras 22 páginas: escreveu um trecho; parou; reescreve o trecho, exclui algumas coisas e acrescenta outras – o resultado final é um texto mais extenso.

O grande engenho de Josefina Vicens é reformular, na versão final, de maneira magistral e bem mais criativa, a questão do corpo e da consciência em, precisamente, uma duplicidade ou duplicação. Lembramos que já nas primeiras frases do romance publicado se lê: “De oírlo de mi mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor.”²⁶¹

E dois parágrafos adiante:

²⁶⁰ Villoro, 2016, p. 26.

²⁶¹ Vicens, 2011, p. 13.

Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero, a veces me he preguntado: ¿quién a quién? Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen.²⁶²

Como assinalado no começo do capítulo III, a questão da duplicidade vivida por José García abrange, de maneira estrutural, todo o romance. Não entraremos nesse assunto porque a atenção, no momento, está colocada sobre os manuscritos; simplesmente destacaremos que essa duplicidade não aparece em nenhum dos dois cadernos manuscritos.²⁶³ Ora, não é possível deixar de mencionar que o dilema do duplo e de algo duplicado, afeta também, já o assinalamos, à escrita. Mas acreditamos que esse é um efeito que se deve ao processo de escrita descrito por Juan Villoro, e que, em grande parte, permitiu a Josefina Vicens ir descobrindo aos poucos, através de idas e voltas, de acréscimos e apagamentos, as grandes forças de tensão do romance, como é o caso da duplicidade – outra forma de pensar a autorreferência que a escrita de José García faz a todo instante.

Claro, o mais admirável é que, a partir dos manuscritos, é possível observar que a duplicidade não foi uma questão surgida no começo, mas gestada na rescrita, além de ter na sua origem um questionamento profundo sobre o corpo.

Enfim, não se deve ignorar que nesse percurso dos manuscritos, mais uma vez, o que adquire cada vez mais força, precisamente através dos apagamentos, das exclusões e reformulações, é a escrita. Ou, em outras palavras, é a partir da formulação da questão do corpo, de maneira diversa e transversal, sobretudo no caderno azul (o primeiro, datado em 1954), que Josefina Vicens descobrirá outro corpo: o próprio corpo da escrita!, sem o qual a escrita não poderia ficar, no final, cheia... preenchida, paradoxalmente, de um livro vazio.

O terceiro grande aspecto dos cadernos manuscritos que merece menção é a questão propriamente material. Por uma parte, é importante dizer que Josefina Vicens escreveu os dois cadernos com diversos instrumentos: canetas comuns (tinta cor preta, azul, vermelha e verde), canetas-tinteiro (cor preta principalmente), e lápis em não poucas páginas. Em diversos momentos, é evidente uma mudança de caneta, seja pela cor seja pelo traço. Em alguns casos, certamente a mudança foi devida ao fim da tinta, e o texto foi escrito com outra caneta. Também há casos em que tanto a reescrita de um mesmo tema quanto de um novo “período de escrita” aparecem com outra tinta. O que sugere que foi escrito em outro momento, isto é, houve, quase com certeza, uma pausa maior por parte de Josefina Vicens.

²⁶² Idem, p. 13.

²⁶³ Isto é, foi elaborada em outra parte. Em outro caderno? Ou em outro meio de escrita e outro suporte? Preferimos a segunda opção, sem excluir a primeira, por razões que serão expostas no final deste capítulo.

Nesse sentido, chama a atenção que nos manuscritos se faz menção, pelo menos duas vezes, da palavra “pluma” no caderno azul.²⁶⁴ Um deles já foi citado.²⁶⁵ O outro diz:

Sólo cuando he
 cerrado la ~~puerta, con llave~~ y saco
 de mi lugar secreto la llave del
 abro
 escritorio y pongo mis cuadernos,
 y tomo la pluma a aparecer esa
 todo vuelve a ~~tomar~~ esa angustia
 atracción
~~seriedad la peligrosa sensación~~
~~de estar asomado a un abismo~~
 que se experimenta al borde de
 un profundo abismo.²⁶⁶

Com efeito, aquilo de “la inminencia de la primera palabra” pode ser algo abstrato, um efeito semântico, um estado da alma. Pode também – e isto fica claro precisamente nos manuscritos! – ser um estado físico, vivido com e pelo corpo!²⁶⁷ Apenas a partir do gesto de pegar a caneta que algo acontece, de maneira dramática e silenciosa, em José García.

Isto é importante porque constitui propriamente um movimento de autorreferência da escrita, como já tem sido salientado, mas, neste caso, é uma autorreferência de tipo exclusivamente material, relativa aos instrumentos da escrita. Nesse sentido, é necessário dizer que, da mesma forma como acontece no romance publicado em 1958, nos manuscritos se faz autorreferência também aos cadernos, em pelo menos 23 ocasiões.

Claro, como se lê no romance, falar de canetas e de cadernos faz parte do conflito da escrita para José García. Porém, é importante destacar a diferença: a palavra “cuaderno(s)” aparece muitas mais vezes que a palavra “pluma” porque, em todo caso, é no caderno que se realiza – ou não – a escrita e o possível livro. Não é incomum imaginar que uma caneta é extensão do corpo, mas isso não acontece com um caderno... Nesse sentido, seria interessante ler ou mesmo escrever a história de um escritor que considera a sensação da sua corporeidade: abrangendo a folha de papel, a espiral do caderno, a caderneta ou o bloco de notas, as capas... como se fossem parte do organismo vivo.... Isto é: o limite parece ser aquilo que pode ser

²⁶⁴ No vermelho não aparece.

²⁶⁵ Citação da página 194.

²⁶⁶ Não mostramos a imagem do manuscrito porque achamos desnecessário, na medida em que procuramos salientar a simples menção de um termo.

²⁶⁷ Não é possível deixar de lembrar um dos parágrafos mais citados de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector; quase no começo: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto — e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.” (Lispector, 1999, p.15).

tomado com as mãos, entre os dedos, para escrever, e não aquilo sobre o qual se escreve ou sobre o qual a mão se apoia para escrever.²⁶⁸ A caneta, durante a escrita, está sempre em contato com a mão. Em contraste, o contato é, no caso das teclas da máquina, intermitente e descontínuo. Talvez seja isso, a continuidade no tato, que faz possível sentir a caneta como parte da mão, do braço e do corpo.

Sendo assim, as tecnologias da escrita que têm evoluído até hoje, a partir das primeiras formas mecanizadas para escrever, teriam provocado um distanciamento literalmente físico, entre a pessoa e a palavra, entre a mão e a letra escrita. Desse modo, cada vez mais, no mundo de hoje, escrever é um ato mediado por objetos que não sentimos como parte de nosso corpo: seja um teclado físico ou virtual! Quais os efeitos desse microscópico afastamento da grafia, da letra materialmente desenhada e escrita sobre o papel?... Cadê a “sensualidade caligráfica” que declara sentir José García? Não teria isso a ver com esse inusitado estranhamento que é possível experimentar a respeito da linguagem desde faz algumas décadas?

Mas voltemos a *El libro vacío* e os manuscritos! Ressaltar as tintas, canetas e autorreferências sobre elas na escrita não conduz a uma maior compreensão se não se considera, simultaneamente, que em ambos os cadernos é possível advertir padrões na forma em que Josefina Vicens riscava suas tentativas. De maneira muito pontual é importante salientar que a autora de *El libro vacío* costumava fazer quatro tipos básicos de riscos. Ela utilizava:

- Uma linha horizontal
(para: uma palavra só; várias palavras; partes de parágrafos ou parágrafos inteiros)
- Uma linha ondulada
(para: uma palavra; várias palavras; frases; um parágrafo; ou páginas completas)
- Duas linhas em cruz grande

²⁶⁸ No caso de outros suportes, vejamos o que diz Clarice Lispector a respeito da máquina de escrever. Parece estar falando, quase, de uma prótese: “Uso uma máquina de escrever portátil Olympia que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar sutilezas. Além de que através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me toma mais objetiva.” (Lispector, *A descoberta...*, 1999, p.69). Imediatamente surge a comparação com as palavras de Juan Villoro sobre a correção de páginas completas citadas anteriormente. Ora, é preciso reparar, na citação, nessa “maior objetividade” em relação ao “impresso”, segundo Clarice Lispector.

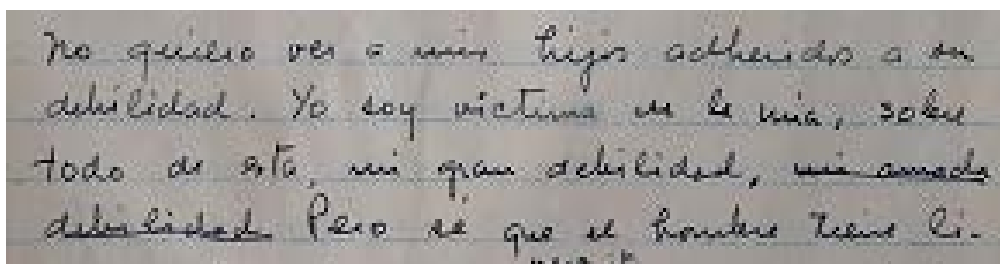
Além disso, é importante assinalar que, entre as cartas que Clarice Lispector recebeu, há uma que se destaca pela sua raridade e porque é simplesmente inusitada. É um convite formal, com data de 27 de outubro de 1971, de Erico J. B. Abreu, funcionário da IBM naquele momento, para Clarice Lispector conhecer os computadores e deixar de os achar complicadíssimos. Ora, o convite surge a partir de uma crônica de Lispector sobre o tema lida pelo funcionário. Não sabemos se Clarice Lispector aceitou o convite e a sua reação.

(para: um parágrafo ou uma página inteira)

- Múltiplas linhas horizontais e verticais, a maneira de grelha
(para trechos, parágrafos e páginas completas)

Esses quatro tipos podem aparecer misturados de diversas formas. Contudo, o importante é que, junto com a cor da tinta e a espessura do traço, esses riscos revelam algo importantíssimo: que foram feitos em momentos diferentes de escrita. Isso permite afirmar que a escrita de Josefina Vicens foi resultado de muito trabalho, de leituras e releituras, de revisões e correções diversas.²⁶⁹ Além disso, os riscos constituem, por si só, um valiosíssimo material de estudo, na medida em que abrem a possibilidade de aprofundar o olhar em cada um desses pequenos “movimentos” de escrita como parte de períodos maiores. Por exemplo, o trecho que começa na metade da quarta folha do primeiro caderno. Chamamos a atenção para o pequeno risco:

Figura 34 - Folha 4 (trecho), Caderno azul de *El libro vacío*²⁷⁰



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

No quiero ver a mis hijos adheridos a su debilidad. Yo soy víctima de la mía, sobre todo de esta, mi gran debilidad, mi amada debilidad.

As últimas duas palavras mostram um paradoxo inexplicável! Porém, é riscado por Josefina Vicens; e todo o trecho é desconsiderado na versão final. Claro – é possível especular – se tivesse sido mantido, José García seria, aos olhos do leitor, uma pessoa que tem

²⁶⁹ Nesse sentido, Elena Poniatowska sublinha: “Al igual que Nellie Campobello y Juan Rulfo, solo dos títulos le bastaron a Josefina Vicens para lograr la inmortalidad dentro de las letras mexicanas. Pero entre sus dos libros hay una diferencia de veinticuatro años y esto nos habla de la terrible autocrítica de la Peque. Exigente hasta la desesperación, como lo fue Juan Rulfo que escribía de noche y destruía de día como el gran Jorge Cuesta que no publicó un solo libro en vida, Josefina Vicens demuestra con su actitud frente a la hoja en blanco que la escritura es un trabajo serio y que, en todo caso, ella es la mejor creación de su José García.” (Poniatowska, 2016, p. 94).

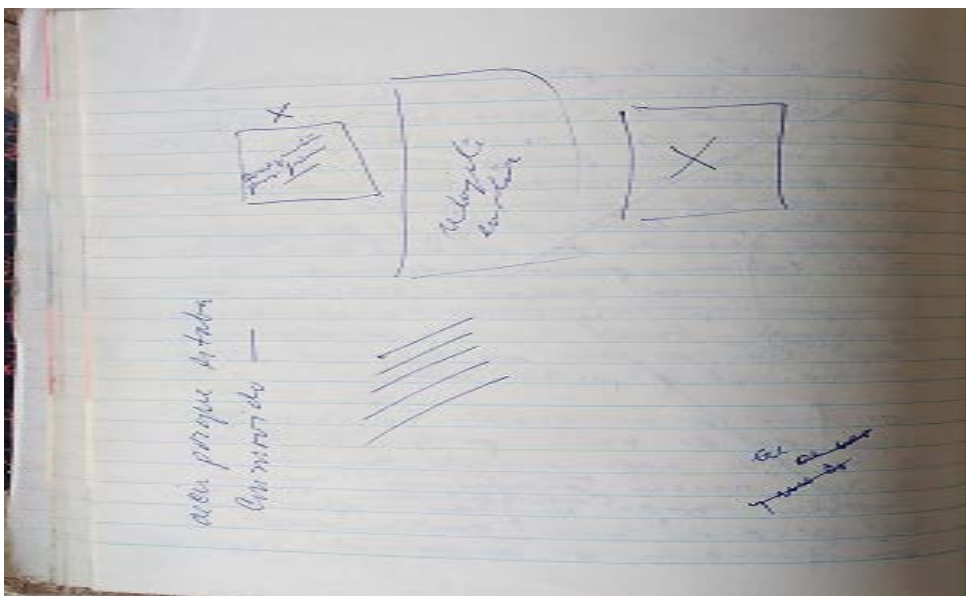
²⁷⁰ A Folha 4 completa aparece na página 196.

demasiada ciência sobre seu problema, ao ponto de amar a própria debilidade. O interessante é que a autora omite, mais uma vez, uma expressão tão explícita. Essa decisão, essa eliminação faz com que o paradoxo seja percebido na leitura, porém, mais como uma sensação que como uma declaração consciente do personagem.

Os casos de riscos e mudanças semelhantes, nos manuscritos, são simplesmente inumeráveis; um estudo respectivo terá que ser feito em outro momento.

Finalmente, há mais dois aspectos nos cadernos manuscritos que têm uma enorme importância. O primeiro deles tem a ver com uma marca escrita, feita na folha número 34 do caderno vermelho, mas do lado esquerdo. Ocorre que as primeiras 33 folhas contêm dois grandes períodos de escrita, que basicamente abordam, entre outros temas, o caso do colega de trabalho Reyes (tanto o desfalque e o juízo contra ele, quanto a história do relógio para a esposa), e se, segundo José García, seria ético, ou não, escrever com base na desgraça alheia. Ora, o período seguinte continua, na folha 34, em parte, com a mesma questão de Reyes, porém, é justamente nessa folha, mas do lado esquerdo, que aparece uma espécie de diagrama ou desenho bem mais simples. São três retângulos, o maior fica no centro e de lado os outros dois menores. O último, que fica no extremo direito, tem uma pequena cruz no interior, já os outros dois possuem palavras escritas dentro – além de que o primeiro tem uma cruz pequena acima. Infelizmente só tem sido possível decifrar uma dessas palavras (são 5 ou 6 no total), todavia, já é suficiente, pois é “relojito”:

Figura 35 - Folha 34, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

A palavra “relojito” aparece previamente nas folhas 4 e 15 do mesmo caderno. Em consequência, o diagrama é de grande interesse porque, embora seja um detalhe que ocorre uma única vez, mostra que Josefina Vicens, já no segundo caderno, lida também com a questão da ordem das seções. Inclusive o fato de ser espaços definidos com temas diferentes prova, de maneira incontestável, que nesse momento a autora já pensava em seções mais ou menos definidas e na sequência em que haveria de dispô-las.

Mais uma vez, isso é importante porque derruba a ideia – e, para alguns, talvez até a esperança – de que *El libro vacío* é resultado de uma escrita impulsiva e repentina, que surgiu com esse tom e forma desde o começo. [Villoro faz lembrar: “... ningún artificio supera al de la «espontaneidad» literaria.”²⁷¹] Muito pelo contrário, esse diagrama é capital, pois revela que Josefina Vicens, ao contrário do seu personagem, e como qualquer escritor, trabalhou esmerada e decididamente para conseguir escrever seu livro. Demonstra de igual modo que a estrutura do romance, ainda que na leitura pareça natural e dada pela própria falência da escrita de José García, na verdade, é fruto de um esforço ininterrupto durante vários anos e de um cinzelado constante por cada trecho que a escritora conseguia acrescentar.

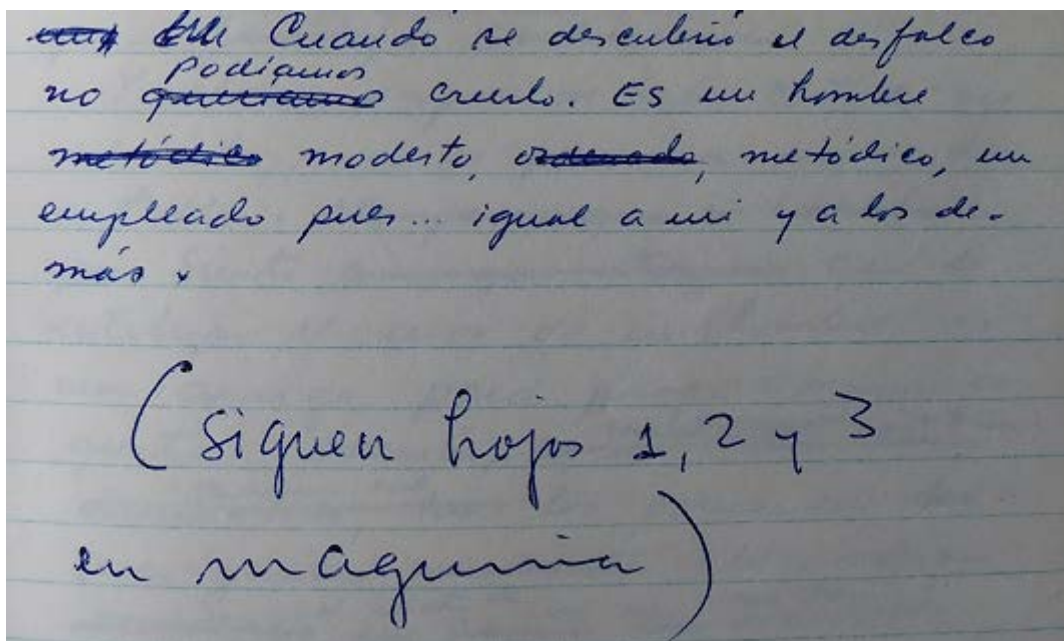
Existe outro aspecto que também não é um detalhe da composição do enredo, mas da própria escrita de Josefina Vicens. É uma marca ainda mais reveladora, porque é uma prova indiscutível de que a escritora trabalhava, como se tem sugerido desde o princípio, não só com cadernos e com a escrita à mão em papel; muito pelo contrário, é possível afirmar que, no processo de escrita, Josefina Vicens fez uso da máquina de escrever.²⁷² Assim deixa escrito na folha número 41 também do caderno vermelho. Depois de falar sobre Luis Alfonso Reyes, o colega do trabalho, e sobre a identificação que sente a respeito dele, aparece a seguinte anotação:

(siguen hojas 1, 2 y 3
en maquina)

²⁷¹ Villoro, *De eso...*, 2017, p. 8. Claro, não esquecemos que para Josefina Vicens não se pode falar em “artifício” desde a perspectiva de quem escreve. Veja-se a nota 80.

²⁷² Nesse sentido, Poniatowska lembra: “Josefina Vicens dice que le importa más lo que pasa a su alrededor que estar pegada a una máquina de escribir: «Canjeo la máquina de escribir por la vida».” (Poniatowska, 2016, p.88). A frase é importante porque, ainda que por via negativa, confirma que Vicens fazia uso sim da máquina de escrever. Ora, é fundamental sublinhar que, a respeito de outros textos, como alguns poemas e roteiros de cinema, não há dúvida de que a máquina de escrever foi utilizada. Porém, infelizmente não há forma de saber em que grau e com que intensidade Josefina Vicens recorreu à máquina no caso dos seus romances – especialmente no caso de *El libro vacío*.

Figura 36 - Folha 41, Caderno vermelho de *El libro vacío*



Fonte: Arquivo de Josefina Vicens. Acervo Aline Pettersson.

Escrita com tinta azul, da mesma forma que o trecho que a antecede, porém, com letra muito maior. E mais significativo: há uma mudança evidente na caligrafia – as letras no trecho sobre o colega possuem certa inclinação para o lado esquerdo e a frase sobre a máquina de escrever aparece sem inclinação nenhuma.

Além das características materiais, a frase é extraordinariamente valiosa porque confirma que Josefina Vicens recorria à máquina de escrever para, ao menos nesse caso, ampliar ou estender o que tinha escrito à mão. Infelizmente não há forma de saber se esse episódio foi uma exceção ou se era um método de trabalho – o mais provável é que não fosse um caso isolado – porque no material consultado, já foi assinalado, não há folhas soltas, nem datilografadas nem manuscritas.

Seja como for, o que interessa sublinhar é que a máquina de escrever não era, no caso de Josefina Vicens, usada simplesmente para transcrever ou, como fala Villoro, para “passar a limpo” o manuscrito. Pelo contrário, era mais um espaço de criação e continuação da escrita.

Enfim, se sabe que a escritora trabalhou as versões finais na máquina de escrever, como relata uma anedota sobre o vínculo que Aline Pettersson teve com Josefina Vicens:

En las muchas tardes que compartimos, ella deshacía los nudos de la charla para viajar por los ricos espacios que la conformaban. Dominaba ese arte perdido de la

conversación en sus dos caras: la del hablante y la del escucha. El tiempo fluía enredado en las volutas del humo perenne de su cigarro que aspiraba hasta lo más hondo entrecerrando los ojos con deleite.

Entonces podía leer con mucho cuidado mis trabajos para comentarlos con severidad generosa o contarme, por ejemplo, de su olvido en una florería del manuscrito – único – de *El libro vacío*. De su pánico ante lo irremediable, de su alborozo al recuperarlo.²⁷³

Ora, isso infelizmente quer dizer que os materiais existentes, consultados e analisados até aqui, não constituem os manuscritos completos do que posteriormente foi o romance *El libro vacío*. O material é unicamente uma parcialidade dos mesmos.²⁷⁴ Mas é uma parcialidade extraordinariamente valiosa, na medida em que permite visualizar os aspectos essenciais da escrita de Josefina Vicens, sejam os aspectos materiais da escrita à mão, sejam os hábitos de correção e reescrita, sejam alguns traços estruturais do romance, ou os diversos momentos em que a obra ganha maior definição e concretude!

Acreditamos que a diversidade desses aspectos, junto com a complexidade que é inerente a uma obra como *El libro vacío*, mais a análise apresentada são motivos e, muito mais importante, fatos suficientemente contundentes para que Josefina Vicens e a sua obra recebam um maior e merecido reconhecimento dentro da literatura mexicana.

²⁷³ Em uma quarta entrevista realizada em fevereiro de 2018, Aline Pettersson afirma que o termo de “manuscrito” que utiliza na citação se refere a uma versão final escrita à máquina, não à mão. Era uma versão que Vicens levou, depois de recuperá-la, à imprensa para publicação. Em espanhol, o termo “manuscrito(s)”, em um contexto literário, significa sim que foi escrito à mão, mas pode incluir também todas as versões anteriores à imprensa, não importando o suporte material nem o meio com que foram escritas. (Pettersson, 2006, p. 24.)

²⁷⁴ Recordamos que já no começo deste capítulo foi assinalado que a pretensão de reconstruir a totalidade do processo de criação, de maneira inevitável, não pode ser mais que uma autêntica utopia.

Terceira Parte: Comparação de *A hora da estrela* e *El libro vacío*

(Conclusões)

ESCREVER E (NÃO) SABER

(Comparação de *A hora da estrela* e *El libro vacío*)

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento.

Manoel de Barros, Livro sobre nada

Por un aire de espejos inminentes

¡oh impalpables derrotas de delirio!

crucza entonces, a velas desgarradas,

la airosa teoría de una nube.

José Gorostiza, Muerte sin fin

Digressions, incontestably, are the sun-shine;—they are the life, the soul of reading; - - - take them out of this book for instance, - - you might as well take the book along with them;—one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; - - - - he steps forth like a bridegroom, — bids All hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail.

All the dexterity is in the good cookery and management of them, so as to be not only for the advantage of the reader, but also of the author, whose distress, in this matter, is truly pitiable: For, if he begins a digression, - - - from that moment, I observe, his whole work stands stock-still;—and if he goes on with his main work, - - - - then there is an end of his digression.

—This is vile work.—For which reason, from the beginning of this, you see, I have constructed the main work and the adventitious parts of it with such intersections, and have so complicated and involved the digressive and progressive movements, one wheel within another, that the whole machine, in general, has been kept a-going; - - - and, what's more, it shall

be kept a-going these forty years, if it pleases the fountain of health to bless me so long with life and good spirits.

Tristram Shandy

No começo da nossa pesquisa, a comparação de ambos romances partiu de um traço estrutural comum e bem mais elementar: o fato de que duas escritoras criaram respectivamente dois protagonistas – ambos de gênero masculino – que escrevem, ou que procuram fazê-lo e assumem a escrita como um problema.

Ora, como é evidente no percurso da tese, essa perspectiva mudou radicalmente diante dos manuscritos de um e outro romance, e diante dos arquivos de ambas escritoras. Na verdade, imediatamente, os documentos viraram uma autêntica bússola que orientou até o final o trabalho, precisamente porque permitiram, por uma parte, o estudo das materialidades da escrita, e por outra, a possibilidade de conceber a mesma, através da figura do “escrevo que escrevo” como uma forma de radicalização.

Nesse sentido, é preciso sublinhar que a presente tese possui o mérito de abarcar diversas descobertas em relação aos respectivos arquivos e manuscritos, a respeito da escrita das duas autoras, que, sem medo a errar, são descobertas simplesmente inéditas.

Percebe-se melhor agora que a presente tese surgiu sob o propósito essencial de comparar o primeiro romance de Josefina Vicens, *El libro vacío* (1958) com o último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977). A intuição básica desde o começo foi a presença de um traço estrutural em ambos os romances: o fato de que os dois protagonistas são escritores e, no próprio texto, refletem, meditam sobre a própria escrita. Além, claro, dos dois textos terem sido escritos por mulheres.

Uma digressão se impõe.

No percurso do presente estudo não aprofundamos essa questão. Não por considerá-la desimportante, e sim porque merece uma atenção à parte. Acreditamos que o fato de duas escritoras latino-americanas terem optado por um personagem masculino que escreve, já na segunda metade do século XX, é algo que merece uma reflexão séria. Fica e ficará sempre no ar a pergunta: por que não criaram uma personagem escritora, exatamente como elas, nos seus respectivos romances? Será que dessa forma corriam o risco de ser lidas, literalmente, como “elas mesmas”? Será que uma personagem-autora, ainda nos anos de 1950 ou nos anos de 1970, não era tão verossímil como um personagem masculino? Esta última pergunta é de enorme relevância, na medida em que a associação “escrever – masculinidade” tem sido,

como parece, hegemônica desde sempre. Mas a pertinência desse dado está, sobretudo, no fato de que atualmente essa associação está mudando radical e velozmente.

Ora, não é possível deixar de mencionar que o jogo entre a figura do autor ou autora e seu personagem, em termos de gênero, não é, em absoluto, novo nem recente. Madeleine Kahn, em *Narrative Transvestism*, publicado em 1991, chama a atenção para o fato de que essa inversão do gênero, entre o autor e o personagem, é inerente ao próprio surgimento do romance, desde o século XVIII, na medida em que autores como Defoe e Richardson criaram precisamente protagonistas femininas, como: Moll Flanders e Roxana (Defoe) e Clarissa (Richardson). Nos dois casos, o jogo vai de um autor masculino a uma personagem feminina, exatamente o oposto do que acontece no caso de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, e de Josefina Vicens, em *El libro vacío*.

De todo modo, é muito importante conhecer o que cada uma das duas escritoras disse ao respeito. Josefina Vicens, em resposta à questão do gênero, é franca e declara:

Tenía que ser un hombre absolutamente común, con los problemas de un hombre común. Conozco muy bien esos problemas porque he tratado más con hombres que con mujeres, por cuestiones de trabajo y de lo cotidiano. Me interesa la psicología masculina, los problemas que abaten al varón, los que lo enorgullecen. Tal vez me hubiera sido muy difícil escribirlo en femenino porque entonces me habría entremezclado en el asunto.²⁷⁵

No caso de Lispector, a resposta, pelo menos em parte e de modo sarcástico, acha-se no próprio romance. Próximo ao início de *A hora da estrela*, afirma: “Aliás – descubro eu agora – eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.”²⁷⁶

Ora, é importantíssimo assinalar que a dita comparação foi surgindo aos poucos, há mais de vinte anos. Nesse sentido, foi muito estimulante descobrir, faz menos de seis meses, um pequeno parágrafo publicado em 2009 por Alejandro Toledo e Daniel González Dueñas, no qual se fala diretamente sobre essa mesma comparação. Os entrevistadores de Josefina Vicens afirmam em relação ao *El libro vacío*:

Bastará con acercar un solo nombre: el de Clarice Lispector, que en la novela *La hora de la estrella* (1977) dibuja la figura de un hombre que intenta escribir un libro desde la ausencia misma de la escritura, y cuyo resorte primordial es la mirada de una humilde joven al pasar. Cuán hondo resuena ese silencio en la voz de José

²⁷⁵ González Dueñas, 2009, p. 38.

²⁷⁶ Como se percebe, o tema pede outro livro. De qualquer modo, desde já deixamos assinalada a possibilidade. (Lispector, 1998, p. 14).

García; este último podría enunciar las preguntas y atisbos del personaje de Lispector:²⁷⁷

Imediatamente depois, Gonzáles e Toledo fazem uma citação de *A hora da estrela*, que revisitaremos a seguir. Mas antes é preciso destacar que é pelo menos sumamente impreciso supor que, no romance de Lispector, Rodrigo S. M. tenta “escribir un libro desde la ausencia misma de la escritura”. Essas palavras descrevem de maneira incontestável o que se passa em *El libro vacío*, mas pouco tem a ver com *A hora da estrela*, por duas razões muito precisas. A primeira é que em momento nenhum se pode dizer que Rodrigo S. M. fica diante de uma ausência de escrita; muito pelo contrário, desde o começo a função “escrevo” é preenchida pela própria positividade de escrever, ou seja, não é nem poderia ser – como no caso de José García – uma impossibilidade. Tanto é assim que a busca de Rodrigo S. M. é por ultrapassar o “escrevo” que já conhece e de alguma forma domina. Se algo falta a Rodrigo S. M. não é o escrever sem mais, e sim uma forma idônea de começar o livro e contar a história de Macabéa.²⁷⁸

A segunda razão é que, sim, é um livro “em andamento”, mas com uma grande diferença: desde o começo Rodrigo assume que está escrevendo um livro, exatamente o que José García jamais se permite sequer imaginar. No último parágrafo da Dedicatória se lê: “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que alguém no mundo me dê. Vós?”²⁷⁹

Esse adjetivo (“inacabado”), em uma leitura mais cuidadosa, poderia ser o verdadeiro nexos com *El libro vacío* por óbvias razões, porém, como Clarisse Fukelman diz na Apresentação: “...’trata-se de livro inacabado’, que exige a participação do outro para continuá-la.”²⁸⁰. Ou seja, o livro foi concluído pelo lado da escrita, mas está à espera da leitura para completar-se.

Porém, se não fosse o bastante, páginas depois, Rodrigo S. M., quase em autorreferência perfeita, escreve: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.”²⁸¹ O gesto é bem mais parecido com o que faz José García: o que se diz na escrita nega ou relativiza precisamente a sua própria condição de coisa escrita – as quatro frases parecem estar procurando uma fuga da

²⁷⁷ González Dueñas, 2009, p. 25.

²⁷⁸ É muito interessante que em ambos romances haja um questionamento sobre o “começo”, sobre como começar, precisamente desde o começo – e no caso de *El libro vacío* segue até o final.

²⁷⁹ Lispector, 1998, p. 10.

²⁸⁰ Lispector, PDF, p. 16.

²⁸¹ Lispector, 1998, p. 16.

linguagem – porém, nenhuma dessas quatro possibilidades é levada até as últimas consequências, como se fosse algo irreversível ou definitivo, ou como se fosse a *figura* que resume, que consome e consoma o livro, como acontece no romance de Josefina Vicens com o vazio, que se torna hegemônico.

Mas voltemos ao assunto da comparação feita por Gonzáles e Toledo. Reiteramos: sem dúvida é possível retirar uma frase de um texto porque encaixa, quase perfeitamente, no argumento desejado. Contudo, no caso de *A hora da estrela* – e de não poucos textos de Lispector – isso é um erro fatal, precisamente porque se faz unívoco o sentido de uma frase ou de um conjunto de palavras, que no texto possuem mais de um sentido e não são, nunca, completamente estáveis. Nesse sentido, chama a atenção que Gonzáles e Toledo, depois de aproximar Clarice Lispector com *El libro vacío*, façam uma citação, feita de trechos de *A hora da estrela*, afirmando que o próprio José García poderia enunciá-la.

Medito sin palabras y sobre la nada. Lo que me confunde la vida es escribir [...]. No, no es fácil escribir. Es duro como partir rocas. Pero saltan chispas y astillas como aceros pulidos. [...] El vacío tiene el valor de lo pleno y se asemeja a ello. Un medio de obtener es no buscar, un medio de tener es no pedir y sólo creer en el silencio que forjo en mí es respuesta a mi... a mi misterio [...] Quiero aceptar mi libertad sin pensar en lo que muchos creen: que existir es cosa de locos, un caso de demencia. Porque lo parece. Existir no es lógico. [...] Los hechos son sonoros pero entre los hechos hay un susurro.²⁸²

O primeiro comentário a ser feito é sobre as frases citadas. A sequência das frases na citação não corresponde com a ordem em que aparecem no romance. Elas aparecem respectivamente nas páginas: 17, 22, 20, 23, 26. Por que não citar na ordem em que surgem no próprio texto? Contudo, o mais importante é chamar a atenção enfaticamente para o fato de que a terceira frase, que fala sobre o “vazio”, pode parecer uma notável “coincidência” obviamente com o romance de Josefina Vicens. Infelizmente, o trecho original nada tem a ver com um vazio existencial ou estético, e muito menos escritural, porque apresenta uma questão espiritual. O trecho completo em *A hora da estrela* diz o seguinte:

Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. A reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo. Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – meu mistério.²⁸³

²⁸² Gonzáles Dueñas, 2009, p. 26. Com colchetes no original; isto é: a citação aparece exatamente igual que no original.

²⁸³ Lispector, 1998, p. 14.

Às vezes a crítica precisa deformar um texto para ganhar não mais do que um argumento. Em qualquer caso, a respeito do vazio, talvez seja muito mais interessante ressaltar um trecho que já referimos, que não é de *A hora da estrela*, senão do romance gêmeo *Um sopro de vida* – assim considerados por ter sido escritos, ambos, na mesma época e a partir de preocupações muito semelhantes, como a criação, a autoria e a escrita; além claro de que o manuscrito demonstra – como já foi provado por nós – cruzamentos entre os dois romances. O trecho diz:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto — e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.²⁸⁴

Atenção! O vazio, no caso do romance póstumo de Lispector, é o ponto de partida para escrever. De modo distinto, o vazio no romance de Vicens, além de ponto de partida, é a condição permanente da escrita de José García. Ele escreve:

La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca.²⁸⁵

Desaparece? A resposta é sabida desde o título do romance. O vazio é, então, infelizmente, também um ponto de chegada, ou se se preferir: o “não ponto” de chegada. Dessa forma, no romance de Lispector, o vazio é um princípio produtivo e, no de Vicens, pura impossibilidade. Nas páginas seguintes se advertirá a importância dessa diferença.

É importante sublinhar que a comparação dos romances não pode parar em uma simples e tosca analogia de alguns termos – como fazem, ainda que brevemente, González e Toledo. Sim, talvez essa seja uma das portas de entrada para o estudo comparado em literatura – talvez a mais utilizada – porém, não é suficiente: é necessário ler e reler com atenção uma e outra vez os textos. Esforço realizado nos últimos quatro anos, nos países de origem das duas escritoras, para a pesquisa. Dessa forma, a seguir se apresentam os aspectos mais importantes que, precisamente em uma perspectiva comparada, merecem ser salientados.

²⁸⁴ Lispector, 1999, p. 13.

²⁸⁵ Vicens, 2011, p. 43.

Escrever

Em carta dirigida a Clarice Lispector, escrita em 6 de julho de 1946, Fernando Sabino em relação a diversas inquietudes da escritora, diz:

A gente se angustia com o livro que está sendo escrito, não é porque está difícil, ou porque esbarrou num beco sem saída, coisas assim: a gente se angústia é por não saber intimamente o que está fazendo. Perde-se tempo, e há muita coisa de utilidade imediata atualmente, esperando o nosso esforço. Então é preciso descobrir *o que* é o nosso livro. Um protesto? uma tristeza? Uma vida? um elefante? Se a gente descobre por exemplo que o livro da gente tem de ser um crime, então a gente sofre, se desespera, mas afinal o livro sai o crime que a gente queria...²⁸⁶

Se Fernando Sabino tivesse conhecido José García (pessoalmente ou através de *El libro vacío*) haveria de reconhecer que, inclusive, é possível que o que se está escrevendo às vezes não é, nem sequer, um livro! Contudo, o aspecto que mais interessa para a análise é a questão do “não saber”, até agora não salientada a respeito de ambos romances.²⁸⁷ Na verdade, o “não saber” é algo absolutamente constitutivo de *El libro vacío* e também de *A hora da estrela*, porém, existem grandes diferenças.

(Não) saber escrever

Quando se escreve, se sabe o que se faz? Essas são, postas de outro modo, as palavras de Sabino. Mas é preciso radicalizar o questionamento e relativizá-lo, na medida em que *escrever* tem múltiplas dimensões. Por exemplo: sempre que se escreve se sabe o que se quer escrever? Se sabe o tema e a direção que tomará a escrita? Se sabe de onde vem – se é o caso – o impulso físico de escrever? Sem dúvida, há inúmeros casos em que a escrita não tem a possibilidade de ser indeterminada nem aberta, quase, em sentido nenhum – como, por exemplo, em um relatório científico. No entanto, a escrita chamada “artística” ou “literária” é precisamente aquela em que a escrita não se encontra subordinada a nenhum objeto que lhe seja externo e já concluído – isto, pelo menos desde pouco antes das vanguardas.²⁸⁸ Em outras

²⁸⁶ Sabino, 2011, p. 27.

²⁸⁷ A única explicação dada nesse sentido, aparece no capítulo II, dedicado a *A hora da estrela*. Assinalamos que entre Rodrigo e Macabéa há um elo profundo construído através do “não-saber”, ainda que não seja a respeito das mesmas coisas, mas como uma condição vivida por cada um desde suas respectivas circunstâncias: ele, um escritor; ela, marginalizada socialmente.

²⁸⁸ Octavio Paz é esclarecedor: “Francia había sido la fuente de inspiración de nuestros románticos. Aunque en ese país el romanticismo no cuenta con figuras comparables a las de germanos y sajones (si se exceptúa a Nerval y al Víctor Hugo del *Fin de Satán*), la generación siguiente nos ha dejado un grupo de obras que,

palavras, a escrita literária há algum tempo, tal parece, para sê-lo, tem que colocar a si mesma à procura daquilo que quer contar, dizer, expressar ou narrar. A finalidade é conseguir, sim, construir ou parir esse objeto – não falta quem diga até dar-lhe vida! Claro, se o que foi escrito tem qualidades, termina sendo impresso num livro que pode ser lido pelo público em geral; caso contrário, permanece no “fundo da gaveta” – como Lispector nomeou certa vez os seus textos breves²⁸⁹ –, sem ser conhecido.

Ora, como acontece quase com qualquer fazer humano, um texto escrito que chega a ser publicado, imediatamente, perde a indeterminação original: aquela incerteza e até branco que se faz presente no começo (ou em termos de Deleuze e Guattari: os materiais com que foi feita a obra e que são parte indiscernível dela, no caso da literatura, deixam de ser parte da obra assim que o texto é impresso... isto é, a obra ganha novos suportes). E então se faz possível esquecer que no início esse “algo” era nada! Dessa forma, não é raro escutar diversos escritores afirmando que seu texto foi escrito como aparece na impressão, desde a primeira palavra; que não houve grandes modificações no percurso da escrita; ou que, na verdade, escrevê-lo foi coisa de uns poucos dias e produto de uma genialidade.

Não duvidamos que haja múltiplos escritores e obras de altíssima qualidade que assim foram e são feitas – no final das contas, as formas de escrever podem ser infinitas. Contudo, o propósito não é estabelecer uma escala de valores, senão destacar que há uma série de obras, pelo menos desde o final do século XIX e começo do século XX, que enveredam, precisamente pelo complicadíssimo assunto da criação. Sem dúvida há diversos antecedentes – como o próprio Velázquez e *Las meninas* que salientamos desde o capítulo I – porém, não aprofundamos essa questão porque nos levaria muito longe e nos afastaria do tema de interesse: o fato, bem simples, de que, em ambos romances, tanto José García quanto Rodrigo S. M. escrevem sobre a sua própria escrita: “escrevem que escrevem”.

Assim, o primeiro ponto a assinalar é que os dois possuem uma consciência muito desenvolvida a respeito de que escrevem e da escrita em geral – entendida como algo realizado. Esse é, digamos, o chão comum; um saber: sabem que escrevem – no seu sentido

simultaneamente, consuman la tentativa romántica y la trascienden. Baudelaire y sus grandes descendientes dan una consciencia – quiero decir: una *forma significativa* – al romanticismo; además y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda – o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánima. En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras de lo desconocido, están en Francia. En las obras de sus poetas la inspiración romántica se vuelve sobre sí misma y se contempla. El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión de Mallarmé: la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y la anula.” (Paz, 1987, p. 14-15).

²⁸⁹ Esse foi o nome da segunda parte do livro de contos *A legião estrangeira*, publicado em 1964, por Clarice Lispector. Apenas em 1978, “Fundo da Gaveta” é publicado separadamente sob o título de *Para não esquecer*.

mais elementar e material. A partir daí, principia uma série de diferenças e coincidências que, além de surpreendentes, são absolutamente produtivas para a compreensão da própria literatura. Mas vamos passo a passo.

O que é mais desconcertante a respeito de José García? Sem dúvida, o paradoxo de que quer escrever, que sucessivamente tenta, mas, invariavelmente fracassa. Na verdade, acontece que José García sabe de antemão qual será o final do seu esforço: o vazio, devido à impossibilidade de escrever; porque assim tem sido os últimos vinte anos e porque ele assim acredita. Ora, como se não fosse o bastante, ele não conseguirá escrever porque não sabe fazê-lo – isso em um sentido especializado ou técnico, como ele acredita que deveria ser. Dessa forma, se pode dizer que José García sabe que não sabe escrever. Talvez um dos momentos mais comoventes seja quando, em um suposto diálogo com o filho mais velho, José García escreve:

¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene de no sé dónde. Todo esto y todo lo que iré escribiendo es sólo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío. No es una novela, hijo mío, ni acaba bien. No puede acabar lo que no empieza y no empieza porque no tengo nada que decir. Tu padre no es escritor ni lo será nunca. Es un pobre hombre que tiene la necesidad de escribir como otro tiene la necesidad de beber.²⁹⁰

Porém, como já foi assinalado no capítulo dedicado exclusivamente a *El libro vacío*, José García de fato escreve, e o faz sobre a sua vida e de modo narrativo, ainda que termine sempre voltando para a impossibilidade de escrever. Isso significa que, junto com o ‘sabe que não sabe’, se pode afirmar que José García não sabe que, de fato, sabe escrever literariamente. Exatamente como a própria Josefina Vicens o definiu: incapaz de desenvolver uma consciência literária.

É necessário explorar as outras duas opções que o refrão socrático permite: é possível dizer que José García não sabe que não sabe? Ou ainda: que sabe que sabe? A respeito do primeiro caso, talvez se pense na bagagem cultural do protagonista e se conclua que, já o assinalamos, ele não é um “homem de letras”. E de fato é assim: não possui um grande repertório nem de leituras nem cultural, porém, rejeitamos fazer dessa condição a origem da sua impossibilidade, porque precisamente fica sem resolver a outra parte do sintagma “escrevo que não escrevo”. Ou para dizê-lo de outro modo: a falta de referências e de uma

²⁹⁰ Vicens, 2011, p. 54-55.

vasta cultura livresca não explicam o fato de que, ainda assim, ele escreve; *escreve* que não escreve!

Finalmente, a respeito da quarta opção do trocadilho socrático, é preciso dizer que não tem sentido, pelo menos não a respeito da escrita: não há nada que José García saiba que sabe sobre a escrita, porque, caso contrário, seria impossível que falasse em termos de um “não saber”. Dessa forma, temos que: José García sabe que não sabe escrever (literariamente); mas, ao mesmo tempo e de forma incompreensível, não sabe (não nota) que sabe (de fato) escrever – ou começar a escrever – literariamente. Com efeito, as duas assertivas são, paradoxalmente, verdade: não tem – e o reconhece – os recursos técnicos para ser um escritor, mas consegue, como já o sublinhamos, em não poucas páginas, narrar diversos acontecimentos com sucesso e de maneira que o leitor esqueça que “não escreve” e inclusive que esqueça que “escreve que não escreve”.

Ora, esse mesmo jogo, com as variantes do ditado socrático, no caso de Rodrigo S. M., sofre uma reviravolta. Quase no começo, escreve: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo.”²⁹¹ É importante advertir que, inclusive, dá-se o luxo de misturar e inverter a relação dos termos “forma” e “conteúdo”! Nesse sentido, deve-se sublinhar que não há, em *El libro vacío*, um momento parecido: em período nenhum José García faz trocadilhos semelhantes. Muito pelo contrário, uma vez que conta, por exemplo, a passagem sobre a avó, imediatamente – na nova seção – escreve a respeito:

Veo escritas, escritas por mí, esas frases cuyo recuerdo todavía me estremece, y que sin embargo se quedan desnudas, dulzonas, porque no tienen ya, ni puedo lograr que tengan al escribirlas, eso que las hacía respetables y conmovedoras: el temblor de los labios de mi abuela, su grave tono de voz; su negro vestido, pobre y digno; sus manos huesosas, sus gestos cansados. Ya lo sé; dicho así, todo esto no es más que una lista de características que no tienen sentido. Si me fuera posible dar la impresión exacta, conjunta, de lo que se desprendía de aquel porte, de aquella dignidad, de aquel olor especial, de aquel temblor, de aquellos trajes siempre de la misma hechura, de todo aquello que formaba su personalidad discreta, voluntariamente escondida. Si me fuera posible revelar lo que ella trataba de conservar oculto y que no obstante, por su fuerza, surgía con gran vigor; si todo eso me fuera posible, cualquier relato que sobre ella hiciera tendría la intensidad y la medida justas.

Pero así no puedo hablar de ella. Sería como dismantelarla, como exhibirla sin recato alguno. No puedo hacerlo.²⁹²

²⁹¹ Lispector, 1998, p. 18.

²⁹² Vicens, 2011, p. 42.

Com efeito, o trecho é espantoso porque, de maneira literária, dá conta – sem reparar nisso – daquilo que um trecho anterior precisamente não tem de literário, daquilo que faz falta. Isso provoca uma espécie de anulação do caráter literário que o trecho de fato possui.²⁹³

Dessa forma, é inegável: Rodrigo S. M. sabe que sabe escrever e orgulha-se disso. Essa posição “ciente” é reforçada pelo fato de que já publicou alguns livros com algum sucesso – isto é, assume-se como um escritor, ao contrário de José García que diz a si mesmo que não é um escritor e que nunca o será – e porque sabe vários idiomas. Ora, se o autor-personagem de *A hora da estrela* sabe sim escrever, qual seria o problema então? Acontece que desde a Dedicatória se lê: “Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever.”²⁹⁴ Sim, por um instante parece que estamos lendo José García em português! Lembremos que José escreve: “Es el escribir lo que me complica y me altera...”²⁹⁵ Porém, ainda que escrever seja um empecilho, o problema de Rodrigo S. M. não é a falta de tema ou de objeto, porque ele mesmo conta como foi que o descobriu na rua ao ver a uma nordestina. O problema é outro:

Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere.²⁹⁶

O que não sabe é para onde irá a história do personagem que tem nas mãos – porque, notemos, já é uma *história*. Nesse sentido, é preciso sublinhar enfaticamente que o “não saber” de Rodrigo S. M. é muito menos essencial que o de José García e, por consequência, é muito menos abrangente. Dessa forma, produto da comparação, descobre-se que o “não saber” de José García não é propriamente total, senão totalizante. É como se terminasse por paralisar qualquer escrita possível. Em contraste, Rodrigo S. M. em momento nenhum diz que não sabe escrever. Porém, paradoxalmente e mais importante: ele não sabe o final da própria

²⁹³ Como foi assinalado no capítulo sobre *El libro vacío*, esse é o alicerce para que todos os momentos do “escrevo que escrevo” sejam percebidos como “não literários”, isto é, “vazios”, no momento da leitura. Dessa forma, a autorreferência – ao contrário do que, de fato, é – joga ao se apresentar como a-narrativa e, por consequência, como a-literária.

²⁹⁴ Lispector, 1998, p. 10.

²⁹⁵ Vicens, 2011, p. 113.

²⁹⁶ Lispector, 1998, p. 22.

história – ou pelo menos joga com essa ideia. Muito pelo contrário, José García sabe, desde o começo, o final da sua escrita – que nunca é *uma história* – e onde chegará.²⁹⁷

Nesse sentido, embora haja um traço comum aos dois romances, exatamente o mesmo cumpre uma função radicalmente diferente. A escrita, nos dois romances, permanece presente quase o tempo todo. Ou em outras palavras, a autorreferência à própria escrita, no momento de escrever, aparece em ambos.

Em *El libro vacío*, como já foi analisado, a autorreferência da escrita é precisamente a manifestação da própria impossibilidade: girando sempre sobre si mesma, não consegue se desprender e abraçar outro tema além de si. Já no caso de *A hora da estrela*, a autorreferência cumpre a função contrária! – é uma espécie de seguimento, bem perto, daquilo que é narrado: a história de Macabéa. Inclusive é essa a função dos parênteses: marcar a intervenção de Rodrigo. Por exemplo, na parte final, o autor-personagem aparece mais uma vez para dizer:

(Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.) Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.²⁹⁸

É preciso perguntar: como é possível que o “não saber” de Rodrigo S. M. seja convertido em uma potência, em algo produtivo, e o “não saber” de José García não consiga ir além de uma negatividade, de uma impossibilidade?

A resposta tem a ver com uma atitude diante da escrita, ou melhor, diante da palavra. E isto, em um segundo nível, relaciona-se com a forma de cada um dos romances.

²⁹⁷ Nesse sentido é extraordinariamente importante assinalar que esse caráter absolutamente determinado no e do romance não é só um assunto de José García. É também, sobretudo, da própria Josefina Vicens, quem, a pergunta direta: “– El vacío como tema, ¿era la primera necesidad de la novela?”, responde: “Sí, lo primero que se me ocurrió fue el título. La necesidad era expresar esa angustia que yo sentía frente al acto de escribir, confrontada con el conocimiento de que lo que escribía no iba a ser importante ni valioso, sino sólo un desahogo personal. Lo que sí fue preparado fue una novela en la que yo expresara lo que me atormentaba tanto. Lo primero que vino fue el título; yo sabía que iba a ser un libro vacío de acontecimientos, centrado en una vida lisa, monótona.” (González Dueñas, 2009, p. 33).

Notemos o irônico paradoxo: Josefina Vicens, para escrever o seu primeiro romance, de fato, *preencheu o vazio*, e o foi preenchendo bem devagar com as páginas do caderno de José García e, claro, com os retornos e voltas da autorreferência. Dessa forma, o propósito da autora real se contrapõe com o objetivo do seu personagem. Nesse ponto se torna impossível assimilar completamente José García com Josefina Vicens, como se fosse um espelho, porque ela consegue o que ele não. Ora, esse hiato, em contrapartida, não surge em *A hora da estrela*, pois a própria Lispector se faz parte da diégese e, muito mais importante, porque não há distorção nenhuma entre o que faz Rodrigo e o que faz Lispector. Ou para dizê-lo de outro modo, o propósito de Rodrigo S. M. concorda completamente com o da escritora real, Clarice Lispector, isto é: escrever uma *história*.

²⁹⁸ Lispector, 1998, p. 82.

[No *Tristram Shandy* se lê: “What it did arise from, I have hinted above, and a fertile source of obscurity it is, - - - and ever will be, - - - and that is the unsteady uses of words which have perplexed the clearest and most exalted understandings.”²⁹⁹]

Nesse sentido, tomamos emprestada de Antonio Candido a famosa expressão de “instrumento de descoberta e interpretação” que criou em relação ao papel do romance no romantismo brasileiro. Porém, propomos que essa expressão, em lugar de ser vista como um modo de conceber o romance – que é certamente bem mais frutífero – seja vista, antes, como uma forma de assumir a linguagem, isto é, uma determinada atitude diante da palavra e da escrita. Essa virada que propomos (do romance para a linguagem) encontra seu fundamento também no próprio Candido, mas em um texto publicado em 1943, sobre o primeiro romance de Clarice Lispector. Candido diz:

Nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente é dado encontrar um escritor que, como Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, ou *fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias*. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim.

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas *um instrumento real do espírito*, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.³⁰⁰

Mas se não for o bastante, um pouco depois, acrescenta:

A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas.³⁰¹

E mais adiante:

É desta maneira que Clarice Lispector procura situar o seu romance. O seu ritmo é um ritmo de *procura*, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem as necessidades de uma expressão

²⁹⁹ Sterne, 2005, p. 78.

³⁰⁰ Candido, 1970, p. 4. Grifos nossos nos três trechos.

³⁰¹ Idem, p. 3.

sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entrecho.³⁰²

Ora, não é possível esquecer que vinte anos depois (1963), em uma conferência ditada no Texas pela própria Clarice Lispector, afirmava que: “Vanguarda seria, também para mim, é claro, experimentação.”³⁰³ Em que consiste isso? Um pouco depois, acrescenta:

Vanguarda seria, pois, em última análise, *um dos instrumentos de conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa*. Êsse modo de experimentação partiria de renovações formais que levariam ao re-exame de conceitos, mesmo de conceitos não formulados. Mas poderia também partir da consciência, mesmo não formulada, de conceitos novos, e revestir-se inclusive de uma forma clássica.³⁰⁴

Dessa forma, a palavra torna-se o próprio objeto, mas não em termos de pensamento – porque isso a poderia anular – mas em termos do próprio escrever. E, não se deve esquecer: a palavra se conforma com o próprio objeto *desconhecido*, ainda por descobrir.

Assim, para Rodrigo S. M. a escrita, de fato, pode ser fonte de grandes descobertas – assim como também para Clarice Lispector. A análise que apresentamos no capítulo dedicado exclusivamente a *A hora da estrela* procura salientar que a associação pedra-palavra, mineração-escrever, é precisamente uma postura que concebe a palavra pelo menos em duas dimensões: a da superfície – e que pode ser compreendida como o literal – e a que emerge a partir do polimento, da fricção ou da escavação do “material”, isto é: escrever – que produz múltiplos sentidos.

Essa concepção da palavra como instrumento de pesquisa e descoberta, característica da escrita de Rodrigo S. M., é o que falta a José García. Isso se manifesta na forma em que escrevem um e outro. Não é por acaso que, no romance de Lispector, as quebras ou mudanças súbitas de tema sejam um dos primeiros aspectos que chamam a atenção:

O pior momento de sua vida era nesse dia ao fim da tarde: caía em meditação inquieta, o vazio do seco domingo. Suspirava. Tinha saudade de quando era pequena – farofa seca – e pensava que fora feliz. Na verdade, por pior a infância é sempre encantada, que susto. Nunca se queixava de nada, sabia que as coisas são assim mesmo e – quem organizou a terra dos homens? Na certa mereceria um dia o céu dos oblíquos onde só entra quem é torto. Aliás não é entrar no céu, é oblíquo na terra mesmo. Juro que nada posso fazer por ela. Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas. Eu bem sei que dizer que a datilógrafa tem o corpo cariado é um dizer de brutalidade pior que qualquer palavrão.
(Quanto a escrever, mas vale um cachorro vivo).

³⁰² Idem, p. 4.

³⁰³ Lispector, “Conferencia no Texas”, s/d., p 2.

³⁰⁴ Grifos nossos. Idem, p. 3-4.

Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris.³⁰⁵

É importante observar como parece não haver linearidade na escrita; aproxima-se mais de um zig-zag à toa entre a narração a respeito de Macabéa. É como se Rodrigo não pudesse deixar de falar sobre si e a escrita, o que se assemelha fortemente com a questão da vida cotidiana de José García e *El libro vacío*. Isso já é uma forma da autorreferência, no sentido mais elementar do termo, mas não exclusivamente escritural, porque tanto em um romance quanto no outro, repentinamente, intervêm valorações, pareceres e juízos, além do cotidiano e da própria escrita. Dessa forma, as palavras chocam umas contra as outras: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.”³⁰⁶

Essas faíscas e lascas são as significações múltiplas das palavras. Ou para dizer de outro modo: em *A hora da estrela*, a palavra é reconhecida na sua natureza e potência polisêmica e isso se radicaliza precisamente na “mineração” de cada uma delas e entre elas. Nesse sentido, é importante observar que a disjunção é a figura fundamental do livro. Desde o começo com os treze títulos mediados pela palavra “ou”, que serão retomados no percurso do texto de diversas formas. A acumulação de um e outro “ou” cria uma instabilidade no texto que o definirá até o final.

Em contraposição, no romance de Josefina Vicens, estranhamente, acontece o contrário – não deveria ser assim porque sendo vazio, logicamente, seria algo mais “indeterminado” e aberto. Isto é: se o dilema de José García é constantemente escrever ou – note-se a disjunção – não escrever, o mais comum seria esperar que a instabilidade fosse maior que em *A hora da estrela*. Este é um dos traços que mais se destaca na comparação dos dois romances: o pensamento de José García – ainda que ele mesmo diga algo distinto³⁰⁷ – é demasiado fixo: ele não pode escrever mais do que um livro vazio! Não é raro, então, que na escrita de José García não haja lugar para a busca de novos sentidos nas entrelinhas, nem uma atitude de pesquisa e descoberta a respeito da palavra e da linguagem. Se ele adotasse a postura inversa, talvez começasse a escrever...

Pode causar estranhamento, mas, em ambos os casos, a literatura, no seu sentido mais consagrado, é posta de lado. No caso de José García, porque ele quer atingi-la com

³⁰⁵ Lispector, 2011, p. 35.

³⁰⁶ Lispector, 1998, p. 19.

³⁰⁷ Lembremos de que afirma: “Ah, quisiera tener por lo menos una idea, una creencia a la que pudiera recurrir permanentemente! No cuento con un solo pensamiento fijo, endurecido. Todos caen de mí, en este cuaderno sumiso, como un follaje provisional, como pensamientos “de la estación”. ¿De qué va a servir? ¿Por qué insisto en escribirlos?” (Vicens, 2011, p. 59). O trecho é enganoso, porque se visto com cuidado, José García tem sim um pensamento fixo, de natureza dupla, mas fixo!: “escrevo que não escrevo”.

veemência: gostaria de escrever um romance, mas não consegue. Em uma palavra: fica sempre aquém da literatura. Já no caso de Rodrigo S. M., ele se reconhece dentro da literatura – é um escritor com livros publicados: “Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura.”³⁰⁸ – mas reconhece estar procurando algo distinto: ir além. Na página anterior já havia escrito: “É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir.”³⁰⁹

E já mais perto do final, escreve: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a nudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.”³¹⁰

A respeito da penúltima citação, vejamos o que escreve José García, quase no começo do romance: “Pero no se trata de sucesos, de acontecimientos con fecha, personajes y desenlace. No. ¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema.”³¹¹

Em relação ao literário, o gesto de José García é igualmente excêntrico, porque termina por fazer da literatura uma espécie de traição. É o momento em que está discorrendo sobre a superioridade, segundo ele, da expressão oral em relação à expressão escrita. Vejamos:

Esas sí son mis palabras y expresan cabalmente mi amor, mi intranquilidad y mi disposición al sacrificio.
Pero cuando escribo, el deleite de lograr una frase, de encontrar un adjetivo, de redondear el párrafo, deforman la expresión de mis verdaderos sentimientos, que son exactamente iguales a los de cualquier otro padre, pero que en ese tránsito por lo... literario, diremos, pierden su fuerza y su autenticidad.³¹²

É a única vez que aparece o termo e variantes. O interessante é que José García parecer ter uma impressão muito desafortunada do literário. Claro, é importante ressaltar que o que diz se encontra em relação direta com o ato de escrever e de enfeitar as palavras; porém, nada tem a ver com a leitura de obras literárias, ou pelo menos, não menciona absolutamente nada nesse sentido.

Contudo, essa postura de José García a respeito das palavras, embora chegue a parecer bastante estrita, encontra explicação em algo que não é estético, mas ético.

³⁰⁸ Lispector, 1998, p. 17.

³⁰⁹ Idem, p. 16.

³¹⁰ Idem, p.70.

³¹¹ Vicens, 2011, p. 25.

³¹² Idem, p. 115.

A verdade e a mentira

De forma absolutamente imprevista, tanto José García quanto Rodrigo S. M. mencionam explicitamente, em algum momento de suas respectivas escritas, a questão da verdade e da mentira. Ora, isso mereceria um estudo detalhado pela complexidade do tema. Não propomos isso agora. Simplesmente destacamos que existe uma grande diferença entre os dois romances nesse sentido. No caso de José García há uma enorme preocupação por ser fiel à verdade e não mentir, em diversos sentidos. Escreve, por exemplo: “Sin embargo, siempre que escribo digo lo que siento, aunque una cosa niegue la anterior.”³¹³ Ou ainda: “Mi deseo es decir la verdad siempre, aquí, en este cuaderno tan mío.”³¹⁴

É preciso recordar que a escrita de José García, desde o começo, subordina-se à função de tentar explicar o que lhe acontece a respeito de querer escrever e não poder fazer. Isso impõe a necessidade de uma expressão clara e direta. É uma das vertentes mais inquietantes no romance, porque essa simplicidade, por um lado, destrói o objetivo fundamental de José García, escrever um romance; por outro, corresponde a sua condição social, que é limitada. Na verdade, as três coisas concordam de maneira profunda; por mais que se procure atribuir a origem do conflito a um deles ou a uma razão unívoca, o mérito de Josefina Vicens reside em não permitir separá-los completamente: a condição média, mediana, do protagonista faz com que não possua os recursos literários suficientes; porém, ainda que os tivesse, José García tem uma profunda necessidade de dizer a verdade – são inúmeros os momentos em que se cobra por escrever “falsidades” –; e essa necessidade encontra-se relacionada com a incapacidade – confessa – de inventar qualquer coisa.

Mas repare-se a equivalência que José García parece estabelecer entre os termos: inventar é uma forma de mentir e ele procura ser sincero. Ora, a questão não é tão simples, porque, na verdade ele próprio reconhece que pode negar o escrito anteriormente. E isso realmente acontece em muitos momentos, mas em um sentido binário, de contradição, de desdizer o dito com algo diretamente oposto, não em um sentido diverso, geral e indeterminado. Claro, se observado com minúcia, será visível o conflito de José García reduzido a duas proposições contrárias que chocam uma e outra vez. É, por isso, uma questão fundamentalmente do pensamento, não tanto da escrita – embora, o assunto tratado seja a própria escrita. Em outras palavras, esse suposto relativismo de José García que contradiz o já

³¹³ Idem, p. 58.

³¹⁴ Idem, p. 116.

escrito, na verdade, não alcança mais que um mero desejo, ou melhor, não obtém a potência criadora, como já o assinalamos, diante da palavra, e por consequência, da escrita.

Como é que podemos afirmar isso? Comparemos com o escrito de Rodrigo S. M.: “Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. Eu só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais?”³¹⁵ Parece um trocadilho, mas é algo muito mais complexo, porque, como já foi destacado, em *A hora da estrela* todos ou quase todos os elementos que compõem o texto são movimentados ou desestabilizados pelo próprio texto, através da retomada dos mesmos em momentos posteriores e de forma impensada. Com a “verdade” – por isso entre aspas – acontece o mesmo. Recordemos que desde a primeira página do romance acontece um deslocamento inusitado. A primeira linha da “Dedicatória do autor” diz: “(Na verdade Clarice Lispector)”³¹⁶ Sim, é uma expressão corriqueira, mas ao falar em terceira pessoa – poderia se dizer: “na verdade eu: Clarice Lispector” – o que se pretende verdade não o é, ou não completamente, porque fica sem resposta a pergunta: quem é que escreve? Clarice? Rodrigo S. M.? Um terceiro autor?...

Seja como for, o propósito é demonstrar que no último romance de Clarice Lispector acontece uma desestabilização radical de quase qualquer noção. Isso se deve a uma atitude fundamentalmente produtiva diante da palavra, isto é, uma consciência a respeito de que dessa forma é possível achar sentidos e significações realmente inesperados. Insistimos, por mais que José García afirme o contrário e procure passar por uma simples folha ao vento ou barquinho à deriva, e até considere que tem muitas verdades “momentâneas”, em sentido estrito só tem duas verdades que se contradizem mutuamente e pronto. É o que no capítulo III chamamos de duplicidade, que em princípio é psicológica, mas, depois, escritural. Em contraste, a concepção que José García tem de si mesmo é realmente determinada e definitiva, seja a respeito da vida familiar, da condição social, da circunstância laboral, da infância ou a juventude... É o que ele mesmo chama de “no pasar del primer escalón”. Ora, como parece, isso termina sendo mimetizado na escrita, que não passa da primeira frase, ou melhor, não passa da primeira tentativa – de fato, a primeira frase, segundo ele, nunca conseguiu encontrá-la. Nesse sentido, não é por acaso que no decorrer do caderno fale em “prisão”, “cárcere” e outras formas que aludem a uma sensação de opressão. Assim, a profunda diferença entre Rodrigo S. M. e José García pode ser explicada de maneira muito esquemática dizendo que Rodrigo possui uma consciência muito desenvolvida a respeito da natureza polissêmica da

³¹⁵ Lispector, 1998, p. 18-19.

³¹⁶ Idem, p. 9.

palavra – o que fez possível o literário. Já José García não. Essa consciência não existe, porque é como se para ele não houvesse distinção entre as palavras e as coisas. Isto é, José García é extraordinariamente literal.

Contudo, deve-se salientar que, sem procurar a pura literalidade, Rodrigo S. M. também se questiona sobre o uso de termos muito enfeitados para poder contar a história de Macabéa. Atitude que o aproxima do colega José García. Escreve:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, conheço substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordai? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.³¹⁷

Sem dúvida, há algo de zombaria no trecho a respeito da figura do escritor. Entretanto o que é mais importante é a profunda coincidência com um trecho de *El libro vacío*. É o momento quando José García reconhece que não é capaz de criar ambientes. Ele mesmo lembra que alguma vez tentou, porém:

Yo comprendía que “en la casa señorial de Don Augusto de la Rosa” –un personaje al que inventé con gran esfuerzo– tenía que haber porcelanas e marfiles”. No; de una casa humilde se puede decir: “había un viejo sofá y tres sillas”, y resulta muy bien, porque la pobreza de la descripción ahonda en el dramatismo de la miseria que se pretende remarcar; la falta de adjetivos da una medida más justa a la pobreza del ambiente. Pero me parecía que la opulencia sólo podía ser descrita con lenguaje opulento y que las porcelanas y los marfiles merecían, por lo menos, una cita de antigüedad y procedencia.³¹⁸

É realmente extraordinário: ambos personagens-autores terminam por coincidir em uma espécie de concepção mimética da escrita, como se esta tivesse que refletir fidedignamente o objeto sobre qual falam – algo assim como um realismo mal-entendido, literal e levado aos extremos. Ou ainda: como se o objeto de referência suplantasse aquilo que o nomeia. Claro, mais uma vez, há uma grande diferença: Rodrigo S. M. despoja-se da linguagem requintada para atingir a realidade de Macabéa. O que significa que pode sair de si mesmo e dos seus lugares comuns e ideias feitas a respeito do escrever. Ou seja, é uma mimetização produtiva. No caso de José García acontece o contrário: o fato de ter que assimilar a linguagem ao objeto abordado o leva a reconhecer que não possui os recursos

³¹⁷ Idem, p. 15.

³¹⁸ Vicens, 2011, p. 46

suficientes para escrever sobre temas que desconhece, como um personagem rico. Em outras palavras, é um reparo que o paralisa e faz da escrita uma impossibilidade. É uma mimetização impossível. Dessa maneira, mais uma vez, o mais imediato é concluir que tal dificuldade é resultado da falta de leituras e de um repertório cultural, porém, é inegável que há uma explicação mais profunda e mais complexa.

A dimensão social

Como efeito, a dimensão social, em ambos romances é absolutamente central. Mas não abandonemos o fio que estávamos desenvolvendo: o mais curioso está no seguinte trecho:

Yo me daba cuenta de que era indispensable crear un ambiente adecuado y amueblarlo correctamente para que mis personajes se movieran con naturalidad, dando a cada uno su categoría y su atmósfera. Sí, era necesario. Pero yo no sé nada de estilos, de épocas. He tenido siempre una casa con modestísimas comodidades, que funciona y que se va llenando de objetos a medida que la familia aumenta, como sucede en la mayoría de los hogares. A veces, por excepción, se compra algo superfluo; casi siempre lo absolutamente indispensable. Por eso, al tratar de crear el ambiente, aparecía el obstáculo. Yo comprendía que “en la casa señorial de don Augusto de la Rosa”...³¹⁹

Atenção: a mudança de assunto – um caso de passagem da autorreferência da escrita à narração – é uma quebra quase inexplicável. Porém, na verdade, José García está procurando justificar, por meio da sua vida média e mediana, o fato de que não pode escrever mais sobre o que conhece – exatamente a atitude contrária à de Rodrigo S. M. –. Um pouco depois, acrescenta:

Mover exclusivamente a personajes de mi clase social y mis recursos económicos para que me resultara más fácil y exacto, era una ilegalidad, era tomar el camino trillado y conocido. Y ponerme a consultar libros especialistas para copiar fechas, dinastías, regiones industriales y otros datos, me parecía artificioso y deshonesto. De ese modo, en ningún ambiente lograba nada real: las casas de los ricos me resultaban desmanteladas, vacías, irrisoriamente adornadas con “lujosos” muebles y “finas” tapicerías, adjetivos que sólo revelan una absoluta ignorancia. Y las de clase media me resultaban igualmente irreales, por la vigilancia que ponía en no incurrir en la copia exacta de mi casa. En mi deseo de originalidad falseaba, imaginando, lo que hubiera salido bien con sólo observar y relatar después con sencillez.³²⁰

Os pontos que merecem destaque são vários e, todos são igualmente importantes. Notemos, em primeiro lugar, que o conflito de José García não é de tipo estético, senão ético,

³¹⁹ Idem, p. 45-46.

³²⁰ Idem, p. 46-47.

ou melhor: é propriamente moral: a beleza não é a sua preocupação, mas a “legalidade” e a honestidade na hora da escrita. Além disso, o trecho reúne de modo insuperável os aspectos que têm sido destacados anteriormente: mais uma vez a “volta sobre si” da escrita; o uso das aspas; a falsidade; o esvaziamento do escrito tempo atrás, por considerá-lo fútil; o apego a uma simplicidade na linguagem; e enfim, o “não saber”. Mas o aspecto que é uma novidade é a consciência de classe de José García. Nesse sentido, é preciso lembrar que em diversos momentos ele se considera “pobre”. Porém, no trecho citado, ele se assume de classe média. Não, não é propriamente uma contradição. Acontece que José García pertence ao que hoje, barrocamente, alguns chamam de “classe média baixa”, isto é, aquele setor que por um detalhe aqui e outro lá fica na fronteira entre uma e outra classe. Ora, não deixa de chamar a atenção – tendo sempre presente a perspectiva comparada – que José García não fale nem uma palavra sobre a classe baixa, quer dizer, sobre o setor mais precário da sociedade, exatamente como faz Rodrigo S. M. a respeito de Macabéa. Imaginemos: José García poderia escrever sobre um homem ou uma mulher indígena ou “campesina”³²¹ – de certa forma, um correlato a uma nordestina no Brasil – como havia (e ainda há) sem dúvida, na época em que foi escrito o romance, na Cidade do México. Claro, o exercício de imaginação, brincadeira nossa, foi para advertir que seria – permita-se a expressão – ainda mais impossível para José García uma escrita nesse sentido. Ele mal pode tratar de si e, quando o faz, sente uma culpa terrível diante da esposa e dos infinitos sacrifícios dela, e diante dos filhos por não poder ser alguém mais próximo a eles. Como poderia dissertar sobre uma realidade tão distante como a de um(a) camponês(a)? Não, José García não poderia dar um pulo semelhante, mas, insistimos, não seria unicamente por falta de “recursos literários” – que de fato possui, mas não os percebe –; seria, sobretudo, por uma questão de princípios éticos e morais, que ganha forma em uma espécie de vergonha de escrever.³²²

A questão da dimensão social é ainda mais inquietante quando comparada com alguns trechos escritos por Rodrigo S. M., surpreendentemente próximos ao de José García. Quase no começo, declara: “Sou um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto.”³²³ Embora pareça uma preocupação semelhante, na verdade, Rodrigo partilha, sim, com José uma vergonha ou uma culpa por escrever, mas é de caráter sociopolítico e estético. Rodrigo, em momento nenhum, sente que a sua integridade moral ou a sua vida estão comprometidas por escrever; tanto é assim que prossegue a escrita e

³²¹ Termo que corresponderia com o brasileiro “caipira”.

³²² Uma questão que deveria ser estudada com seriedade, na medida em que, desde a nossa perspectiva, é algo extraordinariamente mais comum na hora de escrever do que se quer reconhecer.

³²³ Lispector, 1998, p. 18-19.

até é sarcástico a esse respeito. José García, pelo contrário, simplesmente acha imoral escrever, mas até o ponto de não escrever mais do que cobranças e reprovações por continuar a escrever mesmo sabendo que não sabe escrever.

Mas vejamos concretamente o que Rodrigo S. M. escreve a respeito das classes sociais. Segundo ele: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.”³²⁴

Mais que pertencer a uma classe social, é como se Rodrigo S. M. se considerasse além da sociedade. Num primeiro momento, isso pode parecer não mais do que um pedantismo do personagem, porém, no final se faz evidente que há uma razão estrutural profunda para algo assim: Clarice Lispector constrói seu personagem-escritor como alguém o mais afastado possível de tudo e de todos, precisamente para que a distância com Macabéa seja não tanto verossímil, senão a fonte para que a escrita possa despojar-se do que acredita saber e dominar, com a finalidade de poder falar da nordestina. Dizendo de outro modo: Clarice Lispector realiza aquilo que José García não pode por achar imoral, isto é, quebrar as barreiras da sua linguagem para ir ao encontro de um mundo que não o é próprio. Quer dizer: de maneira insuspeitada, Rodrigo S. M. procura atingir, para poder escrever, justamente a posição que José García não consegue abandonar: o que aqui se tem nomeado como “não saber” – claro, concebido como potência, em lugar de pura impossibilidade.

Em síntese: a finalidade é realçar a diferença radical entre um e outro protagonista, é a atitude que tomam diante da palavra. Um acréscimo: a forma como cada um concebe a si mesmo em termos sociais impacta de modo irreversível a concepção da palavra e da linguagem. Em outras palavras: José García, de certo modo, fica preso na linguagem social que o identifica e o integra a um setor da sociedade: não conseguirá ultrapassá-lo em momento nenhum. Diferentemente, Rodrigo S. M. se enxerga como parte fora ou além da sociedade. Significa que ele é capaz de ultrapassar, de alguma maneira, tanto a linguagem social à que pertence ou pertenceu, quanto a linguagem estética que desenvolveu até o momento de criar Macabéa.

Mas se não é claro, faremos mais uma alusão a *Um sopro de vida*. Em alguma passagem do romance, o personagem chamado “Autor”, escreve: “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas

³²⁴ Idem, p. 19.

acontecida. Daí minha invenção de um personagem.”³²⁵ Será que pode haver palavras melhores para definir, pelo avesso, exatamente o que (não) acontece a José García? É mesmo, o José não é mais do que isso: vítima de uma experiência não autorizada, apenas acontecida: escrever... e não conseguirá iniciar experiência nenhuma, nem na sua escrita, nem no ato de escrever.

Dito de outro modo: essa “tirania” do escrever que se impõe sobre José García e que parece roubar-lhe o próprio ser, a vida, não é outra coisa que a passagem para esse “fora” da linguagem apontado por Michel Foucault, destacado no capítulo I. Nesse sentido, a nossa análise procura seguir a intuição de que a literatura não é simplesmente seu próprio enunciado – e, por consequência, uma interiorização progressiva – mas precisamente o avesso.

Dessa forma, *El libro vacío* constitui quase uma materialização inacreditável das palavras de Foucault:

A literatura [leia-se: *El libro vacío* ou o “escrevo que escrevo” de José García] não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retomo dos signos sobre eles mesmos.³²⁶

Ora, não podemos deixar de fazer um trocadilho tomando emprestada uma das ideias mais férteis do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, a fim de esclarecer por completo o que tentamos apresentar.

A partir da comparação dos romances, a respeito da dimensão social em relação com a linguagem, é possível dizer, por um lado, que Rodrigo S. M. é um *exilado pela própria escrita* – o exílio é social –, o que o motiva e impulsiona, em último caso, a escrita de *A hora da estrela*. Por outro, é possível afirmar, numa pincelada verde-amarela, que José García é um *exilado na própria escrita*. E isso faz com que *El libro vacío* e a sua impossibilidade sejam precisamente possíveis.

A forma do sem-sentido e o sentido do informe

Em relação a *El libro vacío*, é mais comum que a crítica e os biógrafos destaquem que o prêmio Nobel mexicano, Octavio Paz, redigiu uma carta a Josefina Vicens, comentando o romance no ano de 1958.

³²⁵ Lispector, 1999, p. 13.

³²⁶ Foucault, 2009, p. 221.

Sem dúvida, a carta é sagaz, direta e muito aguda. Diversos aspectos poderiam ser salientados, porém, aqui, somente aludiremos a um, profundamente interligado com o aspecto anteriormente analisado: o social, mas em um sentido ainda mais amplo. Paz escreve:

Es admirable que con un tema como el de la “nada” –que últimamente se ha prestado a tantos ensayos, buenos y malos, de carácter filosófico– hayas podido escribir un libro tan vivo y tierno. [...] Y aquí deseo anotar una reflexión al vuelo: literatura de gente insignificante –un empleado, un ser cualquiera–, filosofía que se enfrenta a la no significación radical del mundo y situación de los hombres modernos ante una sociedad que da vueltas en torno a sí misma y que ha perdido la noción de sentido y fin de sus actos: ¿no serían estos los rasgos más significativos del pensamiento y el arte de nuestro tiempo?³²⁷

É inegável que, em termos gerais, os romances: *El libro vacío* e *A hora da estrela*, constituem, tanto desde a perspectiva das autoras reais quanto dos autores fictícios, uma busca de sentido: José García procura explicar o seu dilema diante da escrita, e Rodrigo S. M. procura dar sentido ao papel e o lugar do escritor na sociedade.

Assim, a respeito do primeiro caso se poderia pensar que a tentativa de dar um sentido à escrita e ao mundo, por parte de José García, fracassa completamente. Como Melquíades – o outro autor de *Cien años de soledad* – parece estar escrevendo eternamente a história dos Buendía, José García ficará escrevendo, no seu “despacho”, indefinidamente no seu caderno, cobrando-se a falta de sentido tanto da sua escrita quanto da sua vida.

Já no caso de *A hora da estrela*, tudo parece indicar que, ao escrever a história de Macabéa, Rodrigo S. M. consegue sim ultrapassar a “não significação do mundo”, precisamente porque sai do seu cotidiano e é capaz de olhar um mundo diferente.

Porém, pensamos que, de alguma forma, a relação é inversa: a impossibilidade de escrever de José García, se cabe dizer assim, é a forma em que se materializa a “no significación del mundo” que fala Paz. Desse modo, o romance de Josefina Vicens, paradoxalmente, consegue dar um sentido à falta de sentido, porque ainda é possível escrever! Não importa que seja desde e para o vazio, sempre é possível escrever sobre o próprio escrever, e depois, voltar, mais uma vez, sobre o próprio escrever!

Em oposição, pode-se dizer que o romance de Clarice Lispector consegue lidar com a “não significação radical do mundo”, na medida em que a escrita encontra a sua forma e cria um personagem. Contudo, acontece que, enquanto em *El libro vacío* a “não significação” se concretiza na impossibilidade de escrever; em *A hora da estrela*, de maneira ainda mais

³²⁷ Vicens, 1987, p. 9.

radical, essa “não significação”, abruptamente, não só se concretiza, mas se impõe como coisa certa e esmagadora, justamente no atropelamento de Macabéa.

Dessa forma, a escrita tem a coragem de perseverar no seu impulso, ainda que isso signifique ficar à beira do sentido, não dela mesma, mas da realidade que a instiga e até, tal parece, a quer atropelar também.

[Talvez nessa “simples” e modesta atitude se encontre a semente mais genuína disso que se chama “literatura”....]

Continuidades impensadas

Como comentário final, queremos chamar a atenção sobre uma questão interessante que resulta da comparação dos dois romances.

Já foi assinalado que um traço estrutural de *El libro vacío* é a duplicidade, e que tem uma dimensão tanto psicológica quanto escritural. Sobre a primeira é preciso dizer que José García, inclusive, chega a falar em “dois eus”. Nesse sentido, e em profunda relação com o nosso tema, talvez o trecho mais surpreendente seja o seguinte:

Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir. [...]

A esos dos “yo” quisiera ponerles nombre, familiarizarme con ellos, tratarlos. En apariencia esto carece de sentido, puesto que son yo mismo. Pero es que en cierto modo ya no forman parte de mí, ni uno ni otro.³²⁸

O que aconteceria se José García nomeasse esses dois eus? Cabe pensar que José García se converteria em uma espécie de Clarice Lispector que escreve sobre um personagem que escreve sobre mais um personagem? Em outras palavras, José García poderia mesmo dar um nome a cada um desse eus e, dessa forma, escrever o livro que tanto deseja, porém, isso simplesmente não acontece. Consequentemente, o que em *A hora da estrela* se desdobra em dois personagens – Rodrigo e Macabéa – em *El libro vacío*, fica coeso, mas não unificado, em um único personagem – José García. Se a ideia não for convincente, lembremos a seguinte passagem quando José García parece ter uma espécie de despertar:

³²⁸ Vicens, 2011, p. 51.

De pronto sentí algo, no sé exactamente qué. Era una especie de desdoblamiento; como si otro hombre se irguiera dentro de mí, se calzara unas botas duras, con clavos en la suela, y empezara a caminar a grandes pasos, nervioso, tratando de salir de algún lugar, para ir a otro determinado, aunque desconocido. Estaba yo incómodo, temeroso por sentir en mi interior a ese personaje grueso y estridente. Recuerdo que pensé: ojalá se salga, ojalá se vaya cuanto antes; me estorba, me desagrada.³²⁹

Esse “outro homem” nada tem a ver – pelo menos não de maneira explícita – com os dois “eus” que brigam por escrever e não escrever. É ainda mais uma duplicidade. Ora, o interessante é que José García utiliza o termo “personagem”, e com isso, de novo, a possibilidade, propriamente clariceana, de criar um segundo mundo, ganha ainda mais força.

É notório que isso não é mais que uma suposição, porque se José García criasse, com algum desses “eus” que lhe acontecem, um personagem, o livro começaria a deixar de ficar vazio e teria que mudar de nome! Mas, no final se verá se o jogo que propomos tem alguma pertinência ou não.

Desse modo, é interessante reparar – imaginando também – no seguinte: José García quando procura um encontro com um desconhecido em La Alameda (no centro da Cidade do México), poderia ter se encontrado com um homem e uma mulher que: “Sentavam-se no que é de graça: banco de praça pública. E ali acomodados nada os distinguia do resto do nada.”,³³⁰ com um casal que dialoga à toa. Isto é, José poderia ter estado diante da Macabéa e do Olympico! Mas não deve considerar-se como ingenuidade nossa ou um mero jogo de cruzamentos possíveis, porque a relação é muito mais profunda e surpreendente do que se percebe na leitura.

Já foi salientado que José García, uma e outra vez, se cobra porque não sabe ou não consegue inventar um possível objeto da sua escrita. Daí que invariavelmente termina caindo no mesmo tema: ele mesmo e a sua vida mediana. De forma muito categórica, José afirma: “La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial.”³³¹ [Comparemos com o que escreve Rodrigo: “é claro que a história é verdadeira embora inventada”³³²]

Nesse sentido, um pouco depois, em relação às tentativas de escrita anteriores, José acrescenta:

Pero mi pretensión de crear, no de relatar o aprovecharme de tipos ya creados, me impedía esa concesión que juzgaba una deshonestidad. No se trataba de usar la

³²⁹ Idem, p. 125.

³³⁰ Lispector, 1998, p. 47.

³³¹ Vicens, 2011, p. 43.

³³² Lispector, 1998, p. 12.

experiencia y el conocimiento, sino la imaginación; una imaginación de la que carezco en absoluto, porque no pude, a pesar de todos mis esfuerzos, urdir una trama medianamente interesante. Como no pude, tampoco, lograr siquiera un escenario.³³³

José sabe que não sabe inventar ou imaginar. Desse modo, é absolutamente desconcertante que Rodrigo S. M. escreva, como introdução para a cena entre Macabéa e Olímpico na praça pública, o seguinte: “Enfim o que fosse acontecer, aconteceria. E por enquanto nada acontecia, os dois não sabiam inventar acontecimentos.”³³⁴ Observe-se novamente esse não saber. Porém, neste caso, nos termos da nossa análise, o casal não sabe que não sabe. Em contraste, inventar é o que consegue e reconhece explicitamente Rodrigo S. M.

Em outras palavras, existe uma semelhança não menor, entre José García e Macabéa, a respeito de não saberem inventar acontecimentos.³³⁵ Mas, ao mesmo tempo, há uma sutil diferença entre eles: a consciência que cada um tem a respeito de si mesmo. Não é possível esquecer que justamente *A hora da estrela* é também o percurso de Macabéa pela tomada de consciência a respeito de si mesma. De modo oposto, pode-se dizer que José García sabe quem é e reconhece suas limitações. Nem a sua escrita, em termos materiais, nem a sua vida dependem de um processo de tomada de consciência ainda por ser realizado. Muito pelo contrário, até caberia dizer que o problema é que José García está ou é demasiado consciente do que é, do que pode e não pode, e do que des/escreve.

Nesse ponto, o que assinalamos antes a respeito do conflito de Rodrigo S. M. ser essencialmente estético e o de José García, substancialmente ético ou moral, sofre uma reviravolta; ou melhor, precisa ser matizado e enriquecido.

Se se dá um passo atrás, procurando uma visão mais panorâmica de ambos romances, se observa que as coisas se invertem! Com efeito, a linguagem, a palavra e a escrita de Rodrigo S. M. encontram-se inseridas na busca da expressão mais pura para criar e escrever sobre Macabéa – que, não se pode esquecer, é inventada –, e nessa medida configura um

³³³ Vicens, 2011, p. 45.

³³⁴ Lispector, 1998, p. 47.

³³⁵ Existe ainda outro ponto de grande aproximação entre José e Macabéa: o fato de que um e outro são substituíveis. Porém, mais uma vez, o saber e o “não saber” se tornam fundamentais, porque José García é perfeitamente ciente da sua condição. Ele mesmo a reconhece, com ironia, quando imagina a própria morte: “Se murió José García. Se morirán todos y siempre habrá nuevos José García que los reemplacen y ocupen su mínimo sitio en la vida. (Vicens, 2011, p. 94). Em contraste, Macabéa ainda não notou a própria condição e por isso é Rodrigo quem diz: “Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiram como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe?” (Lispector, 1998, p.14). E de maneira magistral, mais adiante, arremata: “Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável.” (Idem, p. 29).

problema principalmente estético. Porém, esse mesmo problema ganha uma dimensão claramente ética se visto desde a perspectiva de Clarice Lispector. A partir do prisma da autora, Rodrigo S. M. volta a ser um personagem que está colocando na frente do leitor uma questão séria e delicada: Escritor? Como é que se pode escrever diante de uma realidade social tão dilacerante e esmagadora como a de uma nordestina no Rio de Janeiro? Não seria urgente – pareceria estar dizendo e até gritando Clarice Lispector – que a escrita olhasse para além de si mesma, deixando de lado tanto os requintes e enfeites da palavra, quanto o intelectualismo, para se defrontar, verdadeiramente, com outra realidade?

É precisamente aí, nesse ponto, que *A hora da estrela* ganha uma dimensão inusitada: é uma reflexão extraordinária sobre o papel do escritor e da escritora na sociedade. E isso não pode ser puramente uma questão estética, mas, antes, fundamentalmente ética.

Nesse mesmo sentido, a vergonha e a culpa de escrever que sente José García, que constituem um dilema fundamentalmente moral ou ético, terminam virando um problema estético e filosófico, quando observados desde a perspectiva de Josefina Vicens, isto é, da autora real. O leitor, sem menosprezar o drama de José García, quase sem reparar, adentra progressivamente em questões cada vez mais complexas, como: a existência é algo vazio? Se a palavra sempre faz referência a algo, como poderia a escrita dar conta de algo como o vazio? Se pode escrever o nada? Qual o papel da escrita e da literatura diante do vazio, seja existencial, formal ou até espiritual? O escritor pode ignorar esses problemas ou tem que dar conta deles?

El libro vacío é, por isso, e de maneira incontestável, uma repentina reflexão – quase um ensaio – sobre a criação possível; sobre a impossibilidade de criar; e sobre a forma em que a literatura pode ser capaz, ainda que seja sobre ruínas, vazios e livros inexistentes, de construir algo admirável, tanto em termos humanos quanto em termos de beleza (estética).

Mas se esses encontros imaginários não forem o bastante, pensemos de outro modo o “saber escrever”. Em termos estritos, tanto as duas autoras reais quanto os dois autores fictícios sabem escrever, no sentido mais elementar do termo. Até a própria Macabéa sabe escrever, ainda que o leitor nunca esteja diante de algo escrito por ela. Ora, de certo modo, José García teria um pouco mais de recursos para escrever que Macabéa. O mesmo se pode dizer de Rodrigo a respeito de José García: o primeiro consegue ir além, em comparação com o segundo. E, enfim, o mesmo pode ser dito das autoras reais, simplesmente pela existência

delas como escritoras, em relação a seus personagens: elas possuem mais recursos para escrever que eles.

Contudo, diante dessa gradação, imediatamente surge a pergunta: se todos escrevem um livro (com a particularidade de José García que consegue tentar escrever mas sem sucesso) o que aconteceria se Macabéa decidisse escrever o próprio livro? Provavelmente escreveria um livro ainda mais vazio que o de José García?

Parte da resposta se encontra em *Um sopro de vida*, em que Ângela, criação do personagem chamado Autor, tem seu próprio livro, chamado assim mesmo: “O Livro de Ângela”. Dessa forma, Clarice Lispector deu continuidade às instâncias que escrevem e que, sucessivamente, criam outras instâncias que escrevem... e que poderiam, num jogo infinito – que necessariamente lembra um verso de Borges: “qué dios detrás de dios la trama empieza”³³⁶ –, criar novas instâncias que escrevem e assim por diante. Chama a atenção, por isso, que Macabéa não escreva ou tente escrever.

Ora, faz um momento assinalamos que Macabéa escreve sim, mas no sentido mais material do termo: ela é datilógrafa. Porém, em momento nenhum lhe ocorre, como a José García, escrever em outro sentido. Não faremos especulações sobre as possíveis razões para que não escreva um livro ou pelo menos um caderno ou um diário. Acreditamos que algumas são muito óbvias e que têm a ver, mais uma vez, com a sua formação e bagagem cultural. No entanto, é muito mais importante destacar que o não escrever de Macabéa tem uma dimensão estrutural no romance: se ela escrevesse ou pudesse escrever, Rodrigo S. M. continuaria sendo necessário? Em outras palavras, o dilema da escrita mais profundo que *A hora da estrela* instaura entre as páginas: o que o escritor deveria estar contando, simplesmente desapareceria, porque Macabéa se escreveria ela mesma. Não haveria, pois, distância entre quem escreve e quem é escrito – sem dúvida uma questão de índole propriamente política, que não entramos porque ultrapassa o nosso tema central –; distância que constitui um dos alicerces mais importantes do romance, na medida em que dá sentido ao conflito da escrita de Rodrigo S. M., e por extensão, de Clarice Lispector.

Resta, então, só uma possibilidade, também imaginária. Mas com isso se fecha, de algum modo, o círculo. E se Macabéa não morresse, e muitos anos depois tivesse a pretensão de escrever um livro... Sim, provavelmente se depararia com uma enorme dificuldade: a de escrever, mas, agora, em termos literários. Ou seja, poderia pegar – por que não? – um caderno e tentar escrever um livro! É mesmo, poderia ser que o tentasse uma e outra vez sem

³³⁶ É o penúltimo verso do poema “Ajedrez”.

consegui-lo; e até poderia preencher vários cadernos durante décadas, sem poder achar sequer a “primeira frase”... Enfim, poderia ser também que, pelo contrário, se deixasse vencer logo e abandonasse, de repente, a escrita. Como saber? Ela teria que descobrir o que aconteceria! E não poderia fazê-lo, a não ser escrevendo.

Contudo, ainda poderia ser que, como fez a própria Josefina Vicens – que começou a trabalhar muito jovem, precisamente como datilógrafa e secretária – Macabéa, alguns anos depois, tivesse a ideia de escrever um romance sobre um homem que, como ela, não pode escrever o próprio romance e só consegue escrever um livro vazio!...

Aqui, consignamos, também por escrito, essa possibilidade...

Mesmo que não aconteça, porque, infelizmente, Macabéa não pôde e não poderá, de fato, escrever.

Nota final: o grito em silêncio / silêncio que grita

A comparação – talvez um dos processos intelectuais mais antigos que o cérebro humano é capaz de realizar – tem sido compreendida, no percurso do presente estudo, como algo mais que uma mera aproximação de termos, sintagmas, passagens ou romances mais ou menos iguais ou parecidos. Isso seria simplesmente igualar dois objetos, ou até – forçadamente – fazê-los iguais! Acontece que nunca o serão, não podem sê-lo!

Qual é então a nossa concepção do exercício comparativo?

A nossa inspiração, desde há muito tempo, não é outra senão um poema de Baudelaire, amplamente conhecido e citado:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,
Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.

Com efeito, não só a leitura, senão também a própria crítica pode ser concebida como esse passar por entre florestas de símbolos – sem esquecer, é claro, que inclusive a escrita cumpre essa passagem.

Ora, o ponto que, a nosso ver, merece maior destaque é a “familiaridade” que os símbolos oferecem no momento em que “nos olham”; mesma que é possível sentir na leitura e na escrita quando algo precisamente se corresponde.

Dito de outra forma: a perspectiva comparada que tem orientado a pesquisa e a presente tese procura afastar-se de um simples exercício de sinalização de semelhanças, porque acreditamos que o propósito essencial da comparação deve ser, sobretudo, algo produtivo em termos intelectuais. Nesse sentido, falar em “correspondências” quer dizer que um traço ou assunto, além da semelhança dos termos, *se comunica* com outros aspectos, justamente como se essa “tenebrosa e profunda unidade”, que fala Buadelaire, fosse, não só possível, mas perfeitamente real.

Não enveredaremos para a complexa e trapaceira questão se essa correspondência poderia ser o resultado de uma metafísica – essa unidade, nos estudos literários, seria algo permanente e preexistente –, ou se é produto do trabalho – essa unidade não seria algo já dado, mas uma construção, no decorrer do tempo, feita com a palavra e com as próprias mãos!

Acreditamos que, por mais incompreensível que possa parecer, há algo tanto de metafísica quanto de trabalho no momento de ler, estudar, escrever e comparar a literatura. Mas deixamos ao leitor a última palavra. E em lugar de declarar um vencedor entre metafísica e trabalho, sublinhamos, como gesto final, uma correspondência, também inusitada, entre *El libro vacío* de Josefina Vicens e *A hora da estrela* de Clarice Lispector.

No começo deste capítulo se fez referência a uma carta de Fernando Sabino, em que aconselhava a Clarice Lispector saber, em algum momento, o que é o livro que está escrevendo – lembremos que até fala em “elefante”! Nesse sentido, é preciso perguntar: qual é a figura, em uma palavra, que poderia sintetizar, de algum modo, o que é e o que faz a escrita em um e outro romance?

Em *El libro vacío* essa figura não poderia ser – obviamente depois do vazio – outra além do silêncio – já desde o epígrafe aparece.³³⁷ E em *A hora da estrela* seria o grito.³³⁸

³³⁷ Não é possível saber se são apenas palavras de Josefina ou também de José, mas a epígrafe diz: “A quien vive en silencio, dedico estas páginas, silenciosamente.” (Vicens, 2011, p. 23).

³³⁸ Lembramos que um dos treze títulos é: “O direito ao grito” e outro: “Ela não sabe gritar”. Já no texto Rodrigo escreve:

Desse modo, a escrita procura ser, em um caso, expressão de uma forma particularíssima do silêncio – esse gs, gs, gs da caneta de José García escrevendo que não escreve e, enfim, escrevendo o vazio no seu caderno; e também da própria Josefina Vicens, se perguntando, por escrito, sobre o que seria escrever.

No outro caso, a escrita procura ser um grito diante sim da opressão que vive Macabéa, mas também diante daquilo que explode e cintila, como uma estrela, entre as palavras.

Ora, não se pode deixar de advertir que o grito da escrita claricena, de forma inevitável, é uma forma do silêncio – lembramos que Rodrigo escreve: “Este livro é um silêncio”³³⁹ – precisamente por ser escrito. Ou seja, tem algo profundamente vicensiano.

Em correspondência, esse silêncio cultivado na escrita de Josefina Vicens, é, precisamente por ser enunciado por escrito, uma forma excepcional de gritar o silêncio. Que é, sem dúvida, profundamente clariceano.

[Talvez nessa “simples” e modesta atitude se encontre a semente mais genuína disso que se chama “literatura”....]

Clarice Lispector escreve, quase transfigurada em Josefina Vicens:

UM MOMENTO DE DESÂNIMO

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. Sei que é uma mania muito passageira. Mas, de qualquer forma, tentarei o seguinte: uma espécie de silêncio. Mesmo continuando a escrever, usarei o silêncio. E, se houver o que se chama de expressão, que se exale do que sou. Não vai mais ser: “Eu me exprimo, logo sou” Será: “Eu sou, logo sou.”³⁴⁰

Escrevo que escrevo

“O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmola.” (Lispector, 1998, p. 13).

³³⁹ Idem, p. 21.

³⁴⁰ Lispector, 199, p. 254.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Ana Cláudia. *Objeto gritante: um manuscrito de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. E agora, José?. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1976. p. 10.

ARÊAS, Vilma. Clarice Lispector. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura*. São Paulo; Campinas: Memorial; Editora da UNICAMP, 1995, pp. 429-446.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. 2. ed. México: FCE, 2003. (Breviarios, 417).

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARROW, John D. *El libro de la nada*. Trad. De Javier García Sainz. México: Booket, 2017.

BERGER, Bennet M. Preface. In: GOFFMAN, Erving. *Frame analysis*. Harmondsworth: Penguin, 1975.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BRADU, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. México: FCE, 1998.

CAMARERO, Jesús. Principios formales de metaliteratura. Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas. *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. Barcelona, n. 208, 2005.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Cartas a los Jonquières*. México: Alfaguara, 2014.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DEFAGÓ, Cecilia. La recursividad del lenguaje y su aprendizaje. In: LETZEN, Diego; LODEYRO, Penélope (Ed.). *Epistemología e historia de la ciencia. Selección de trabajos de las XIX Jornadas*, v.15 (2009). Córdoba, Argentina, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad de Córdoba, 2009.

DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. Percepto, afecto e conceito. In: _____ *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDEROT, Denis. Isto não é um conto. In: DIDEROT, Denis. *Obras 2. estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Textos 12).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. De Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2009.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos, Manoel Barros Motta. Tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 219-242.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

FROHWEIN, Fábio. “Notas de *A hora da estrela*”. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/notas-de-hora-da-estrela/>>. Acesso em: mar. 2018.

FUKELMAN, Clarisse. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. LeLivros. [Versão em PDF] p. 6-16.

GIL GONZÁLEZ, ANTONIO J. Variaciones sobre el relato y la ficción. Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas. *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. Barcelona, n. 208, 2005.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis*. Harmondsworth: Penguin, 1975.

GONZÁLES DUEÑAS, Daniel y Alejandro Toledo. *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana – Ediciones Sin Nombre, 2009.

GOROSTIZA, José. *Poesía y prosa*. México: S XXI, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. “Cronologia de Clarice Lispector”. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/vida/>>. Acesso em: nov. 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Moraes, 1991.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

IBARRA, Jesús. *Los Bracho: tres generaciones del cine mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, 2006. (Série Miradas en la oscuridad).

KAFKA, Franz. *Um artista da fome / A construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated, with an Introduction, by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. LeLivros. [Versão em PDF]

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

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. *Literatura atual no Brasil*. S/d. Documento de arquivo de Clarice Lispector, FCRB [Documentos Suplementares].

_____. *Conferencia no Texas*. S/d. Documento de arquivo de Clarice Lispector, FCRB [Documentos Suplementares].

_____. *Água viva*. [Objeto gritante] Manuscrito. Arquivo Clarice Lispector, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

_____. *A hora da estrela*. Manuscrito. Arquivo Clarice Lispector. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

_____. *Um sopro de vida*. Manuscrito. Arquivo Clarice Lispector. Instituto Morerira Salles, Rio de Janeiro.

_____. *Caderno de bordo*. Manuscrito. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/caderno-de-bordo/>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

LEVINAS, Emmanuel. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Trotta, 2000.

LOJERO VEGA, Norma. *Josefina Vicens. Uma vida a contracorrente... Sumamente apasionada*. México: UAM, 2017.

LOJERO VEGA, Norma. *Josefina Vicens: una vida a contracorriente*. Serie documental en seis sesiones. México: UNAM-CUAED-IIF, 2013. Investigación, guión y entrevistas de Norma Lojero Vega.

LOUZADA FILHO, O. C. *Dardará*. 2. ed. São Paulo: Nankin, 2012.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: _____. *Ensaaios sobre literatura*. Leandor Konder (coord. e prefácio). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Segundo Volume C-E. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

MASTACHE, Emiliano. *La loma del Ángel: el carnal de la escritura*. In: MIAJA, Ma. Teresa de la Peña (Coord). Frankfurt; Main-Madrid-México: UNAM-Iberoamericana-Vervuet, 2008.

_____. *Un soplo de vida: La escritura de Clarice Lispector, pensamiento del afuera*. Prólogo de Vilma Arêas. Aguascalientes, México: Seda Editores, 2015.

MELO NETO, João Cabral de. Carta a Clarice Lispector (15 de fevereiro de 1949). Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo Clarice Lispector – Documentos pessoais. [CL Cp. 08].

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

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. Velázquez. Goya. México: Porrúa, 1986.

PAZ, Octavio. Carta prefacio de Octavio Pa. In: VICENS, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. México: UNAM, 1987, p. 9-10.

_____. *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz, 1991.

PETTERSSON, Aline. Las pasiones de Josefina Vicens. In: CASTRO, Maricruz; PETTERSSON, Aline (Ed.). *Josefina Vicens: um vacío siempre lleno*. Toluca, México: ITESM-FONCA, 2006.

PESSANHA, José Américo Motta, Carta a Clarice Lispector (5 de marzo de 1972). [Transcripción electrónica] Fundação Casa de Rui Barbosa. Archivo “Clarice Lispector- Documentos pessoais” [CL/Dp 097].

PINO, Claudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

PLATÃO. *Material das disciplinas Seminário em tópicos especiais de teoria da literatura (mestrado) e Seminário em tópicos especiais (doutorado), do curso Platão e a poesia (prof. Roberto Acízelo Q. de Souza; 2014.1), para uso exclusivo em sala de aula.* Seleção e organização de Roberto Acízelo Q. de Souza. Tradução de Carlos Alberto da Costa Nunes. UERJ-Instituto de Letras-Programa de Pós-graduação strictu sensu em Letras. Rio de Janeiro, março 2014, 122 p.

PONIATOWSKA, Elena. *Las indómitas*. México: Seix Barral, 2016.

REBUZZI, SOLANGE. *O idioma pedra de João Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos, 280).

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Les editions de Minuit, 1963-2016. Disponível em :

<<https://www.decitre.fr/media/pdf/feuilletage/9/7/8/2/7/0/7/3/9782707322852.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: FCE, 2015.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed., São Paulo: Annablume, 2004. (Selo Universidade, Literatura, 8).

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector. Um estudo do ser social em A hora da Estrela*. São Paulo: Musa Editora-MS, UEMS, 2006.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. A Sentimental Journey Through France and Italy*. Munich: Edited by Günter Jürgensmeier, 2005.

UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés, 9. ed., Madrid: Cátedra, 2004. (Letras Hispánicas).

VILA-MATAS, Enrique. *Bartelby e Companhia*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

_____. *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 2006.

VICENS, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. México: UNAM, 1987.

_____. *El libro vacío. Los años falsos*. México: FCE, 2011.

_____. *El libro vacío*. México: Ediciones Transición, 1978.

_____. *El libro vacío*. México: SEP, 1986. (Lecturas Mexicanas, 52).

VIDAL, Paloma. “[Antes da hora] E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de *A hora da estrela*.” In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

VILLORO, Juan. Conferencia “ECN *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”, 22 de junio 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n-kZP_qzgGo>. Acesso em: 15 abr. 2017.

VILLORO, Juan. *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2017 (Colección Anagrama: 382)

_____. *La utilidad del deseo*. Barcelona: Anagrama, 2017. (Colección Anagrama: 513)

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Biotempo, 2007.