



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

Ana Claudia Abrantes Moreira

**Novas formas da escrita de Clarice Lispector:  
o manuscrito *Objeto gritante* e a ficção tardia clariciana**

Rio de Janeiro  
2012

Ana Claudia Abrantes Moreira

**Novas formas da escrita de Clarice Lispector:  
o manuscrito *Objeto gritante* e a ficção tardia clariciana**



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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L771	<p>Moreira, Ana Cláudia Abrantes. Novas formas de escrita de Clarice Lispector: o manuscrito Objeto gritante e a ficção tardia clariciana / Ana Cláudia Abrantes Moreira. – 2012. 129f. : il.</p> <p>Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Lispector, Clarice, 1920-1977- Crítica e interpretação - Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. Objeto gritante - Teses. 3. Lispector, Clarice, 1920-1977- Manuscritos – Teses. 4. Literatura brasileira - Manuscritos - Teses. 5. Manuscritos brasileiros – Teses. 6. Lispector, Clarice, 1920-1977. Água viva - Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

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

---

Assinatura

---

Data

Ana Claudia Abrantes Moreira

**Novas formas da escrita de Clarice Lispector:  
o manuscrito *Objeto gritante* e a ficção tardia clariciana**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 28 de março de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens  
Centro de Letras e Artes da UFRJ

---

Prof. Dr. Luiz Carlos do Rego Lima  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2012

## DEDICATÓRIA

À minha mãe, que amou acima de tudo, que participou do começo e do meio desta história e que, contra todas as dificuldades, contra suas próprias necessidades, fazia questão de que eu continuasse estudando. Ao meu pai, que nos tem sido também um exemplo de dedicação e amor e com quem eu aprendi a pesquisar.

## **AGRADECIMENTOS**

A toda minha família: minhas enteadas, minhas sobrinhas e sobrinhos, meus irmãos, minhas cunhadas. A eles, principalmente às crianças, eu devo o prazer da companhia sem cobranças, do carinho e dos risos nos momentos de descanso. Agradeço em especial ao meu pai, Ageu, pelo estímulo, e a meu marido, Tito, que desde o início me incentivou, me ajudou diretamente e ainda teve paciência com minhas ausências.

Aos meus colegas e amigos do trabalho, que foram um apoio infalível em momentos muito difíceis. Agradecimentos especiais àquelas que puderam contribuir muito objetivamente: Ana Cristina e Máxima. E agradecimentos sem medida a todos aqueles que me deram sua mão ou elevaram seus pensamentos quando precisei, dentre eles a amiga Vera Caribé.

Às minhas amigas desde os tempos da faculdade, Rosângela e Maristela, que nunca estiveram distantes.

À minha orientadora Fátima Rocha, por sua leitura comprometida, atenta e minuciosa.

Aos membros desta banca, por aceitarem cordialmente o convite de ler e apreciar este trabalho.

Aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa. À Eliane Vasconcellos, que me auxiliou com informações importantes. À Laura, que sempre esteve disponível com sua delicadeza, competência e comprometimento. A todos os funcionários da sala de consulta, que foram absolutamente prestativos e dispostos.

Brinco toda secreta de deixar que pensem o que quiserem. O principal é não enganar-se a si mesmo. Só a poucos conto a verdade. (...) A cultura não se lega porque a pessoa mesma tem de trabalhá-la, mas a vantagem de uma relativa incultura é que se pode entregá-la toda. Hã de me perguntar: como escrever sem cultura? Vou ensinar a escrever, é tão fácil: é só ir falando. Basta isso.

*Clarice Lispector*

## RESUMO

MOREIRA, Ana Claudia Abrantes. *Novas formas da escrita de Clarice Lispector: o manuscrito Objeto gritante e a ficção tardia clariciana*. 2012. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Clarice Lispector foi uma das maiores escritoras brasileiras e, por essa razão, uma das mais estudadas. Muitas relações se fizeram entre sua escrita e a de alguns dos principais ícones da literatura mundial. Entretanto, o mesmo não aconteceu com seus textos produzidos aproximadamente a partir da década de 1970, a ficção derradeira da autora. As obras produzidas principalmente durante essa década, com algumas consagradas exceções, foram um tanto negligenciadas pela crítica. As pesquisadoras Marta Peixoto e Sônia Roncador procuraram provar que a pouca atenção às obras da ficção tardia da autora se deve ao fato de que as mesmas apresentam tendências que vão contra as características do que Clarice produziu anteriormente, como se a escritora tivesse desejado criar um repertório de formas que contradiziam sua produção de antes de 1970. Para demonstrar tal intenção de Lispector, este trabalho procura analisar as características do manuscrito *Objeto gritante* – nunca publicado –, o qual, após uma série de alterações significativas, acabou por se transformar na obra *Água viva*. Caso o projeto do manuscrito não tivesse sofrido redirecionamentos substanciais, teria sido a primeira ocorrência, em livro, das novas formas da escrita clariciana que começavam a se manifestar naquela época, mas que vieram a se consolidar nas suas obras posteriores.

Palavras-chave: Manuscrito. *Objeto gritante*. Clarice Lispector. Ficção tardia.

## ABSTRACT

Clarice Lispector was one of the greatest Brazilian writers and has been one of the most studied. Many comparisons were made between her writing and some of the major literary icons worldwide. However, this did not happen to her later fiction produced in the 70's. These pieces, with a few exceptions, were somewhat neglected by critics. Some researchers such as Marta Peixoto and Sonia Roncador sought to prove that the lack of attention to Clarice's later fiction is due to the fact that it shows trends that go against the characteristics of what this author previously produced, as if the writer had wished to create a repertoire of ways that contradicted her production before 1970. To demonstrate this intention, this paper analyzes the characteristics of the *Objeto gritante* manuscript - never published - which, after a series of changes, turned out to become the book *Água viva*. If the manuscript had not suffered substantial redirections, it would have been the first formal occurrence of Clarice's new writing style, but that consolidation only occurred in her later work.

Keywords: Manuscript. *Objeto gritante*. Clarice Lispector. Later fiction.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>O DISCURSO DA PRIMEIRA PESSOA E A FICÇÃO TARDIA DE CLARICE LISPECTOR</b> .....	22
2	<b>A CONSTRUÇÃO DO EU NAS CRÔNICAS E NO MANUSCRITO <i>OBJETO GRITANTE</i></b> .....	44
3	<b><i>OBJETO GRITANTE</i></b> .....	63
3.1	<b><i>Objeto gritante</i> e a ficção tardia de Clarice Lispector</b> .....	63
3.2	<b><i>Objeto gritante</i> e a carta de Américo Pessanha</b> .....	85
3.2.1	<b><u>A reorientação do projeto de <i>Objeto gritante</i></u></b> .....	85
3.2.2	<b><u><i>Objeto gritante</i>, uma confissão literária</u></b> .....	91
3.2.3	<b><u>Características de <i>Objeto gritante</i></u></b> .....	101
3.2.4	<b><u>Pequeno inventário de alterações verificáveis entre a cópia e o datiloscrito</u></b> .....	109
4	<b>CONCLUSÃO</b> .....	121
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	127

(Água Viva)

CL02  
P2

~~Água Viva~~  
começa a ler  
pela página  
solta e  
emenda a  
leitura  
na página

Clarice Lispector

OBJETO GRITANTE

~~Água Viva~~  
Uma pena falando  
~~Água Viva~~

48

Clarice Lispector se verá com a ideia de este  
agora mais, do que carta,  
Este é um  
figura ciente que se  
anti-livro  
Trata de um anti-livro  
o muleco e  
foi o primeiro  
livro

Folha de rosto de *Objeto gritante* – datiloscrito (o manuscrito que contém tipos datilografados junto a trechos grafados com a letra da autora).

## INTRODUÇÃO

Apesar de todos os assuntos relativos aos cânones literários e também à literatura à margem serem passíveis de investigação, propor um estudo da obra de Clarice Lispector pode parecer uma simples variação sobre o mesmo tema. Fala-se, afinal, da obra de uma das autoras mais pesquisadas da Literatura Brasileira. Por que ainda se debruçar sobre os registros literários de Clarice Lispector? Porque ainda há aspectos de sua escrita que se mantiveram distantes de pesquisa mais aprofundada; é a resposta imediata. Busco esclarecer alguns desses aspectos.

Certamente uma voz intimista sempre se fez ouvir na obra clariciana, o que não seria uma novidade. Muitas de suas obras propriamente ficcionais têm sido lidas, por alguns de seus pesquisadores<sup>1</sup>, numa perspectiva autobiográfica, detectável pelo cotejo entre o conjunto de crônicas, contos, romances e o universo de entrevistas, depoimentos, estudos e biografias que compõem o espaço textual e biográfico referente a Clarice Lispector. Mas o modo como esse conhecido eu vai sendo construído é assunto que não se esgota e foi pouco vislumbrado pelos estudiosos da obra da autora. As formas como Lispector desconstruiu o que delineou ao longo de sua carreira literária também não foram amplamente investigadas.

No intuito de contribuir para o preenchimento de parte dessas lacunas é que escolhi uma “obra” em processo, um manuscrito de Clarice Lispector, e não uma obra “concluída” e publicada, como objeto de estudo. Em um material desse tipo, os avanços e hesitações do processo criativo são observáveis e a presença do autor é registrada no texto. O documento se chama *Objeto gritante* e se apresenta sob a forma de um manuscrito, que sofreu diversas alterações até chegar a *Água viva*. Em *Objeto gritante*, podem-se observar tanto a construção de um eu autobiográfico que tem a escrita como atividade profissional, quanto a elaboração de formas muito diversas das praticadas pela autora até então. Formas por meio das quais se pode notar uma rejeição dos artifícios empregados anteriormente em sua literatura.

O manuscrito é sem data, mas provavelmente começou a ser escrito no começo da década de 1970. Tal dedução deriva das informações contidas em

---

<sup>1</sup> Lícia Manzo fez um estudo que relaciona biografia e bibliografia. Nádia Batella Gotlib, traçando a biografia da autora, comenta o processo de criação de algumas obras, relacionando-o a momentos da vida de Clarice Lispector.

correspondências que a autora trocou com dois críticos que têm importância neste trabalho: Alexandrino Severino e, principalmente, José Américo Mota Pessanha. Com o segundo, a autora trocou impressões sobre o projeto de livro que tinha em mãos e ouviu seus conselhos. Com o primeiro, Clarice Lispector apenas estabeleceu algumas metas quanto à possível tradução do manuscrito, que acabou não acontecendo. Além dos dados presentes nos documentos pessoais, confirma-se o período aproximado de elaboração do manuscrito devido ao ano em que foi publicado o trabalho em que ele resultou. Muitas alterações foram feitas em *Objeto gritante* de modo a configurá-lo como obra significativamente diferente do resultado final. Mas o fato é que a obra publicada em 1973, apesar de ter derivado (de certa forma) de *Objeto gritante*, veio a se chamar *Água viva*.

Isto quer dizer que *Objeto gritante* foi e tem sido considerado apenas um manuscrito de *Água viva*, apesar de aqui eu defender singularidades e uma distância substancial entre os dois projetos, o do manuscrito e o da obra final. Mas é como simples manuscrito de *Água viva* que o documento está catalogado no Arquivo pessoal de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, conforme registrou a pesquisadora Sônia Roncador<sup>2</sup>:

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

As características do manuscrito incluem aspectos que Lispector começou a praticar nos últimos anos de sua produção literária. No manuscrito, a autora forjava um eu sem os artifícios ficcionais e literários que marcaram suas produções anteriores. Além disso, o texto permite uma miscelânea de tonalidades, possibilitando a convivência de trechos de níveis de formalidade diferentes, de assuntos aparentemente divergentes – que vão das reflexões interiores de uma narradora autobiográfica ao ato de raspar as axilas. As frases parecem nascer de um constante exercício espontâneo e aleatório, estruturando uma escrita quebradiça, em fragmentos autorreflexivos da narradora ou episódios sobre o que

---

<sup>2</sup>Na folha de rosto de um dos manuscritos, aparece grafado com a letra da autora: “Transformou-se em *Água viva*”

seria o seu dia a dia. Uma particularidade da narradora do manuscrito é que ela é autobiográfica e ao mesmo tempo escorregadia. Apesar dos índices verificáveis que associam as experiências da narradora e a vida da autora Clarice Lispector, o eu que se constrói em *Objeto gritante* declara uma coleção de frases negativas em relação ao conteúdo autobiográfico do texto. Assim, esse eu parece se expor, mas se contém. Inclusive, seu exercício de autorreflexão se volta sobre a própria escrita.

*Objeto gritante* nunca foi publicado em sua versão original, pois “perdeu” quase cem páginas e teve seu caráter bastante alterado. Na análise de tais alterações, pode-se observar a presença da autora eliminando e selecionando características que se manteriam, em detrimento de outras consideradas problemáticas por Américo Pessanha e, depois dele, por Clarice Lispector. O processo criativo da escritora se faz visível através dos rastros de rasuras e acréscimos, substituições capazes de ir delineando uma obra final muito distante da empreitada original, não fosse a manutenção da técnica de composição e ainda o modo de organização dos trechos que também se mantiveram. Os indicativos de mudanças, índices do modo de fazer e de pensar o literário, somente podem ser vislumbrados numa obra em processo, em que se pode acompanhar o andamento do ato criativo, com suas progressões e seus vacilos, ou poderiam ser notados na comparação entre um “esboço” e a obra publicada. O estudo do datiloscrito abrigado pela Fundação Casa de Rui Barbosa responde a essa intenção de observar as oscilações do processo artístico da escrita de Clarice Lispector, possibilitando a verificação da intenção de uma mudança significativa em sua escrita.

As características presentes no manuscrito indicam uma inclinação da autora pela prática de formas que se consolidariam mais tarde na chamada ficção tardia de Clarice Lispector, expressão utilizada por Marta Peixoto e por Sônia Roncador. Assim, a hipótese sobre a qual este trabalho se sustenta considera *Objeto gritante* uma primeira tentativa de apresentar, na forma de livro, as tendências daquela escrita que a própria autora chamou de literatura da “ponta dos dedos”, uma escrita mais fluida e “fácil” de compor, em oposição à “literatura das entranhas”, que exigiria um aprofundamento criativo. Penso que tal intenção acabou não logrando pleno êxito naquele momento, porque parte das bases que sustentavam o projeto de *Objeto gritante* foram abandonadas na ocasião.

Com o objetivo de investigar essa hipótese, busco relacionar, ao longo deste trabalho, as principais características do “manuscrito de *Água viva*” e listar brevemente as alterações nele efetuadas por Lispector. A exposição das características de *Objeto gritante* e, ao mesmo tempo, a exemplificação dos cortes e mudanças nele realizados procuram verificar a desistência momentânea da autora de representar em livro algumas das novas formas de escrita que vinha desenvolvendo. *Água viva*, por sua vez, manteve ainda algumas características do seu “rascunho”, mas fugiu de aspectos que eram definidores do projeto de *Objeto gritante*: narradora autobiográfica e forte mistura de tons e níveis dos assuntos. A primeira característica foi eliminada e a última se enfraqueceu consideravelmente no livro enfim publicado. Assim, *Água viva* tornou-se uma espécie de divisor de águas das obras da escritora, não se localizando exatamente como marco zero das tendências da escrita final clariciana, nem se desligando do tom sublime praticado nos livros de maior aceitação da autora. Já o projeto de *Objeto gritante* me parece em consonância com as tendências que passaram a se apresentar na literatura de Clarice Lispector depois de *Água viva*.

Em um artigo sobre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, Ítalo Moriconi utiliza a expressão a “hora do lixo” para incluir o derradeiro livro em vida da autora em um grupo de textos que encenariam o final como término ou dissolução<sup>3</sup>.

A hora do lixo cobre um período relativamente curto na carreira de Lispector e abrange seus últimos escritos, posteriores a *Água Viva* (1973). Representa apenas mais um momento de radicalização numa trajetória desde o começo classificada de radical ou idiossincrática por todas as vertentes canônicas da moderna crítica literária brasileira. Enquanto inflexão radical, os textos da hora do lixo mantêm estreita vinculação com *Água viva*. Fazem parte de um mesmo gesto estético, desdobrando um jogo, uma dialética paradoxal ou ambivalência, entre o sublime e a dessublimação. (...) A hora do lixo seria a recusa de qualquer sublimação. Nesse sentido, valendo-nos da engenhosa equação concretista, *Água viva* representa o momento de luxo imprescindível à configuração do lixo enquanto entidade estética. (MORICONI, 719, 720)

O manuscrito *Objeto gritante* já apresentava muitos episódios contrastantes entre momentos compreendidos como sublimes (as reflexões existenciais da narradora autobiográfica) e outros que desfaziam essa atmosfera através dos eventos simples do cotidiano e das aparentes confissões da narradora. Todavia, o corte de diversos trechos legou a *Água viva* uma tonalidade mais homogênea.

---

<sup>3</sup> A expressão “hora do lixo” foi empregada pela própria autora ao apresentar uma “explicação” para os textos de *A via crucis do corpo* (1974).

As mesmas tendências de dessublimação da escrita, incluídas na citação acima como “hora do lixo”, foram descritas por Vilma Arêas como formas da literatura da “ponta dos dedos” – expressão cunhada pela própria Clarice Lispector para se referir a uma composição mais informal e aparentemente simples. Uma face jornalística parece ter forjado esses novos modos de escrita, visto que a autora colaborou como cronista no *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973. O gênero “ao rés do chão” – termo de Antonio Candido – facilitava a adoção de assuntos cotidianos, a inclusão do eu da cronista, a fragmentação do texto, de modo a caracterizar uma conversa que ia alternando os assuntos. Além disso, a crônica, por sua natureza híbrida e capaz de absorver os mais diversos temas, assumia tons meditativos que permitiam uma porosidade entre ela (a crônica) e os textos dos livros de Clarice Lispector. Tal porosidade se associava à prática do reaproveitamento textual da autora, que fazia circularem trechos quase idênticos entre crônicas e contos, entre estes e os romances e entre crônicas e contos e o próprio *Objeto gritante*.

Dessa forma, os aspectos da escrita da cronista, listados no parágrafo anterior, deslizaram do jornal aos livros, conferindo ao texto dos livros a impressão de empobrecimento literário, assim compreendido pela crítica da época. As novas formas da escrita clariciana nos livros incluíam as circunstâncias de criação da obra, como o tempo e o lugar de elaboração do texto; conferiam ao texto um teor informal em que os assuntos se alternavam arbitrariamente e a comunicação com o leitor era mais próxima; adotavam o aspecto de montagem<sup>4</sup> como forma de estruturar a narração; permitiam a inserção do autor em comentários de um terreno pessoal e supostamente íntimo, o que propiciava uma oscilação entre o ficcional e o provável factual no que concernia ao eu narrativo. Além disso, uma parte da produção ficcional de Clarice Lispector, depois de *Água viva*, abordava temas polêmicos, como o sexo e a pobreza, de maneira singular.

Em *A via crucis do corpo* (1974), o sexo e o desejo se apresentavam em tom coloquial e às vezes impactante para o leitor da época e, em *A hora da estrela* (1977), a pobreza tornou-se um tema polêmico uma vez que a autora destacou a incompatibilidade entre a narração literária da pobreza e a chocante desigualdade social sem qualquer lirismo. Assim, a pobreza e o sexo eram descritos sem

---

<sup>4</sup> Como montagem entenda-se a reunião de fragmentos dispersos sem demonstração de hierarquia entre eles ou sem aparente organização anterior.

metaforizações ou simbolismos. Estes temas passaram a permear o texto clariciano com a crueza capaz de associar o conteúdo da história à forma como ele era expresso. O vocabulário mais assertivo dos romances derradeiros e a narrativa mais objetiva dos contos da chamada ficção tardia da escritora revelam uma aparentemente conquistada despreocupação com o choque que tais novas estratégias poderiam causar no leitor. A alteração do projeto de *Objeto gritante*, ao contrário, expõe uma preocupação de Clarice Lispector com a repercussão que as novas técnicas gerariam na crítica. Mas acredito que, após o abandono desse “rascunho”, as tendências da escrita tardia foram se consolidando e o receio tornou-se provavelmente menor que o desejo de escrever do modo como bem queria.

Também a despreocupação com o choque, e, ao contrário, quase um desejo de causar um certo incômodo marcava os programas estéticos de Alain Resnais, Mark Rothko e Samuel Becket, segundo Leo Bersani – crítico que a autora Sônia Roncador consultou para estabelecer um paralelo, não uma influência, entre as obras produzidas pelos três artistas e a literatura tardia de Clarice Lispector.

Mark Rothko, nos seus trabalhos por volta da década de 1960, expunha cores fortes e de tonalidades apenas tenuemente diferentes no mesmo quadro, de tal modo que as pinturas apresentavam formas que pareciam constituir um todo pouco delineado. Por sua vez, Alain Resnais, diretor consagrado de *Hiroshima, meu amor*, dentre outros, dirigiu um dos filmes mais comentados do cinema, provavelmente devido à sua ininteligibilidade: *O ano passado em Marienbad*. Samuel Beckett, um dos representantes do teatro do absurdo, escreveu um ícone da impossibilidade da narrativa (e talvez até mesmo da inutilidade das ações dos personagens): *Esperando Godot*.

Nas obras dos três artistas verifica-se um certo desprezo pelas formas consagradas de arte. Sua linguagem parece justamente dizer que não há nada ali, não há por que esperar nem por que partir. Em princípio, nada se poderia aprender de suas criações artísticas, nem seria possível fruir sua obra de arte de modo canonicamente sublime. O mesmo se observa no manuscrito de *Água viva* em relação à arte literária. A narradora pretende um antilivro, ou seja, uma composição que desafie as formas compreendidas como constituintes de uma obra literária.

A relação entre a ficção derradeira de Clarice Lispector e as técnicas de outros artistas não acaba aqui. Mas, enquanto os trabalhos claricianos anteriores foram associados aos de ícones do modernismo como James Joyce, Virgínia Woolf e Jean Paul Sartre, a ficção tardia da autora se distancia desses caminhos estéticos. Por isso, a pesquisadora Sônia Roncador cita outros nomes que guardariam relação de proximidade com a obra final clariciana, por exemplo, os nomes dos escritores Michel Leiris e Júlio Cortázar e pintores como Jackson Pollock.

Para Michel Leiris, o sentido da escrita se encontrava na exposição de um autor por ele mesmo. Assim, o que fosse constrangedor e da esfera da intimidade, o fato verificável, servia ao texto porque configurava a exposição que levaria a uma catarse e uma liberação que dariam valor ao ato de escrever, além de lhe conferirem um efeito de real. A obra de arte, na busca por um efeito de real, se daria o direito de mostrar os rastros da própria criação, de revelar a matéria prima desprezível que dá origem a um resultado literário. Nesse percurso expositivo, o próprio autor se punha em perigo e sua posição de “autoridade” ficava bastante ameaçada. O escritor mostrava uma face corriqueira, ou até constrangedora, e, dessa maneira, distante da imagem do homem capaz de proporcionar prazeres transcendentais a seu público. O efeito de real atingia também a figura do artista.

A prática de deixar à mostra os rastros do processo artístico, tais como desistências e avanços da criação, foi adotada pelos *action painters*, que tiveram um importante representante em Jackson Pollock. A técnica desenvolvida de “pingar” a tinta sobre grandes telas e, a partir das formas harmonicamente derramadas, ir construindo o quadro permite ao espectador uma visualização do entrelaçamento entre um gesto espontâneo e outro gesto espontâneo seguido ao primeiro – identificando-se um rastro seguido ao outro. Assim, a ação de pintar se torna tão evidente quanto a própria tela.

Júlio Cortázar destacou-se na literatura latino-americana dos anos de 1960 com o experimento do *Jogo da amarelinha*. O romance é composto por uma sucessão de fragmentos distribuídos em partes que podem ser lidas em ordem linear ou eletiva, conforme direções sugeridas no começo da obra. De acordo com o plano de leitura escolhido, o leitor fica atento a um maior número de fragmentos, inclusive alguns extraídos de outras obras de autores diferentes ou de trechos de

jornal. Tais trechos possibilitam diferentes efeitos. Primeiramente, proporcionam uma quebra na expectativa de se estar diante de um texto literário, que, assim interrompido, é colocado no patamar de qualquer outro texto real, fictício ou discursivo. Depois, esses trechos incluem dados verificáveis no interior do texto de ficção, como um sinal ao leitor do estado de coisas do mundo real no momento da elaboração criativa.

Diversos outros pintores adotaram as práticas de transformar os passos do esboço num constituinte do resultado final, chamando assim a atenção daquele que aproveita a obra de arte não só para o conteúdo dela como para o seu próprio processo. Outros escritores, como Michel Leiris, seguiram esse trajeto da adoção de informações verificáveis como matéria literária, expondo-se e expondo os rastros da composição. Outros artistas, como Resnais, Beckett e Rothko, acreditavam que a obra de arte não é sublime nem superior.

Clarice Lispector teria captado a atmosfera dessas abordagens e caminhos a ponto de produzir *Objeto gritante*, que segue as mesmas linhas gerais das tendências daqueles artistas? É provável que sim. Como também é provável que tenha tido o propósito de se voltar contra as próprias formas que criara até então. O fato é que as tendências da ficção tardia clariciana estão bem próximas das orientações estéticas dos artistas citados.

Investigando a hipótese que pretendi sustentar, distribuí os assuntos da dissertação em três capítulos de dimensões quase equivalentes, não fosse o terceiro de maior extensão, devido ao fato de se concentrar no meu objeto de estudo.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho apresenta suas fundamentações teóricas. Parte das teorias de Philippe Lejeune e Philippe Gasparini sobre a primeira pessoa autobiográfica e híbrida e sobre possíveis contratos de leitura da escrita íntima. A constatação da possibilidade de convivência de modos de leitura diferentes no mesmo texto permite a retomada dos questionamentos sobre a autenticidade do narrador autobiográfico e sobre a indecidibilidade entre as possíveis formas de leitura autobiográficas ou ficcionais. Tais teorias importam a esta pesquisa porque comportam as complexidades inerentes à escrita em primeira pessoa, abrindo caminhos para a análise do manuscrito de Clarice Lispector. Por compreender o

estudo de *Objeto gritante* no contexto das escritas do eu, também utilizei a noção de Leonor Arfuch sobre o espaço biográfico. A proposta do espaço biográfico inclui diversas composições sobre a intimidade, entre elas aqueles registros que contêm os bastidores da criação. Assim, no conjunto de textos que responde ao interesse pelo relato da vida de uma personalidade ou pela exposição da intimidade, um manuscrito como *Objeto gritante* registra os caminhos percorridos por Clarice Lispector e os redirecionamentos de seus textos.

No segundo capítulo, procurei demonstrar a relação que identifico entre o conjunto de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, no período de 1967 a 1973, e a escrita de *Objeto gritante*.<sup>5</sup> A imagem forjada nas crônicas é compatível com a imagem forjada no manuscrito, inclusive devido à circulação de trechos de crônicas para *Objeto gritante* (ou vice-versa). A cronista preocupou-se em selecionar frases e trechos em que ela figurava como uma amiga, uma mulher como qualquer outra (com suas vaidades e preocupações), como a mãe que escrevia, isto é, a mulher que dá maior importância à maternidade que à literatura. Além disso, as crônicas destacavam a vida da pessoa comum, Clarice, e não tanto a vida da Clarice Lispector intelectual – termo que a autora procurou repudiar. Seguindo essa linha e também utilizando fragmentos claricianos oriundos do *Jornal do Brasil*, o eu construído em *Objeto gritante* mantém a mesma estrutura do eu construído no panorama de crônicas do *Jornal do Brasil* (JB). Com algumas diferenças. Nas crônicas, a construção paulatina da identidade permitia um maior detalhamento em episódios e declarações da cronista. Já no manuscrito, o eu se forja por meio das linhas gerais antes exploradas no jornal. Por outro lado, a alternância entre fragmentos antes publicados em crônicas e os pensamentos existenciais da narradora autobiográfica do manuscrito confere a essa narradora uma profundidade reflexiva de intensidade diferente da que se configurou no periódico citado.

O segundo capítulo também principia a expor a relação entre o modo de escrever os textos semanais do jornal, isto é, as estratégias discursivas e/ou literárias, e a maneira como Clarice Lispector foi se apropriando das mesmas na literatura ficcional.

---

<sup>5</sup> A maior parte das crônicas do *Jornal do Brasil* foram lidas no volume *A descoberta do mundo*, fonte de consulta deste trabalho.

A relevância das práticas exercitadas nas crônicas sobre as tendências da escrita de Clarice Lispector após *Água viva* é retomada no capítulo seguinte, no intuito de contribuir para a compreensão das formas da ficção chamada tardia, renunciadas pelo projeto abandonado do manuscrito. Assim, o terceiro capítulo se subdivide em duas partes que têm em *Objeto gritante* o seu eixo: “*Objeto gritante* e a ficção tardia de Clarice Lispector”, “*Objeto gritante* e a carta de Américo Pessanha”.

A carta de Américo Pessanha foi escrita pelo crítico, atendendo a um pedido da própria Clarice Lispector, que se mostrava insegura quanto à repercussão da publicação do manuscrito tal como ele se encontrava. Essa carta é considerada aqui como o primeiro documento que faz uma leitura acurada do manuscrito. Por isso, as impressões do crítico são utilizadas tanto para a análise das características de *Objeto gritante* quanto para o entendimento dos motivos do abandono do projeto e ainda para o esclarecimento dos modos como se deu a alteração na sua orientação estética.

Assim, a segunda parte do capítulo três subdivide-se em quatro segmentos. O primeiro, analisa as reflexões do crítico Américo Pessanha em relação às características do manuscrito e aponta a influência de seu pensamento sobre a autora. O segundo segmento analisa o manuscrito no tocante ao aspecto de confissão literária, e não íntima, que ele apresenta. O terceiro segmento discrimina as principais características do manuscrito, e o último lista as alterações nele realizadas. Tais alterações são visíveis no próprio manuscrito e, por isso, nele demonstradas, de maneira que esta pesquisa não pretende cotejar *Objeto gritante* e a obra publicada *Água viva*. Um cotejo como esse consistiria em um outro caminho de trabalho. Por essa razão, no máximo são feitas sinalizações para indicar que alguns trechos de *Objeto gritante* se mantêm na obra publicada.

A análise de *Objeto gritante* se justifica no que tange a diversos aspectos aqui mencionados. Acredito que o manuscrito viria a ser (se não tivesse sido adiado como projeto) a primeira obra clariciana com uma narradora autobiográfica, mesmo que escorregadia, o que o inclui nos estudos das escritas do eu. O manuscrito responde à curiosidade pela figura do autor, encontrando-se em consonância com a noção de espaço biográfico definida por Leonor Arfuch. Esta inclui, como esferas do interesse pela vida de alguém, os textos produzidos pela pessoa e os textos sobre

ela, incluindo os seus rascunhos. Por fim, *Objeto gritante* se torna mais um caminho na tentativa de tornar mais claras as novas formas da ficção tardia de Clarice Lispector.

~~Sou ~~uma~~ até certo ponto  
~~objeto~~ igual a  
 um objeto insólito ~~que~~  
 e gostaria que tenha  
 em casa. Esse objeto urgente  
 é diferente de mim porque  
 eu sou um objeto urgente.  
 e o outro não. O outro é  
 uma planta chamada~~

Verso da página 179 de *Objeto gritante* – datiloscrito.

~~Sou até certo ponto igual a um objeto insólito que tenho em casa. A di-  
 ferença entre nós é que sou um objeto urgente e o outro não. O outro é uma  
 planta chamada ~~uma~~ "pedreira" porque nasce entre as pedras de Brasília. Já  
 nasce ~~sêca~~. E assim continua. ~~É~~ eterna. Se ninguém destruir este objeto  
 monstruoso pela sua eternidade vai acontecer com ele o seguinte: será eterno  
 mesmo. E tenho — dentro de meu mundo mecânico onde automaticamente faço  
 propaganda da bebida Zerbini sabendo que Zerbini não presta -- tenho certa  
 gratidão pelos objetos que uso. Identifico-me com eles. Quase lhes falo. Tenho  
 uma gaveta fechada a chave e que eu amo como se ela fôsse um intermediário entre  
 eu e ~~eu~~ mim.~~

Trecho da página 180 de *Objeto gritante* – datiloscrito.

## 1 O DISCURSO DA PRIMEIRA PESSOA E A FICÇÃO TARDIA DE CLARICE LISPECTOR

Sabe-se que a história da consolidação dos gêneros autobiográficos está ligada à noção de indivíduo. Esta noção não se erigiu, mas sedimentou-se no século XVIII com a ideia do homem orientado pela razão e pela vontade e não só pelo controle dos impulsos ou pela adequação dos mesmos aos sistemas sociais. Por isso, a obra *Confissões*, de Rousseau, em que o relato da vida e a suposta revelação do segredo pessoal aparecem como reação ao avanço do público e do social, é estudada como um exemplar da autobiografia moderna. Porque atravessou o limiar entre o público e o privado, partindo do filtro individual, da exposição autorreferente para um outro, seu destinatário.

Assim, enquanto os registros de teor autobiográfico anteriores (como diários íntimos ou memórias) enfatizavam a entrada no mundo ou o resgate espiritual/religioso que acomodava o indivíduo às posições sociais que o incluiriam (por exemplo, os famosos escritos de Santo Agostinho), as *Confissões* têm seus fundamentos nas lembranças da infância; a busca de identidade é o centro do discurso. Desse modo, a força do texto rousseaniano se alça como ato (confissão) mais do que um rol de memórias poderia fazer.

Ocorre que, com a progressiva consolidação da noção de indivíduo, não só a primeira pessoa autobiográfica se elevava em importância, mas a voz de uma primeira pessoa adentrava o romance com uma força de relato íntimo. Inclusive, romance e autobiografia compartilhavam recursos de escrita.

Segundo Leonor Arfuch, a produção literária do século XVIII iria sedimentando seu “efeito de verdade” tanto com a aparição de um sujeito empírico como garantia do “eu” que se enunciava quanto com o uso da primeira pessoa naquelas formas identificadas como *fiction*, que dariam origem ao romance moderno. Autores de romances com narrador em primeira pessoa procuravam dar verossimilhança à invenção de relatos através da apropriação de recursos de legitimação próprios do discurso autobiográfico: comprovação de uma narrativa devido à publicação de cartas reveladoras, divulgação de um diário encontrado entre os pertences de um autor (um personagem). Se esse caráter de aparente “verdade”

era partilhado entre os gêneros que apresentavam a primeira pessoa do discurso, ficavam vagos os aspectos dessemelhantes.

Sem enveredar profundamente pelo caminho das dessemelhanças, mas comentando as relações entre os gêneros que utilizam a primeira pessoa verbal, é preciso considerar que, no quadro da literatura atual, os mecanismos de autenticação continuam sendo usados indiferentemente por romancistas, biógrafos ou autobiógrafos. Por isso, tratando na narrativa em primeira pessoa, faz-se necessário refletir sobre a voz que narra nesses diferentes gêneros.

Nas *Confissões* de Rousseau, o autor procurou o status de “sinceridade” para singularizar o seu discurso de autobiógrafo, como se observa nas palavras de Luiz Costa Lima:

Rousseau pretende dar ao coração a irredutibilidade que Descartes concedera ao cogito. A Rousseau ainda não ocorre que a vontade de ser sincero pode ser motivada por algo a ela anterior: que a vontade de destruir todas as máscaras pode alimentar outra máscara. Em suma, que não há ponto estável, primário, irredutível que possamos conquistar e converter em palavras. (LIMA, 1986, p. 295)

O *ponto estável, primário e irredutível* que há na citação de Luiz Costa Lima, à luz da aproximação traçada pelo próprio trecho, pode ser considerado o sujeito entendido como totalizante, capaz de depreender sua realidade, contê-la e transmiti-la numa autobiografia. Visto que se reconhece que essa inscrição totalizante do sujeito na escrita é impossível, que a sinceridade do sujeito é questionável e, mais que isso, inviável, procuro comentar agora quais seriam as especificidades da primeira pessoa presente nos textos autobiográficos, ficcionais e híbridos. Como há muito está claro que a “sinceridade” não é um aspecto capaz de diferenciar a configuração da primeira pessoa do discurso nos gêneros autobiográficos e ficcionais, procuro sistematizar os elementos responsáveis por essas distinções, segundo a tradição de dois estudiosos do assunto: Philippe Lejeune e Philippe Gasparini. Dentre os diversos modos como a primeira pessoa se configura, podem-se diferenciar três tipos: a primeira pessoa autobiográfica, a primeira pessoa ficcional e uma primeira pessoa ambígua ou híbrida.

As teorias de Philippe Lejeune têm sido utilizadas por diversos pesquisadores. Alguns sustentam seus próprios estudos nessas teorias, apontando perspectivas aproximadas, enquanto outros as têm como ponto de partida para depois confrontá-

las. De todos os modos, muitos estudiosos do assunto, ao tratar dos gêneros autobiográficos, passam ainda que brevemente pelas teorias de Lejeune, seja apenas para usá-las como aporte teórico, seja para refutá-las. Talvez isso se deva a dois fatores, um intrínseco e outro extrínseco à autobiografia, respectivamente: a natureza do gênero, capaz de apreender ou transmitir retóricas narrativas, e o estudo sistemático elaborado por Lejeune.

De fato, essa modalidade de narrativa de si e toda a literatura íntima têm um estatuto complexo porque lidam com matéria difícil de delimitar entre o campo do verificável e o campo da ficção, entre o campo do sujeito e da *persona*, da verdade e da verossimilhança. A dificuldade de delimitação do tipo de matéria abordada nas narrativas de si gera um conjunto de especificidades que vêm sendo estudadas em suas origens: desde os “hypomnematas” e correspondências gregas, passando pelo discurso religioso, percorrendo ainda os registros pessoais de Rousseau durante a consolidação do individualismo, até as escritas híbridas de romances autobiográficos e autoficções da atualidade. Sem contar o panorama de narrativas pessoais midiáticas como a entrevista ao vivo, o testemunho, o relato sobre a intimidade do outro, que povoam o espaço biográfico, conforme analisou Leonor Arfuch. Diante de um quadro semelhante a esse, e numa época ainda sem a proliferação das narrativas de si atuais, a tentativa sistematizadora de Philippe Lejeune procurou responder a um anseio de compreender melhor o âmbito de um gênero em si problemático. Para isso, o autor afirmou que buscou situar-se como um leitor que “tenta achar uma ordem em uma massa de textos publicados, cujo tema comum é contar a vida de alguém” (LEJEUNE, 2008, p.13) Como o autor reavaliou o próprio trabalho no seu percurso, as radicalizações que proferiu foram relativamente flexibilizadas e suas esquemáticas classificações foram menos valorizadas em outros artigos. Vários estudiosos e pesquisadores debruçaram-se e debruçam-se sobre o mencionado tema que abrange as literaturas íntimas, mas ainda assim a escrita autobiográfica continua comportando traços que ultrapassam as tentativas de classificação.

A intenção de Lejeune de sistematizar as análises do autobiográfico através da noção de pacto é compatível com aspectos relevantes da pesquisa que busco desenvolver, embora sejam feitas ressalvas à teoria dos pactos ao longo do

trabalho. Tal noção interessa-me, em última análise, porque a relação entre autor e narrador e, por sua vez, a participação do leitor são importantes para o processo de investigação do manuscrito de Clarice Lispector. Enfim, quanto aos textos, é a “leitura que os faz funcionar” (LEJEUNE, 2008, p.14). O modo como se dá essa leitura, assim, é vital, a partir de uma espécie de “orientação” (ou a desorientação clariciana) para o leitor.

Por esses motivos, principio uma tentativa de sistematização da primeira pessoa narrativa (com vistas ao desenvolvimento do estudo do manuscrito de Clarice Lispector), utilizando como ponto de partida a sistematização já proposta por Philippe Lejeune: sua teoria sobre a primeira pessoa autobiográfica. Segundo o teórico, esse tipo de primeira pessoa ocorre quando há identidade entre autor, narrador e personagem. Ao estabelecer as condições para a autobiografia, ele identifica as categorias não encontradas nos seus gêneros vizinhos (memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário, autorretrato), mas estabelece que essa tríplice identidade é uma condição que não só não comporta graus, “é tudo ou nada”, como permite a oposição entre as variadas formas de literatura íntima e a biografia ou o romance pessoal. É pelo nome próprio que se dá essa identidade em relação à qual devem ser situados os problemas da autobiografia. “Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título.” (LEJEUNE, 2008, p.23)

A inscrição da primeira pessoa configura o que Lejeune propôs como pacto autobiográfico, que é a afirmação no texto da identidade traçada pelo nome. Paralelamente ao contrato autobiográfico, Lejeune estabelece o pacto romanesco, que se apresenta na ficção com dois aspectos patentes: a não identidade onomástica entre autor e narrador – o autor não busca “honrar sua assinatura” como no pacto autobiográfico – e o atestado de ficcionalidade devido à presença da palavra *romance* na capa do livro. De um lado, o caráter da primeira pessoa na ficção se apresenta sem o elo referencial entre autor e personagem, de outro há a orientação para uma maneira de ler. A fim de engendrar um modo de leitura, o autor não só não oferece elementos capazes de apontar índices verificáveis de relação entre ele e o personagem (nome próprio, semelhanças) como também orienta uma

forma de o leitor se situar em sua interpretação: escreve *romance* na capa do livro. A possibilidade de distinguir autobiografia de ficção – consequentemente, a possibilidade de discernir entre um tipo de primeira pessoa e outro – é, segundo Lejeune, o pacto estabelecido. É o que afirma Diana Klinger a partir das postulações do teórico:

... o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”. (KLINGER, 2007, p.12)

Embora, como dito anteriormente, essa sistematização seja útil para a compreensão da configuração da perspectiva interna do narrador, ela não dá conta das ambivalências que surgem no texto. Em um romance autobiográfico, por exemplo, o texto oferece índices autobiográficos e ficcionais em graus diferenciados. A postulação dos contratos parece não atender completamente ao caso das narrativas em que índices autobiográficos e ficcionais estão presentes.

Paul de Man discordou da condição contratual estabelecida por Lejeune, uma vez que esta creditaria uma autoridade superior ao autor, segundo a visão de Paul de Man. Apesar disso, um aspecto da proposta de De Man não chega a se distanciar extremamente de outro determinado aspecto da proposta de Lejeune. Paul De Man propunha a autobiografia como uma figura de leitura ou do entendimento, o que não chega a disparatar dos efeitos oriundos do pacto autobiográfico: o engendramento de um modo de leitura. Além disso, Lejeune afirmou que um tipo de contrato se estabelece entre autor e leitor, certamente (segundo o teórico) a partir dos índices que o autor oferece, mas acrescentou que a postura do leitor pode correr contrária ao contrato: “se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações, etc.)” (LEJEUNE, 2008, p.26)

Já Leonor Arfuch retoma a argumentação de Mikhail Bakhtin, que sustenta não haver identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, uma vez que não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística – o que significaria refutar a ideia de pacto autobiográfico. Assim,

o problema se deslocaria para um horizonte de expectativas, de modo que a autobiografia e a ficção poderiam se distinguir segundo o valor de reconhecimento das obras, pelo leitor, dentro de uma tradição ou de sua infração, podendo essa recepção ativa se modificar no curso de gerações, até o momento em que o leitor recebe a obra a partir de seu próprio horizonte. Como exemplo desse campo de expectativa, Leonor Arfuch afirmou que as *Confissões* de Rousseau foram recebidas, na ocasião de publicação, mais na qualidade de romance que na qualidade de confissão, como, ao que parece, era pretendido. Um outro reconhecimento importante de Arfuch para a presente pesquisa é o caráter fragmentário e caótico da identidade, mas esta noção, entretanto, não parece remeter ao sentido atribuído por Lejeune ao usar o mesmo vocábulo. Lejeune postulou a coincidência de nome, a identidade onomástica entre as categorias do autor, do narrador e do personagem, não necessariamente a identidade vivencial compreendida em termos da subjetividade dos agentes envolvidos e representados nessa coincidência. O autor retomou a ideia de pacto quando defendeu que uma autobiografia não ocorre exatamente quando o autor escreve sobre a sua vida, mas quando diz que escreve.

O que a pesquisadora reteve de Lejeune, todavia, foi a visão pragmática, embora menos contratual, especificamente, do que *dialógica*, como constituinte do atributo autobiográfico.

Essas observações ainda podem conferir relevância ao contrato de leitura. Entretanto, no caso do romance autobiográfico ou ainda da autoficção praticada contemporaneamente, chegou-se a um ponto em que só a teoria dos pactos não é suficiente para identificar estatutos da escrita em primeira pessoa. Então, para tratar das narrativas híbridas (entre o ficcional e o autobiográfico), levo em conta as considerações de Philippe Gasparini, que atendem às singularidades de textos desse tipo. O autor destacou a ambiguidade do romance autobiográfico para defini-lo como um gênero com a possibilidade de uma dupla recepção, simultaneamente ficcional e autobiográfica, não importando a maior ou menor ênfase dos índices verificáveis ou criados. Para ele, também não é relevante o grau de veracidade do texto. Gasparini reconhece que, ainda que os códigos da ficção e da autobiografia

distingam-se, o romancista de um romance autobiográfico os faz coexistir, impossibilitando a identificação.

Afora isso, ele não vê como possível a diferença entre romance e romance autobiográfico. Segundo ele, é possível somente repertoriar os procedimentos pelos quais o autor procura imprimir um valor autobiográfico à escrita. Vale lembrar que, em sua acepção, o romance autobiográfico não oferece contrato de referencialidade, o que me leva a retomar o ponto mencionado de que não é relevante, para Gasparini, a verificabilidade dos fatos narrados. O romance autobiográfico preza, sim, pela verossimilhança.

Resumindo, para Gasparini, o romance autobiográfico define-se pela política ambígua de identificação do personagem com o autor: o texto os confunde e ao mesmo tempo sustenta a verossimilhança desse paralelo; todavia, distribuem-se também pelo texto vários “índices de ficcionalidade”. Logo, a atribuição de uma dimensão autobiográfica a um romance é fruto de um ato de leitura. Cabe notar que os elementos de que o leitor dispõe para avançar na hipótese de leitura proposta não se situam, na posição de Gasparini, somente no interior do texto, mas também no peritexto – elementos que “circulam” o texto – e no epitexto – que consiste nas informações colhidas fora do texto. Conclui-se que o texto, os prefácios, dedicatórias e textos de capa, as relações entre o personagem e os dados da vida do autor – externos ao texto – podem ser índices, para o leitor, de uma determinada via de leitura.

Philippe Gasparini, ainda abordando os modos de orientação para uma leitura ambígua, refere-se ao anonimato do protagonista. Ao manterem “vazia” a nomenclatura do narrador em uma obra, os autores deixariam um caminho livre para uma interpretação autobiográfica por parte do leitor. A diferença entre os dois pensamentos não é grande, mas o que para Gasparini é uma estratégia para alcançar uma hibridização da leitura, para Lejeune é o estabelecimento de outros pactos possíveis: o pacto romanesco (caso a plurivalência da ausência de nome seja restringida pelo esclarecimento da palavra “ficção” na capa do livro) e o pacto = 0, ou seja, um pacto indeterminado. Ambas as situações resultam, no final dos cálculos, em indeterminação.

Confirmou-se assim que essa primeira pessoa da narrativa híbrida não pode ser compreendida através de uma abordagem apenas restrita aos pactos de Lejeune. Seguindo um caminho com algum distanciamento, porém paralelo, a primeira pessoa ambígua, quando não nomeada, erige-se nesse discurso a partir do jogo indecível entre um pacto autobiográfico e um pacto ficcional. Contudo, pode-se dizer que, mesmo diante da existência de discursos recebidos como estritamente autobiográficos ou estritamente ficcionais, há casos em que o que ocorre é somente uma predominância de um ou outro modo de leitura, uma vez que, tanto a memória recupera os dados de forma filtrada pela perspectiva pessoal (o que pode colorir ou acinzentar os fatos, dando-lhes alguma carga ficcional), quanto a ficção muitas vezes se origina de experiências pessoais, perceptíveis no texto ou não, aproximando-a de conteúdo autobiográfico:

A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos, a fronteira entre “fato” autobiográfico e “ficção” subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de “fingimento” de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. (MIRANDA, 1992, p.33)

Então, em princípio, na literatura íntima, é a primeira pessoa autobiográfica que se apresenta, e assim determinou Philippe Lejeune quando considerou a identidade onomástica como especificidade da autobiografia e seus gêneros vizinhos. Uma consideração que pretende uma flexibilidade desse postulado (para que seja possível dar continuidade a esta pesquisa) será comentada posteriormente, mas por agora procuro rever os modos como se apresenta a primeira pessoa autobiográfica nas diferentes modalidades narrativas.

A autobiografia é apenas uma das formas consagradas desse tipo de escrita pessoal. Entretanto, podem-se identificar muitas outras formas autobiográficas. Canonicamente, as narrativas de si incluem as memórias, os diários, o autorretrato, as cartas.

Começo pela forma da autobiografia, devido a sua tipicidade. Tal como na biografia, na autobiografia também se enfatiza o indivíduo, com a particularidade de que é o próprio indivíduo que se ocupa de ordenar o caos de sua vida e transformá-la em narrativa linear. Em um “modelo” de autobiografia tradicional, os fatos narrados são apresentados cronologicamente, geralmente a partir de um ponto que o autor escolhe: um evento marcante, uma primeira imagem que lhe ficou na

memória. A escrita se dá no momento de narração, mas sobre um coleção organizada de “fatos” do passado. Assim, é comum que o eu que narra reflita sobre as diferenças entre seu momento atual e o do eu narrado, mantendo-se esses dois eus em uma conexão capaz de garantir, todavia, a unidade do sujeito da escrita:

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 1992, p.31)

Nestes termos, a autobiografia trata do percurso de formação de um eu, inserido na coletividade de seu grupo social e de seu tempo. O autor seleciona os fatos mais relevantes para a imagem que deseja construir e ordena esses fatos. É a partir da ação seletiva e organizadora do material autobiográfico de uma vida que se forja o texto. Tal aspecto configura a autobiografia como uma construção do passado a partir do presente.

A enunciação, no presente, de fatos do passado torna pouco nítida a diferença entre a autobiografia e seu gênero vizinho, as memórias. Ambas constituem uma construção do passado, mas costuma-se conceder às memórias um caráter mais voltado à coletividade que ao indivíduo. Entretanto, a interpenetração de ambas as esferas, coletiva e individual, costuma ser o que se faz presente nas obras.

É no diário e no autorretrato que se identificam diferenças importantes em relação à autobiografia. Ambos têm o esteio no presente, que é seu principal ponto de união. Em princípio, não se ocupam em construir o passado a não ser para utilizá-lo como explicação de algum aspecto do momento da enunciação, sem o compromisso com a narrativa ordenada de fatos e origens remotos. Embora ambos os tipos de texto evoquem a memória apenas com alguma intenção esclarecedora, podem-se identificar particularidades entre eles.

O diário pode ter naturezas diversas: pode se constituir um tanto afastado dos acontecimentos externos, sendo então meditativo ao desenvolver uma imagem de vida interior, ou pode conter o registro de fatos históricos no caminho desse desenvolvimento. Pode ainda conter simples anotações do dia-a-dia, sem ambição de formar uma imagem delimitada. Para esta pesquisa interessa, é claro, o diário

associado a uma rotina íntima de registro pessoal. Nele, o menor grau da perspectiva de retrospectiva se dá devido à separação mínima entre o vivido e o seu registro pela escrita; assim, presume-se uma fidelidade não à verdade, mas à experiência. A escrita se realiza, ao menos é o que se presume, de modo quase ou imediatamente posterior à vivência. Por isso, há a ausência daquela organização possibilitada pela autobiografia, bem como há uma maior proximidade entre o momento da escrita e o evento narrado.

O diário apresenta uma aura de segredo exposto, porque nem sempre se tem o objetivo de publicá-lo. Embora não seja o momento de comentar essa curiosidade sobre a intenção de divulgação, prefiro considerar que os registros cotidianos têm um destinatário, mesmo que em último caso seja o próprio autor. Ao estudar aspectos da autobiografia e analisar outros gêneros de escritas íntimas, Wander Melo Miranda cita o autor Jean Rousset e sua postulação dos graus de abertura ou fechamento dos diários. Resumindo a conceituação de Rousset: em grau reduzido, o texto do diário tem um destinatário privado; e, em grau maximamente ampliado, tem um público que o recebe após a autorização de publicidade, seja depois da morte ou durante a vida do seu autor. Enfim, importa aqui que o sujeito que se escreve no texto constitui-se sob o próprio olhar (disponibilizando-se a suas releituras futuras) ou sob o olhar do outro (um próximo ou o destinatário representado por um público maior).

Mesmo diante da determinação destes aspectos, o que realmente singulariza a escrita do diário é seu compromisso com o calendário, uma espécie de cronologia do presente, seu enraizamento no cotidiano – característica dissociada da modalidade do autorretrato. Este último consistiria, segundo Michel Beaujour, num conjunto de recorrências e superposições, alheias a datas ou outras formas de linearidade. Os fatos autobiografados no autorretrato relatam o eu em construção, apresentando características, retomando eventos já comentados, “colando” informações que pertenceriam a momentos diferentes no tempo. Isso quer dizer que, para Beaujour, a característica do autorretrato é a descontinuidade, a justaposição anacrônica, a montagem. Embora Beatrice Didier requeira unidade e organização ao autorretrato, opto pela posição de Beaujour sobre o autorretrato como fragmentário, uma vez que, neste trabalho sobre o manuscrito de Clarice Lispector,

o processo de escrita autobiográfica conecta-se à noção do sujeito que se sabe incompleto e por isso se indaga, inclusive no estilo, na forma desconexa como se apresenta ao olhar do outro, nos pactos ambivalentes que estabelece.

As cartas, tão importantes como performadoras da noção do indivíduo no século XVIII, ainda hoje exercem a atração da intimidade revelada ao exterior. Elas são o discurso do eu, destinado a um outro. Foucault ressaltou o fato de que as missivas agem tanto sobre o remetente que se “mostra” como sobre o receptor, pela leitura ou releitura:

Escrever é mostrar-se, fazer-se ver e fazer aparecer a própria face diante do outro: a carta é, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário e uma maneira de se dar ao seu olhar. A reciprocidade estabelecida pela correspondência implica uma “introspecção”, entendida como uma abertura que o emissor oferece ao outro para que ele o enxergue na intimidade. (FOUCAULT, 2004, p 150)

Hoje também são divulgadas as correspondências entre pares. São publicados livros que coletam a troca de cartas entre figuras públicas ou mesmo as epístolas entre essas figuras públicas e sua família ou amigos. *Cartas perto do coração* é um exemplo disso. Reúne um conjunto de missivas de Fernando Sabino e Clarice Lispector. Sem que se leia diretamente sobre a vida da autora, percebem-se suas preocupações, seus temas recorrentes, a confiança na opinião de Sabino sobre sua escrita. Notam-se detalhes de suas viagens, como o percurso que traçou, o tempo que passou nas cidades. A organização de um material como esse enfatiza a proximidade entre os amigos, o discurso um tanto ameno ou afetuoso, ainda que sobre os temas mais densos. Apresenta-se ainda a fluidez no discurso; afinal, as vidas são narradas pelos próprios viventes. Uma coletânea epistolar também é datada. Assim, ainda que faltem outros elementos organizadores ao conjunto, a postura do leitor é a de colocar em ordem cronológica os “documentos” daquela escrita pessoal.

A noção de espaço autobiográfico de Lejeune agrupa todas essas modalidades narrativas da escrita que o próprio chama de íntima, mas pode incluir a primeira pessoa autobiográfica bem como os dois outros tipos de primeira pessoa, visto que essa noção trata de um panorama de obras escritas por um autor, dentre elas seus romances ou qualquer texto autobiográfico.

No texto sobre o pacto autobiográfico, Lejeune afirmou que muito já se havia dito sobre o status mais “verdadeiro” do romance frente à autobiografia. E, embora tenha achado esse dito status um lugar-comum, utilizou as declarações dos escritores André Gide e François Mauriac sobre a capacidade da ficção de revelar espaços secretos da alma do escritor. Todavia, o que Lejeune parecia pretender com a utilização dessas declarações era outra coisa: os autores, defendendo a “verdade” do romance, conduziram a um caminho de leitura para a ficção que seria justamente um olhar autobiográfico. Sobre as próprias autobiografias que publicaram, Gide e Mauriac fizeram juízos negativos, mas afirmaram que sua “verdade” estaria nos romances, que também escreveram. Desse modo, Lejeune identifica uma estratégia, voluntária ou involuntária, dos dois escritores: ao rebaixarem suas autobiografias, ambos “designam o espaço biográfico em que desejam que seja lido o conjunto de suas obras.” (LEJEUNE, 2008, p. 42). Assim, as declarações de Gide e Mauriac seriam uma forma indireta de pacto, porque pretenderiam conduzir a uma leitura autobiográfica dos romances. Devido às declarações e ao modo de composição da obra autobiográfica dos autores, o leitor tenderia a ler os romances não somente como ficção, mas como fantasmas capazes de revelar algo do indivíduo.

Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto biografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro. (LEJEUNE, 2008, p.42)

Desse modo, não haveria o mais “verdadeiro” entre a autobiografia e o romance, mas ambos existiriam um em relação ao outro, no caso de autores que produziram os dois gêneros.

Também Sartre é citado por Lejeune, que transcreve sua declaração. O escritor afirmou ter tido a intenção de escrever um conto no qual diria de maneira indireta o que antes pensara em dizer de modo autobiográfico. A ideia era criar um personagem que acabasse levando o leitor a deduzir que o mesmo seria o próprio Sartre. O que não significaria coincidência entre personagem e autor, mas uma orientação para a busca do que haveria do escritor no personagem.

O espaço autobiográfico apresentado por Lejeune refere-se também a um modo de leitura. E muitos outros aspectos desta pesquisa que implemento tratam do

assunto. Segundo a noção do espaço autobiográfico de Lejeune, a partir dos índices sugeridos por um autor, toda a sua obra poderia passar a ser lida pelo viés autobiográfico, fossem romances ou não. No texto “A imagem do autor na mídia”, constante também da obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, Philippe Lejeune principia:

O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo – não está presente. Mas se o texto me lança perguntas, sinto-me tentado a transformar em curiosidade por ele e desejo de conhecê-lo, a inquietação, a incerteza ou o interesse engendrados pela leitura. (LEJEUNE, 2008, p. 193)

A esse movimento de busca pela imagem do autor que esclareceria o texto, o teórico chamou ilusão biográfica: “o autor surge como resposta à pergunta feita por seu texto.” (LEJEUNE, 2008, p. 193). Assim, o texto induziria à curiosidade pelo autor, que, por sua vez, instiga o desejo de conhecimento, de contato. Por esse ângulo, a ideia do espaço autobiográfico já havia sido forjada: todas as obras de um escritor compartilhariam o efeito de curiosidade do leitor pelo autor; curiosidade esta incitada pelo texto. O que se acrescenta com a ideia da ilusão biográfica é o ímpeto pela figura do escritor e o desejo de alguma forma de interação, fenômenos verificados principalmente na atualidade.

Diferente do espaço autobiográfico, mas mantendo semelhanças quanto a um modo de leitura que encontra a ação do autor empírico no texto (no caso de Leonor Arfuch, texto oral ou escrito) – encontra inclusive a curiosidade pelo artista –, há a noção de espaço biográfico proposta pela estudiosa. Apesar do paralelo viável entre o espaço autobiográfico de Lejeune e a proposta de um espaço biográfico de Arfuch, a pesquisadora parte de outro comentário breve do teórico sobre um espaço *biográfico* especificamente:

Escritas ou audiovisuais, essas formas de vida são intercambiáveis e nos in-formam. (...) Consumo inverso, mas ligado, da notoriedade e das vidas obscuras. É a forma de circulação das vidas mesmas o que quis apreender, para contribuir um pouco com a história do espaço biográfico, do qual o desenvolvimento da autobiografia moderna é só um aspecto. (LEJEUNE apud ARFUCH, 2010, p.59-8)

A partir da citação de Lejeune, Leonor Arfuch pontua um tipo de virada no percurso do autor do pacto autobiográfico. Virada que ampliaria o campo de estudo do teórico da literatura para outras formas de representação da vida, incluindo formas midiáticas ou testemunhais. É depois da apreciação do alargamento do

campo de pesquisa de Lejeune que Leonor Arfuch expõe mais detidamente suas ideias sobre o espaço biográfico contemporâneo em sua obra sobre o assunto.

Segundo a autora, as confissões, correspondências, autobiografias, memórias e diários íntimos teriam traçado um espaço de autorreflexão bastante importante para a consolidação do individualismo no século XVIII. Essa retórica da intimidade, principalmente através de epístolas e diários, mesmo na ficção, definia um círculo paradoxal:

(...) o esboço mesmo da esfera do privado requeria, para se constituir, sua publicidade, ou seja, a inclusão do outro no relato não mais como simples espectador, mas como copartícipe, envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo. Os relatos epistolares em particular, com sua impressão de imediaticidade, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano e do detalhe significativo do caráter, propunham um leitor levado a olhar pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária. (ARFUCH, 2010, p.47)

O ato confessional, quer “real” ou ficcional, e a exposição desse ato ao público leitor, desejoso de compartilhar da subjetividade alheia enquanto processava a própria, exerciam aquele efeito de autenticação através dos recursos mencionados, efeito então compartilhado pelo romance e pela autobiografia. Hoje, as mesmas formas não só se somariam às formas do discurso das “vidas” atuais como também se desdobrariam em variantes literárias, artísticas de um modo geral, e midiáticas, cujo ponto comum seria uma espécie de obsessão pela expressão imediata do vivido. Ocorreria atualmente, em proporções extremamente expandidas, um processo semelhante, em parte, ao do século XVIII, como foi descrito na citação anterior: o anseio pelo autêntico, pelo testemunhado, experimentado, acaba relacionando duas esferas de modo contundente: as vidas obscuras do sujeito e a exposição dessa intimidade.

Em resumo, a investigação de Arfuch passa pela associação entre os modos narrativos do eu e o desenho da subjetividade no século XVIII, para inquirir sobre os diversos modos narrativos *do* eu na atualidade (ou *sobre* o eu) e sua relação com a figuração da subjetividade contemporânea.

O que se tem como fato, conforme a autora, é que, na atualidade, o interesse em torno das formas de vida acaba gerando diversos modos de exposição da intimidade, seja ela expressão do próprio eu ou do eu de um outro. A autora assinala o interesse atual pela típica biografia de notáveis, as narrações autorreferentes de

experiências teóricas, a paixão pelas histórias até então mantidas em segredo e corporificadas, por exemplo, em um diário íntimo. Sua proposta de um espaço biográfico se estende assim a um conjunto amplo de composições sobre a vida, autorreferentes ou não:

(...) biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos – , correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (talk show, reality show)(...) (ARFUCH, 2010, p.60)

Ao tratar do assunto, a autora reconhece um retorno do autor, que, ao cabo, conduz a um apego à presença, à marca do eu no texto. Quanto a esse retorno estritamente, escolho agora enfatizar as seguintes expressões da citação: *correspondências, conversas, retratos, perfis, indiscrições próprias e alheias*. Caberá a mim voltar aos assuntos dessa lista ao tratar de aspectos do meu objeto de estudo em específico, mas em linhas resumidas percebo a presença de tais elementos em graus diferentes e em momentos diversos no texto de *Objeto gritante*. Devido à estrutura do manuscrito, rico em segmentos compartilhados entre crônicas e contos, os trechos de “conversa” de uma cronista são visíveis e os relatos acabam por traçar um tipo de perfil, ainda que indagativo. Porque Arfuch credencia as narrativas do eu também a um retorno do autor, delega a tal retorno o interesse pelos bastidores da criação artística. Assim, no elenco presente na citação acima, a palavra *rascunhos* também me chama a atenção. Ela detém a curiosidade pelo modo de compor, o interesse pelo processo e não só pelo resultado. A leitura do rascunho inclui o olhar para as motivações pessoais e vacilações do autor, bem como o olhar para o ato criativo e, conseqüentemente, para a obra como fruto de um processo e não apenas como coisa acabada e redonda. Por esse motivo, e tomando de empréstimo a noção de espaço biográfico proposta por Arfuch, é que optei, para tratar das tendências na escrita tardia de Clarice Lispector, por estudar uma espécie de rascunho, considerando-o um objeto de estudo compatível com o que se tem observado acerca do interesse pelas “vidas” na atualidade. Foi pensando em requerer aos manuscritos de obras o seu lugar ao sol na ideia de um espaço biográfico, que minha pesquisa teve início e se funda na investigação de *Objeto gritante* – o manuscrito que acabou por originar *Água viva*. Ali no “esboço” da obra estão os

bastidores, o ir e vir da escrita literária e não literária, o fazer e o desfazer do ato criador, ações próprias de toda construção, inclusive a construção do eu.

Através da leitura de manuscritos, de anotações à margem de textos, podem-se identificar os elementos recolhidos por um autor na elaboração de sua obra, podem-se verificar as ideias que lhe foram surgindo nesse percurso. A pesquisadora Telê Porto Ancona Lopez destacou-se com a pesquisa sobre a marginália de Mário de Andrade. Os manuscritos não puderam ser a sua fonte, mas sim os apontamentos do autor (incluindo marcas, destaques sublinhados e as próprias anotações) no material utilizado antes do esboço da obra.

Ao se debruçar sobre os fichamentos e as anotações de Mário de Andrade, Telê Porto Ancona Lopez pretendeu estabelecer as fontes da rapsódia *Macunaíma*, que, é sabido, encontram-se na literatura popular e no folclore. Entretanto, para absorver essas influências, o dedicado pesquisador Mário de Andrade fez uso dos registros de etnógrafos sobre cultura indígena e sobre seus mitos e lendas, com seus personagens anti-heróicos, maliciosos e afeitos ao menor esforço. Sobretudo, os estudos do alemão Koch-Grünberg foram de grande utilidade para o modernista, que deles não só aproveitou as análises sobre personagens típicos da cultura indígena (reunidos no personagem Macunaíma) como colheu palavras e expressões numa tentativa de agrupar termos brasileiros capazes de representar características nacionais. A investigação travada por Telê Ancona no livro *Macunaíma: a margem e o texto* demonstra o percurso do autodidata Mário de Andrade, através, principalmente, da análise da marginália produzida por ele nas páginas de Koch-Grünberg. Desse modo, a pesquisadora pôde fazer um inventário das influências e da seleção de expressões que depois seriam fundidas à obra do modernista. Quanto às fichas de trabalho, através delas a pesquisadora identificou o método do autor: antes da escrita da obra, ele investia na elaboração anterior de um roteiro, por sua vez fruto de um estudo aprofundado do assunto a que se propunha. Nas anotações marginais de Mário de Andrade, as suas contribuições e as de terceiros ficaram registradas. “Mas, uma vez redigida e publicada a obra, destruía os originais, passando a fazer alterações para a nova edição em seu exemplar de trabalho.” (LOPEZ, 1974, p.4-5) Esse método de Mário de Andrade impede, segundo a descrição de Telê Ancona, a consulta aos originais do autodidata, restando o exame

de suas anotações para a apreensão das fontes determinantes no caminho de sua produção artística.

No caso de Clarice Lispector, é possível examinar suas escolhas e o método de composição a que se propunha na composição de *Água viva*, por meio do próprio manuscrito. A existência do original *Objeto gritante* possibilita não exatamente a verificação de influências, mas a investigação de um processo de trabalho diretamente no rascunho da autora. Afinal, o manuscrito ímpar contém os indícios, dos quais intento apresentar alguns, de uma alteração significativa na escrita de Clarice Lispector. Inclusive a marginália com a letra da autora é registrada no próprio manuscrito datilografado, mostrando alterações, inclusões e desistências já naquele material. Na marginália de *Objeto gritante* (na “cópia” que será chamada de “datiloscrito” nesta pesquisa), a autora fortalece a inclusão do eu presente já no próprio texto datilografado. Assim, esse manuscrito em particular apresenta o eu duplamente. O eu está na forma do *rascunho* devido ao simples fato de ser um manuscrito anotado e, como tal, revelar as idas e vindas do autor na criação. O eu está no conteúdo do texto porque se trata de um “esboço” de assunto autobiográfico.

Ao tratar da narração de si, a estudiosa Diana Klinger identificou a indagação do eu como característica de um terceiro momento desse tipo de escrita na América Latina do século XIX. Segundo Klinger, os textos do século XIX, que exibiam relatos íntimos, tanto podiam elevar o papel do sujeito quanto podiam esvaziá-lo simultaneamente. Hoje, na sociedade do espetáculo, devido à profusão de textos autobiográficos dos mais diversos gêneros, a escrita narcisista arrisca-se a parecer anódina quando aborda assuntos excessivamente corriqueiros. Por outro lado, com a valorização das figuras de autores tanto quanto de seus textos, ou melhor, com o culto à personalidade, muitos textos híbridos acabam por construir uma persona e não exatamente uma pessoa.

O eu do texto tardio na ficção clariciana trata de conteúdos primordiais, inerentes ao humano, mas aborda também os episódios muito comuns do cotidiano. Complementarmente, este eu está longe de um sujeito capaz de depreender as circunstâncias ao redor e então relatá-las numa autobiografia convencional. Ao contrário, nos indícios autobiográficos e nos seus ulteriores disfarces ou ficcionalizações, o eu de *Objeto gritante* acaba por se relativizar. Ele se indaga, ele

se sabe não absoluto. Repetidamente no texto, a voz narrativa afirma que escreve por impulso, que se deixa levar pelo que ela própria desconhece. Mesmo assim, a indagação do eu não garante legitimidade, apenas efeito de autenticidade. Conforme Diana Klinger, na escrita de si reconhece-se a impossibilidade de exprimir uma verdade através das palavras. Segundo a autora, simplesmente, no instante em que surge o desejo narcisista de falar de si, surge um seu complemento: o desejo de se criar uma determinada imagem enquanto se fala. Sabe-se que um sujeito textual não é a revelação de um sujeito empírico, senão a sua construção. O sujeito, desse modo, não é anterior ao texto, mas nele se forja enquanto escreve e se inscreve. Dessa forma, os autores criam a própria imagem, o que constituiria menos uma revelação que uma encenação. Ocorre que encenação, criação e autobiografia se confundem a ponto de perderem-se as suas fronteiras, como ocorre no manuscrito *Objeto gritante*.

A partir de um exame do manuscrito, pode-se observar que muito daquela produção advém de material autobiográfico da própria Clarice Lispector, o que não significa, repito, que mesmo no manuscrito a verdade desse sujeito seja revelada. Diversamente, o sujeito textual é impresso no texto com o propósito de se transformar em imagem. O eu ali construído é tão fragmentado quanto o modo como se constrói. Sua forma de apresentação, se eu fosse escolher uma modalidade narrativa, estaria mais para o autorretrato que para os outros gêneros vizinhos do autobiográfico, pelos motivos expostos por Michel Beaujour quanto a tal modalidade: é disperso, é descontínuo, repleto de retomadas, interrupções. O manuscrito não expõe datas, não expressa preocupação cronológica, a narradora anuncia assuntos que interrompe bruscamente para retornar ao que anunciara duas ou três páginas depois. O retrato do eu se constrói em apresentações e repetições fragmentadas.

É importante pontuar o que Sônia Roncador identifica como tendências que Clarice Lispector teria absorvido e que a teriam levado ao investimento em um projeto de obra com tais características de descontinuidades e interrupções, como é, particularmente, *Objeto gritante*. A pesquisadora acredita que, no fim dos anos 60 e princípio dos 70, a autora Clarice teria embarcado em novos projetos estéticos, cujos elementos contrastavam com sua produção anterior. Por esse motivo, Sônia Roncador focalizou suas análises no que chamou de ficção tardia de Clarice

Lispector, considerando que as características de *Objeto gritante*, nunca publicado, teriam se reapresentado em boa parte dessa produção derradeira clariciana:

Em primeiro lugar, Clarice tende a indicar em alguns dos seus textos finais as circunstâncias de produção dos mesmos, a proporcionar ao leitor referência sobre o tempo e o lugar de produção desses textos, como também certas informações sobre a sua história pessoal no momento da escrita. (RONCADOR, 2002, p.14)

Ora, as referências sobre as circunstâncias de produção – como tempo e lugar – e as informações sobre a história pessoal são características capazes de dar conta de três aspectos que mantenho aqui relacionados: as observações sobre o processo de criação, a manutenção da impressão de presença de um autor empírico (em decorrência da visualização desse processo) e a inclusão de um eu, que, por sua vez, associa-se à ideia de presença, de testemunho. Daí não ser improvável deduzir os elementos autobiográficos presentes em prólogos, dedicatórias e afins na ficção tardia clariciana, além, é claro, dos elementos dispostos no próprio texto. Outra característica da ficção dos anos 60 (fins) e 70 da autora, segundo Roncador, seria a espécie de heterogeneidade de tom e estilo. Trechos afeitos à literatura tida como “sublime” figuravam próximos de outros trechos ligados a uma literatura entendida como chã, sem aviso de tal procedimento ao leitor, que recebia “de supetão” essas diferentes modulações.

Os aspectos mencionados e alguns mais estariam expostos no âmbito das artes na década de 60 e 70, e Sônia Roncador cita três nomes de adeptos de tais práticas de dessublimação: o escritor Samuel Beckett, o pintor Mark Rothko e o diretor de cinema Alain Resnais. Para embasar o seu comentário, a estudiosa utiliza a pesquisa de Leo Bersani a respeito dos programas estéticos dos três artistas. Bersani apontou que o trio problematizava a crença moderna na “autoridade” da arte. Ao contrário dessa crença, os três faziam um trabalho a partir do qual nada poderia ser aprendido, nada engrandeceria o leitor ou expectador para fins morais ou para fins de um prazer artístico tomado como superior.

A pesquisadora não defende que os artistas citados seriam influências diretas sobre Clarice Lispector, apenas compara o tipo de trabalho de Lispector em sua ficção tardia e o trabalho dos artistas, posicionando a produção da autora num conjunto mais abrangente de experiência estética.

Os leitores (pelo menos os críticos e estudiosos) tendem a atribuir uma certa “autoridade” aos textos literários que, como esclarece Bersani, baseia-se na suposição de que a literatura ou qualquer outra arte é moralmente ou epistemologicamente superior à vida. No entanto, essa suposição não se pode sustentar a menos que esses críticos acreditem também na seguinte “ficção”: que o autor de uma escrita “maior” ou superior (que em nossa cultura corresponde, por exemplo, à literatura) é um ser que, levado pela energia impessoal do impulso da escrita, distancia-se de suas experiências imediatas.(RONCADOR, 2002,p.17)

Sônia Roncador acrescenta que a obra literária costuma ser considerada como um resultado que oblitera vestígios do processo, camufla rastros, mas enfatizo que, diferentemente, o manuscrito de Clarice Lispector impede que o leitor projete a figura de um autor visto como sublime (inclusive deixa claros os rastros da criação), aspecto que se repete nas outras produções claricianas de fins da década de 60 e da década de 70. A pesquisadora crê que tais publicações poderiam ser associadas aos escritos de Michel Leiris. Ela utiliza um prefácio de Leiris para estabelecer, mais uma vez, não uma relação de influência, mas um paralelo entre a obra deste e daquela. O objetivo estético de Michel Leiris ao escrever a obra *L'âge d'homme* teria sido “o de buscar uma forma de escrita que por si mesma o colocasse em uma situação íntima daquela de um toureiro na arena” (RONCADOR, 2002, p.20). Isso significaria, para o autor, colocar-se em “ameaça física”, escrevendo suas próprias confissões desonrosas, expondo suas deficiências de caráter, de natureza sexual ou emocional. Tal procedimento consistiria em um “ato”, um “ato” autobiográfico que tentaria provocar um efeito de real por meio da confissão pública. Esse ato que, para Leiris, é do autor para ele mesmo, obviamente surte efeito no leitor, aquele efeito que impede a imagem de um autor “superior”, distante da realidade imediata.

Ao tratar da associação inflexível que Philippe Lejeune traçou entre a primeira pessoa autobiográfica e os gêneros da literatura autobiográfica, que ele chamou de literatura íntima, comentei que havia um tipo de ressalva a fazer para o interesse deste trabalho. Bem, é cabível reiterar que o pacto autobiográfico e o pacto romanesco postulados por Lejeune não se sustentam de modo restrito em *Objeto gritante*. Como dito anteriormente, nas páginas de *Objeto gritante*, percebe-se mais de um movimento. Há um direcionamento para a exposição desonrosa a que Leiris se referiu. Há também a tentativa de apagamento dessa exposição. Há, ainda, a tendência de ficcionalização do eu que supostamente se mostrava. Interagindo com esses movimentos, há a primeira pessoa do discurso, aquela que diz eu, mas que se nega autobiográfica, provocando um efeito curiosamente indecível entre ficção e registro autobiográfico, o que conduz à impossibilidade de classificação. Sobre o

manuscrito, mesmo o reconhecimento de um hibridismo soaria inexato. Fica-se diante da impressão de uma impossibilidade. A impossibilidade de se considerar tal material (que se manteve inédito) estritamente como um gênero de qualquer uma dessas esferas. Quer da esfera do fato, quer da ficção ou mesmo da ambivalência.

5

~~o~~ texto todo um frágil fio condutor -- o da vida? ~~que~~ <sup>que</sup> o atravessa de ponta  
a ponta. O ~~longo~~ texto não é para ser visto de perto: ganha sua secreta harmo-  
nia antes ~~invisível~~ <sup>invisível</sup> quando <sup>fôr</sup> visto de um avião <sup>em alto vôo. Então</sup> voando alto.  
*se vê o jogo das ilhas, veem-se os canais e os mares -*  
A palavra mais importante da língua portuguesa tem uma única ~~letra~~  
letra: é. É.  
Estou no seu âmago.  
Ainda estou.  
Ainda.  
~~transmitem~~ Tremeluz e é elástico. Como o andar de uma pantera negra que eu vi  
e que andava macio e lento e perigoso. Mas enjaulada? Não — porque não quero.  
Quanto ao imprevisível — a próxima frase por exemplo é imprevisível. Já nem  
faço mais perguntas neste âmago. É que quando é — é. Sou limitada apenas  
no recortado do corpo que é uma entidade. Elástica e separada de outros corpos  
na verdade ainda não estou vendo nem o fio da meada do que estou escrevendo.

Trecho da página 5 de *Objeto gritante* – datiloscrito.

## **2 A CONSTRUÇÃO DO EU NAS CRÔNICAS E NO MANUSCRITO OBJETO GRITANTE**

A atividade jornalística de Clarice Lispector incluiu sua atuação como entrevistadora, cronista e colaboradora para diversos periódicos. Sob pseudônimo, ela escreveu no semanário *Comício* (1952) e nos jornais *Correio da Manhã* (1959/1961) e *Diário da Noite* (1960/1961). Em 1959, a autora foi também convidada a publicar contos na revista *Senhor*. Sua atuação nos periódicos acabou por divulgar a produção clariciana para um público tão extenso quanto diferenciado nas suas expectativas. O sucesso dos contos da autora na revista *Senhor* realçaram a “redescoberta de Clarice para uma importante faixa de público”, segundo depoimento de Paulo Francis. (Apud GOTLIB, 2009, p.383)

Entretanto, apesar da presença de Clarice Lispector em outros veículos jornalísticos, foi para o *Jornal do Brasil* que ela colaborou por maior tempo e mais assiduamente, uma vez que era colunista semanal aos sábados, durante o período de agosto 1967 a dezembro de 1973. Os textos que ali produzia eram crônicas, gênero que a autora praticava como experiência nova e com o qual pareceu tantas vezes se incomodar.

Cabe o exame breve de alguns aspectos da crônica antes dos comentários mais específicos em torno dos textos semanais de Clarice Lispector. Antonio Candido, no famoso artigo “A vida ao rés-do-chão”, realçou a despreensão do gênero como uma de suas virtudes, uma vez que, pelo caminho do efêmero e da circunstância corriqueira, a crônica humaniza o leitor. Ela possibilita tal humanização por ficar mais perto do cotidiano das pessoas comuns, acabando por alcançar uma profundidade de significado com o qual de início não parece comprometida. O estudioso acrescentou que a crônica não aponta para a posteridade, mas sua passagem do jornal ao livro pode propiciar a esse tipo de texto uma durabilidade maior do que se poderia supor.

Muitos escritores brasileiros famosos exerceram a atividade de cronistas: José de Alencar e Machado de Assis, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Nelson Rodrigues, a própria Clarice Lispector. A lista é extensa e inevitavelmente peca por omissão. Nos textos desses autores, bem como nos textos

dos não citados, figuram assuntos do dia a dia, inclusive a falta de assunto. A urgência da escrita para ser publicada praticamente no dia seguinte também é abordagem recorrente, bem como a vinculação do gênero à realidade mais imediata do autor, que muitas vezes acaba por se incluir no relato ou vincula a prática de cronista ao exercício profissional remunerado.

O material que alimenta a crônica se origina de fatos corriqueiros, de memórias pessoais, reflexões do próprio cronista, o que propicia a inscrição da subjetividade do autor no texto. O reaproveitamento de temas, a relação com o presente e não com a posteridade, a incidental transcendência a partir do comezinho, o hibridismo quanto à categoria do narrador (interno ou externo ao texto), tudo isso são características da crônica e ficam patentes na produção de diversos autores. O que me interessa desse breve levantamento de características da crônica é a utilização dos recursos mencionados do gênero na produção semanal de Clarice Lispector para o *Jornal do Brasil (JB)*. Alguns desses recursos foram não somente utilizados pela autora como intensificados na sua escrita para o periódico.

Clarice Lispector apresentou, no *JB*, uma coleção de textos muito diferentes entre si: contos já publicados, fragmentados em partes que saíam semanalmente, textos metalinguísticos sobre o próprio ato de escrever ou sobre a falta de assunto, reflexões sobre acontecimentos do presente, reflexões sobre as relações humanas. Muitas outras crônicas constituíam-se como anotações curtas e soltas somadas na coluna, que reunia grande variedade de temas.

Somando-se aos tipos de crônica listados acima, havia os textos semelhantes a depoimentos, com forte marca autobiográfica: crônicas que abordavam alguns eventos da infância da escritora com o pai e as irmãs, outras que tratavam do ambiente aparentemente mais pessoal de sua casa e ainda outras que abordavam o que a autora apresentava como sendo o seu universo interior.

No *Jornal do Brasil*, a relação entre narrador e escritor se dava pela assinatura da cronista e no próprio caráter da crônica – gênero posicionado na interseção entre a ficção e o fato. A identidade entre autor e narrador apenas ocorre a partir da escrita, quando se estabelece o contrato de leitura, e não antes dela. Por sinal, a palavra “pacto” pressupõe um trato, um acordo estabelecido entre, ao menos, duas

partes. Presume-se que, de um lado, alguém proponha algo e, de outro, alguém acate. Assim, o leitor da crônica clariciana para o jornal era uma das partes que “assinava” o contrato autobiográfico, no momento em que o aceitava. Uma vez firmado o pacto, o leitor recebia a imagem que a autora construía de si mesma. Contudo, principalmente no caso da crônica clariciana, a cronista, além de forjar a sua imagem, moldava-a em relação às expectativas do consumidor do jornal, confirmando-as ou rejeitando-as. Desse modo, em certo nível da construção da figura da autora, havia uma troca, uma construção de imagem em movimentos que partiam da própria autora e outros tantos movimentos que partiam de seus receptores. Entretanto, por necessidade de concisão e foco, a participação do leitor aqui só pode ser medida pelo resultado dessa interação: o registro nas crônicas.

Nos textos semanais claricianos existem as “interferências” de um escritor que parece querer dirigir um modo de leitura. A orientação é mais para uma recepção autobiográfica que híbrida, pela própria natureza da crônica, sublinhando, assim, a presença do autor. Entretanto, há, por parte da cronista, o reconhecimento de que ali ela não desnuda a alma, embora pareça fazê-lo. Dessa forma o eu narrado vai se tornando uma figura que não necessariamente confere com a sua intimidade mais pura. O trecho a seguir é parte da crônica “Atualidade do ovo e da galinha III (final)”, publicada em 19 de julho de 1969 :

Mas é que ninguém sabe como se sente por dentro aquele cujo emprego consiste em fingir que está traíndo, e que termina acreditando na própria traição. Cujos empregos consistem em diariamente esquecer. Aquele de quem é exigida a aparente desonra. Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu. (LISPECTOR, 1999, p. 213)

Assim, nas crônicas, a narradora pincela algumas indicações de que, nos indícios autobiográficos, existe a máscara da *persona* sobre o sujeito (o que fez na crônica “Persona”, publicada em 2 de março de 1968).

*Persona*. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe eu acho a máscara um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. (LISPECTOR, 1999, p. 80)

Entendo que um pacto autobiográfico pode ser depreendido nessas crônicas devido aos indicadores, na maioria já mencionados: assinatura da própria autora, listagem de elementos de seu cotidiano, referências a suas trocas com leitores,

explicitação da relação monetária da autora com a produção de crônicas, inclusão de dados da realidade externa à sua vida, mas conhecidos pelo leitor da época. Alguns desses indicadores são inerentes ao gênero praticado pela autora no jornal. A crônica implica uma abordagem hodierna e, por tradição, admite a inserção do autor, com suas opiniões, no próprio texto. Entretanto, essas características parecem ter tomado maior dimensão na crônica clariciana, uma vez que ela adentrou em assuntos de um âmbito considerado muito particular: filhos, empregadas domésticas, viagens particulares. É como se o tema pessoal fosse, muitas vezes, o ponto de partida para as considerações reflexivas. Por outro lado e em alguns momentos, fica a impressão de se estar lendo um texto de alguém que se protege, porque é até pessoal, mas não é íntimo. Alguém que entende que se expor não é necessariamente revelar-se, como se vê na crônica “Fernando Pessoa me ajudando”, publicada em 21 de setembro de 1968:

Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei **certa parte** minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução de café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Verei o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. (LISPECTOR, 1999, p.137 – grifo meu)

Como elencado, o pacto autobiográfico começava na assinatura da própria autora: “Mas agora entendo nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar.” (LISPECTOR, 1997, p. 137) Apresentava-se aí uma correspondência entre a autora e a narradora, o que configura o famoso pacto teorizado por Philippe Lejeune. Ela era uma cronista, ainda que o negasse em alguns trechos. Ao final do texto, era o seu nome que aparecia. Dessa forma, e como a cronista que era, Clarice Lispector se dispunha a falar de assuntos cotidianos, desde os corriqueiros, até a injustiça social, por exemplo. Mas o eu que narrava, que refletia, que apresentava suas emoções e suas abstrações, em grande parte dos textos semanais era o eu que se espelhava na imagem *construída* da autora. É o que se nota na crônica “Intelectual? Não”, publicada em 2 de novembro de 1968:

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho mesmo cultura. (...) Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros “uma profissão”, nem “uma carreira”. (...) Sou uma pessoa

que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. (LISPECTOR, 1999, p. 149)

No trecho, o sujeito cerca seu espaço e contraria etiquetas que lhe poderiam ser atribuídas (intelectual, literata) para defender-se como uma simples pessoa no mundo, o que Clarice Lispector buscou reafirmar diversas vezes. Tais afirmações recorrentes indicam que era dessa maneira que a cronista queria ser vista. Como simples pessoa no mundo, natural seria surgirem elementos do seu cotidiano nas histórias e eles são vários: a conversa com os taxistas, com os amigos, as muitas interações com os filhos, os assuntos com as empregadas. Estas, inclusive, parecem figurar nas crônicas tanto ou mais do que os filhos figuram. Ao leitor, ela apresentou os filhos sem nomeá-los, sem nem mesmo destacar se uma fala era do mais velho ou do mais novo, em determinados trechos. Já as empregadas eram citadas pelo nome e por detalhes das personalidades, bem como dos eventos em que estavam envolvidas.

Um aspecto que acrescenta peculiaridade interessante ao eu da crônica clariciana é o modo como o mesmo se constrói num conjunto amplo de textos que têm como elementos organizadores apenas as datas de publicação e o fato de se concentrarem no periódico do *JB*. A construção da identidade desse narrador não se dá numa narrativa linear nem retrospectiva como em uma autobiografia tradicional, mas a partir de uma teia de relações entre as crônicas. Como se as crônicas configurassem um autorretrato não linear (apesar das datas, as circunstâncias narradas são recorrentes e fragmentadas), uma espécie de autobiografia não programada, embora independente de classificação. Assim, as crônicas claricianas do *Jornal do Brasil* contribuíram para delinear, semana a semana, um perfil do eu nelas presente, a ponto de formarem um panorama configurador de uma identidade, uma *persona* de Clarice Lispector construída pela própria Clarice Lispector.

O eu com vestígios autobiográficos das crônicas, que analiso neste capítulo, aparece primeiramente na crônica “Amor imorredouro”, de 09 de setembro de 1967. Inicia-se a descrição de uma conversa que a cronista travou com um amigo em torno do assunto “escrever crônica”, aliado ao desconforto que a mesma expressa sobre “ganhar dinheiro com crônicas”:

Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito. Embora uma amiga

médica tenha discordado: argumentou que na sua profissão dá sua alma toda, e no entanto cobra dinheiro porque também precisa viver. Vendo, pois, para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma – a parte de conversa de sábado. (LISPECTOR, 1999, p. 29)

Há dois incômodos aí expressos: o pagamento pela escrita e a exposição excessiva, mas há também o esclarecimento do que a cronista passava a vender. Ela afirmou que o que vendia era a parte da “conversa de sábado”. E nessa conversa, como tentei mostrar, cabiam muitos assuntos. Os temas abordados tanto podiam desviar a atenção do ego encenado quanto inexoravelmente retornavam a ele. Afinal, o que se deduz do nome “conversa de sábado” é que se trata de um momento de encontro, um momento leve que pode oscilar entre amenidades ou “alguma” intimidade.

Através das pistas sugeridas pelas crônicas, procuro descrever a imagem construída naquelas linhas. Excluindo os momentos em que tecia considerações sobre acontecimentos então atuais, como o incômodo pela falta de vagas nas universidades ou a terrível matança de índios no Brasil, muitas vezes a autora fez referências concretas a pessoas famosas que conheceu diretamente, como Antônio Callado, Chico Buarque, Guimarães Rosa, Ivo Pitanguí, que eram referências do seu círculo de amigos ou contatos naquele tempo. Ela também fez remissões à infância em Recife, aos banhos de mar com o pai em Olinda, à dedicação do pai às filhas, à doença da mãe. E descreveu as impressões de algumas viagens que realizou como esposa de diplomata. Paralelamente a isso, ao abrir o espaço da crônica para relatar as poucas entrevistas a que se submeteu, ou para mencionar um prêmio que ganhou, Clarice Lispector estava divulgando opiniões em torno de si, mesmo que fosse por negação. Observe-se o trecho da crônica “Hermética”, publicada em 24 de fevereiro de 1968.

Ganhei o troféu da criança-1967, com meu livro infantil *O mistério do coelho pensante*. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética. Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?

Mas, oh, Deus, como tudo isso tem pouca importância.” (LISPECTOR, 1999, p.79)

A escritora talvez tentasse desconstruir a imagem de hermética ao transcrever uma “Entrevista Alegre” (crônica de 30 de dezembro de 1967) em que a

desenvoltura, a simpatia e a leveza da entrevistadora é que seriam responsáveis pelo acesso e pela receptividade da entrevistada:

(...) Na hora marcada, entra-me pela porta adentro uma moça linda e adorável, Cristina. (...) Estabelecemos logo um contato fácil. O que a fez me informar: também trabalhava para um jornal e seus colegas, ao saberem que ia me entrevistar, tiveram pena dela. Disseram que eu era fogo, que mal falava. Cristina acrescentou: “Mas você está falando.” - Sim, falei – como resistir?” LISPECTOR, 1999, p.58)

A coluna que Clarice Lispector assinava no jornal passou a ser um espaço de comunicação para responder a leitores e amigos, até mesmo para convidar Chico Buarque à sua casa. Por isso, a troca com os leitores se tornava explícita. Na crônica de 14 de outubro de 1967, “*Dies irae*” Lispector indica que, muitas vezes, o que os leitores pediam é que a cronista fosse ela mesma na coluna e não a narradora dos romances. Como fez Teresa, a moça que teria visitado Clarice Lispector no hospital após o incêndio:

E agora me telefonou para ser franca: que eu não escreva no jornal nada de crônicas ou coisa parecida. Que ela e muitos querem que eu seja eu própria, mesmo que remunerada para isso. Que muitos têm acesso a meus livros e que me querem como sou no jornal mesmo.” (LISPECTOR, 1999, p.38)

Que aos olhos do público Clarice Lispector era uma escritora é irrefutável. Se era considerada uma intelectual, isso não fica claro. O certo é a investida da autora em negar essa condição. Mas, diante de todos os elementos que levariam à elaboração de uma imagem, é a descrição do que parece íntimo que conduz à impressão de se ter a vida da autora em linhas claras.

Julgo importante destacar aqui o já referido desejo do sujeito de criar uma imagem de si. Apesar da expectativa do leitor ou até mesmo da crítica em relação à figura da autora que se esperava ver semanalmente no *Jornal do Brasil*, era a cronista quem dirigia a narração dos eventos, a descrição dos seus hábitos. Clarice Lispector, como faz todo cronista (e os autobiógrafos ou mesmo os narradores de romances autobiográficos), escolhia os acontecimentos que narraria. Deu bastante ênfase à relação com os filhos e com as empregadas, isto é, à superfície dos acontecimentos em sua casa, o que ia ao encontro de um perfil desejado de eu: a mulher, a mãe que escreve (e não só a escritora), a pessoa comum que tem uma rotina simples e precisa trabalhar para viver.

Começo com as empregadas. A dimensão que elas ocupam no texto clariciano, as curiosidades em torno de suas atitudes e suas falas, tudo isso faz com que elas sejam tratadas de modo a configurarem personagens singulares, adquirindo potencial para transitar entre o verificável e a ficção. No correr das semanas, Clarice Lispector expunha diferentes nomes e/ou situações que tratariam de suas ajudantes e as envolveriam. Aninha, a mineira calada que gostaria de ler um livro de Clarice Lispector, pois não gostava de “água com açúcar”. A mesma que um dia voltou das compras aérea, em suspenso, com a doçura de quem teve um surto. Jandira, a cozinheira “vidente” que, ao receber o salário, beijou o ombro da patroa num gesto espontâneo e estranho. Em outro episódio, a mesma Jandira adivinha, na irmã de Clarice Lispector, o momento muito bom que ela passava na vida: “Bom. Cada um tem a empregada que merece.” – responde a irmã à curiosa atitude (LISPECTOR, 1999, p. 48). Maria, que achava natural as “madames” ficarem em casa de camisola. Eremita, que tinha a capacidade de ir (a) e voltar de seu próprio mundo, aquela que levava pequenas “lembranças” da despensa para presentear o noivo. A empregada argentina bajuladora que havia trabalhado no teatro. Uma empregada que fazia análise e que, quando não estava bem, ficava muito revoltada e de difícil trato. A outra que, acompanhando a patroa ao Texas, acabou não retornando ao país, para casar-se com um engenheiro inglês. Outra ainda que, sendo chamada pela patroa, parecia fingir não ouvir para depois explodir num “Chega!”, que a patroa não pôde suportar uma segunda vez. Clarice Lispector cita os nomes das empregadas, retorna à história delas em outras crônicas. Na crônica de 2 de dezembro de 1967, intitulada “Por detrás da devoção”, a cronista fala da relação instável entre patroas e empregadas e da própria atitude de culpa frente a elas:

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal.” (LISPECTOR, 1999, p.50)

Por outro lado, a relação com os filhos pequenos era registrada como algo muito agradável e compensador. A cronista narra as frases espirituosas dos dois meninos, as conclusões a que suas atitudes a levavam, a voracidade com que um deles tomou sorvete, a relação saudável de todos da casa (com o fogo do amor e das panelas sempre acesos), o bem-estar. No dia 12 de outubro de 1968, a cronista afirmou que os filhos passaram a olhá-la como alguém interessante para conversar

e, para isso, eles a seguiam até o espelho do banheiro aonde ela ia pentear os cabelos, apenas para continuar a conversa. Só em um texto suas palavras mostram o incômodo com a exigência de um dos dois meninos de ter uma mãe bonita:

E assim foi que se formou o clima de briga. O motivo não era fútil, era sério: uma pessoa, meu filho no caso, estava-me cortando a liberdade. E eu não suportei, nem vindo de meu filho. (LISPECTOR, 1999, p. 187)

Ficcionais ou não, esses instantes pareciam retirados da intimidade mais pura, embora ocorresse uma economia, um modo de proteger-se da exposição. Apareciam, no texto, como afirmei anteriormente, a mãe doente, o dedicado pai, episódios de Clarice criança. Isto quer dizer que as memórias de infância e juventude também faziam parte da construção dessa identidade na narrativa, como ocorre com muitos textos memorialistas ou autobiográficos. No caso de Clarice Lispector, apesar da cronologia das datas nos textos semanais, tanto a identidade quanto a narrativa apresentam-se fragmentadas, embora o ponto de partida na infância seja comum ao de outras modalidades de fundo autobiográfico. Mas a busca das referências de origem não é suficiente para garantir intimidade; o eu construído se resguardava e somente se configurava nos limites do público. O amor era apenas mencionado como reflexão e não eram citadas quaisquer relações amorosas, se existiram. A família que Clarice Lispector formou a partir de seu casamento era mencionada com algum resguardo que, no fundo, é bastante significativo. Raramente a autora determinava qual dos filhos havia dito isso ou aquilo: “Recebi uma lição de um dos meus filhos, antes dele fazer 14 anos.” (LISPECTOR, 1999, p.138). E esse filho a ensinou a diferença entre emoção e nervosismo, convencendo-a a não tomar um calmante. Da mesma forma, quando ela contou aos meninos a ideia de convidar Chico Buarque para sua casa, não indicou qual deles refutou a sugestão. O episódio se encontra na crônica “Chico Buarque de Holanda”, de 4 de fevereiro de 1968:

Falei dessa idéia e um dos meus filhos disse que não queria. Perguntei por quê. Respondeu: porque ele é uma personalidade. Eu lhe disse: mas você também é, aos sete anos de idade ouvia tudo de Beethoven que tínhamos e pedia mais, tanto gostava e sentia e entendia. Mas quero respeitar meu filho. Disse-lhe: se eu convidar Chico, se ele vier, você só aperta a mão dele e, se quiser, sai da sala. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

Em outros momentos, a referência aos meninos foi feita pelo artigo definido, como se ao leitor isso bastasse. Entretanto, na crônica de 23 de dezembro de 1967, “O caso da caneta de ouro”, Clarice Lispector escreveu sobre a clara cobiça e

exigência do filho menor por uma caneta de ouro que a mãe ganhara, enquanto ao mais velho a caneta era indiferente, o que gerou uma reflexão da mãe sobre o sentimento profundo de rejeição que o filho demonstrava naquele episódio:

Mas tenho dois filhos. E porque o outro não havia pedido? Fiquei triste. Achava mais certo que houvesse uma disputa franca entre os dois a propósito da caneta de ouro, e não que um deles nem sequer pedisse. Esperei um momento em que estivéssemos a sós, os dois. Conte-i-lhe então a história e terminei dizendo: “Se você tivesse pedido antes, eu teria dado a caneta a você”. “Eu nem sabia que você tinha uma caneta de ouro.” “Pois devia saber, você anda distraído, e não ouve as conversas de casa.” Silêncio. Perguntei esperançosa: “Mas se você soubesse que eu tinha ganho a caneta, pediria para você?” “Não.” “Porquê?” “Porque é muito cara.” “E você acha que não merece uma coisa cara?” (...) A resposta foi contundente: “Eu já pedi muitas coisas e você não me deu nada.” A acusação era tão dura que fiquei estarecida. Inclusive não era verdade. Mas, exatamente por não ser verdade, é que se tornava mais grave. Ele tinha uma queixa tão profunda que a transformara nessa inverdade. (LISPECTOR, 1999, p. 57)

O motivo de as referências aos filhos não serem determinadas permanecerá desconhecido, mas que a estratégia pouparia os meninos de uma impressão de maior exposição no jornal é fato. Por outro lado, é do conhecimento dos biógrafos a doença do filho mais velho que lhe foi roubando a integridade mental. E esse dado não consta em qualquer crônica, conto ou romance, embora o tema da loucura seja recorrente na obra da autora. Certamente a doença do filho era mais que uma “conversa de sábado”; seria assunto difícil e reservado, com certeza, ao campo da pessoa, não da *persona*.

O que a escritora publicou semanalmente no *Jornal do Brasil* englobava aspectos que, conforme assinalou Sônia Roncador, Marta Peixoto e Vilma Arêas, e conforme apontei no capítulo anterior, foram se mostrando na ficção clariciana do final da década de 60 e durante a década de 70: a narração da própria experiência, a inclusão e explicitação do processo de criação e dos eventos do dia-a-dia, a intenção da autora (subentendida nas entrelinhas dos seus narradores ou nas da cronista e nos depoimentos) de compor uma obra que escapasse a classificações de gênero. Na medida em que ela se dedicava à atividade remunerada de cronista e colhia os frutos de uma interação inevitável com os leitores – dessa vez conhecedores de sua assinatura –, o eu e o cotidiano encontravam seu lugar no texto. O exercício de todos os aspectos inerentes à crônica parece ter influenciado a produção ficcional clariciana. Assim, as crônicas e as obras tardias de Clarice Lispector coadunavam-se a tendências de várias esferas artísticas desde a década de 60 do século passado, que a antena sensível da autora teria sabido captar e expressar. Uma dessas tendências foi o questionamento da autoridade da arte e do

artista. A inserção das condições de produção da obra, o processo de montagem na criação, o reaproveitamento dos próprios textos, a recuperação – ora ficcional, ora autobiográfica – do eu que figurava nos excertos reutilizados: todas essas características emergentes na escrita clariciana da época impediam que o leitor pudesse projetar a figura de um autor acima do mundo imediato. Ao contrário, o autor se encontrava envolvido e afetado pelo universo cotidiano, sem aura de transcendência.

Convém tratar brevemente da circulação de textos, que se torna ainda mais intensa, na escrita tardia da escritora. Durante o período em que foi cronista do *Jornal do Brasil*, a autora intensificou a ampla movimentação textual que marca muito da sua produção literária. Na obra clariciana, a prática de reaproveitar textos foi se acirrando de tal modo que o leitor podia encontrar os mesmos trechos ou textos inteiros onde menos esperava. Uma crônica como “Tortura e glória” (2 de setembro de 1967) reapareceria levemente adaptada como o conhecido conto “Felicidade clandestina”, também título do volume de contos publicado em 1971. No sentido supostamente inverso (já que não se pode afirmar com exatidão quem nasceu primeiro), contos de *Legião estrangeira* figuraram no *Jornal do Brasil*, alguns reeditados em *Felicidade clandestina*; vários fragmentos da segunda parte de *Legião estrangeira* (“Fundo de gaveta”) passaram pelo *Jornal* antes de comporem *Água viva* (1973), e, como mencionarei mais à frente, estes fragmentos compuseram também o manuscrito de *Água viva*, *Objeto gritante* (sem data). A própria autora acrescentou a *Objeto gritante* uma nota que se pretende explicativa sobre tal reutilização de excertos entre o *Jornal do Brasil*, os livros de conto e o manuscrito de *Água viva*:

Este livro ia se chamar “Atrás do pensamento”. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las – não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de “Objeto Gritante” ou “Atrás do pensamento”. (*Objeto gritante*, nota – datiloscrito)

O intuito de esclarecimento de Clarice Lispector, com a adição da nota, não parece suficiente para explicar o grau de circulação textual de sua escrita, uma vez que não foi só entre *Objeto gritante* e as coletâneas mencionadas que tal recurso se operou. Nem se pode confirmar também onde cada trecho nasceu primeiramente, tamanha a dimensão dessa ciranda. A nota não contempla a circulação de trechos que se verifica em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), por exemplo.

A estudiosa Vilma Arêas mencionou a reutilização de textos na elaboração de *Uma aprendizagem* e se referiu às crônicas:

Ora, as crônicas, ou trechos delas, ou trechos do romance ou cartas tornadas crônicas, são reescritas, reelaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma aprendizagem*. Apesar da insistência no diálogo, nesse livro também há descrições do estado interior da personagem, por isso na passagem da crônica para o romance a pontuação tem de ser afrouxada, imitando a imprecisão do pensamento de Lóri num ritmo solto e difuso; no movimento inverso, o texto deve ser “enxugado” para que surja mais seco, mais direto, tal como é exigido na crônica. (AREAS, 2005, p.36)

Uma consequência dessa prática de reaproveitamento é a relativização do teor autobiográfico dos fatos apresentados nas crônicas. Sobre tal aspecto escreveu Fátima Cristina Dias Rocha, em um artigo sobre Clarice Lispector cronista:

Interessa-nos, neste ponto, a verificação de que, na intensa circulação do material apresentado nas crônicas e nas páginas do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, as impressões “de Clarice” nas crônicas transferem-se para Lóri, ou mesmo para Ulisses. Ou seria o inverso, e a escritora, nas crônicas, “fingiria” serem suas as impressões dos protagonistas do romance? (ROCHA, 2006, p. 58-9)

Desse modo o leitor se vê impedido de desfazer a ambiguidade entre fato e ficção. Trata-se de um fato experimentado por um eu real, que remeteria ao autor, ou ali se encontra uma recriação metafórica ficcional? Desloca-se assim o discurso autobiográfico para o campo do indecível. Desse modo, o reaproveitamento de textos pode multiplicar o efeito dos antônimos falar/encobrir que a autora teria captado das palavras que leu citadas de Fernando Pessoa e afirma imprimir na sua escrita. A frase do poeta consta na crônica, anteriormente citada, de 21 de setembro de 1968: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (LIPECTOR, 1999, p. 136).

Além da prática de reutilização de textos, as outras estratégias que a ela se somam ou com ela dialogam – a alternância explícita entre o autobiográfico e o ficcional, a abordagem informal dos assuntos, dentre outros –, ao extrapolarem os limites da crônica, estendendo-se para outros gêneros – parecem ter gerado um desconforto na crítica em relação à produção tardia da autora. Bem aceitos no jornal, tais expedientes usados na prosa de ficção desafiavam as concepções fechadas acerca do literário e acerca da própria autora. Os textos ficcionais, com recursos próprios das crônicas pareciam querer dizer: “Não, eu, Clarice Lispector, não sou um monstro sagrado, nem sou ao menos escritora, sou uma pessoa comum, embora escreva.” Ou, por outro lado: “Sim, a arte ultrapassa o cânone

literário, a arte também é a inclusão do eu e das circunstâncias ao seu redor.” Enfim, a arte, nesses textos, não devia ser apenas espaço para o transcendente, mas para o corriqueiro também.

O reaproveitamento de textos e as marcas da presença do autor são aspectos que interagem em movimentos de reciprocidade, visto que um acaba por confirmar o outro. Através da recorrência de temas, frases ou simples expressões, ficava flagrante e explícita a dificuldade de a autora encontrar assuntos para preencher sua coluna semanal. Ela já enfatizava sua condição de não escritora, repetia que havia perdido o jeito para escrever, reiterava que não era cronista, que nem sempre tinha sobre o quê falar. Desse modo, a retomada de assuntos pode ser vista como uma transparência do processo de criação que conduz, mais uma vez, para a confirmação da interferência do autor. Os modos de composição do texto relacionavam-se com naturalidade à inclusão do eu autobiográfico, mesmo em disfarce, nas crônicas. No excerto a seguir, retirado de uma crônica “Fartura e carência”, publicada em 14 de setembro de 1968, evidencia-se um momento em que a elaboração literária parecia “mais fácil” para a autora, o que não significava que era de seu agrado:

Como é bom o instante de precisar que antecede o instante de se ter. Mas ter facilmente, não. Porque essa aparente facilidade cansa. Até escrever está sendo fácil? Por que é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos dedos? É um pecado, bem sei, querer a carência. Mas a carência de que falo é tão mais plenitude do que essa espécie de fartura. Simplesmente não a quero. (LISPECTOR, 1999, p. 135)

Para esclarecer a citação, utilizo as formulações de Vilma Arêas, que identificou, nas palavras da própria Clarice Lispector, uma divisão de sua obra em dois momentos: a “literatura sujeita apenas à intermitência da inspiração, e a literatura (...) submetida a imposições exteriores” (AREAS, 2005, p. 14). É a essa literatura “fácil”, submetida a imposições externas – a literatura da “ponta dos dedos” – que se refere o trecho transcrito acima. Sobre esse aspecto, Vilma Areas principiou tratando da pouca repercussão do livro *A via crucis do corpo* junto à crítica e atribuiu o insucesso quanto à recepção da crítica aos modos de composição da obra, além das exigências práticas da vida e do mercado: a composição foi feita às pressas, sob encomenda, utilizando vários registros e estratégias, como, por exemplo, a paródia (inclusive da própria produção literária) e uma certa sentimentalidade, que Areas chamou de “absolutamente falsa”. Todavia, a

pesquisadora não separou radicalmente a produção da autora estudada em “rica” e “pobre”. Antes, ela defendeu que os escritos submissos ao mercado e renegados pela crítica têm uma relação profunda com o restante da obra:

Sendo de temperaturas diferentes, eles retraçam um movimento coerente e circular, embora intermitente, articulando-se uns com os outros, apesar das dificuldades do que a escritora chama de “inspiração” e de seus tempos mortos. O procedimento, por si mesmo fraturado, apresenta seu resultado como um produto ao mesmo tempo vanguardista e regressivo, que é um dos entraves para a compreensão dessa obra. (AREAS, 2005, p. 15)

Em 14 de junho de 1969, Clarice Lispector publicou uma crônica denominada “Autocrítica no entanto benévola” no *Jornal do Brasil*. Nela a cronista deixava pistas (para si mesma?) do que viria a ser sua produção a partir da década de 70:

Tem que ser benévola, porque se fosse aguda, isso talvez me fizesse nunca mais escrever. E eu quero escrever, algum dia talvez. Embora sentindo que se voltar a escrever, será de um modo diferente do meu antigo: diferente em quê? Não me interessa. (LISPECTOR, 1999, p. 201)

A crítica da autora em torno da própria produção projetava-se sobre o futuro de sua obra, como se naquele momento ela não estivesse fazendo algo que se pudesse chamar de “escrita”. A postura não parece tão distante dos motivos que Vilma Areas mencionou como responsáveis por uma certa negligência dos pesquisadores em relação à literatura da “ponta dos dedos” e que Sônia Roncador também apontou, em resumo: a consideração de uma suposta “autoridade” da arte. A “autoridade da arte” que delegaria a qualquer produção artística uma capacidade de proporcionar prazer (ou fruição artística) ao espectador, um prazer que apenas paira sobre o cotidiano, sem aprofundar-se nele. Nas crônicas e na produção tardia, as condições para que o leitor vivesse um prazer artístico “superior” eram diminuídas pela importância que os eventos chãos tomavam, o que depreciava a dita “autoridade” da arte. Já se observou que em muito da ficção derradeira de Clarice Lispector manteve-se essa tendência e, como provável consequência, ocorreu uma menor abordagem crítica das obras do período.

O certo é que os mecanismos citados por Vilma Areas e por Sônia Roncador nos romances e contos tardios de Clarice Lispector encontraram um espaço relativamente livre na coluna do *JB*, um veículo então de grande circulação e que atendia a um abrangente grupo de consumidores de jornal. Para ilustrar a acomodação desses mecanismos à crônica, uso as expressões cristalizadas pelo arcabouço literário e teórico, respectivamente de Clarice Lispector e Antônio

Cândido: a literatura da “ponta dos dedos” acomodava-se com adequação ao gênero “ao rés do chão”. Fora do romance, veiculada em um dos periódicos mais importantes de sua época, a literatura da “ponta dos dedos” de Clarice Lispector era lida e aceita, sem a reserva que os romances de fins de 60 e os de 70 receberam.

O que pretendi destacar neste capítulo foi o modelo de imagem da autora que as crônicas do *JB* auxiliaram a configurar: a mãe que apoiava e trabalhava para sustentar os filhos, a mulher, a escritora-mãe, a pessoa comum com seus dramas humanos. Pretendi demonstrar a intenção de compor tal imagem através dos assuntos mencionados mais enfaticamente nas crônicas, como as descrições do ambiente domiciliar, as relações entre as pessoas que habitavam a casa da escritora, como os amigos, filhos e empregadas. Entretanto, essa configuração da imagem dependia da aceitação do público leitor, que, pelas declarações inseridas nas próprias crônicas, parece ter acatado o contrato de leitura autobiográfica (mesmo flexibilizado pelos recursos mencionados), sem as reservas que outro tipo de público estabeleceria.

Procurei realçar ainda o estilo desses textos semanais, o qual foi muito bem recebido no veículo jornal: a inclusão das circunstâncias que acompanham a produção (com as interrupções para atender a um telefone, o retorno a um assunto já tratado, como se se tivesse feito um breve parêntese na conversa); a explicitação do processo de criação (que inclui as circunstâncias de produção, bem como as dificuldades de encontrar assunto, inclusive quando isso é feito por encomenda); o reaproveitamento de textos (que retoma a questão do processo de criação e da relativização do caráter autobiográfico); o estilo mais informal (pressuposto do gênero crônica); a inserção de um eu autobiográfico ao lado de sua ficcionalização ou flexibilização. Conforme sinalizaram Marta Peixoto e Sônia Roncador, todos esses aspectos parecem ter figurado nas crônicas e vazado para toda a literatura tardia de Clarice Lispector. No entanto, não é possível determinar se muitos trechos que apresentavam tais aspectos surgiram primeiramente nas crônicas ou nos romances; só é possível chegar a uma conclusão e a uma inferência, reiterada nos registros dos estudiosos da autora. Apresento-as respectivamente:

1) No reaproveitamento dos trechos do jornal para um livro ou vice-versa, os mesmos sofriam alterações para atender às características dos personagens ou para atender ao caráter cotidiano e direto do jornal.

2) A obrigação da escrita semanal da crônica, seu exercício, parece ter influenciado o modo de produção clariciana mesmo na ficção, visto que a autora passou a praticar aquelas tendências depois que iniciou sua contribuição ao *Jornal do Brasil*.

Voltando ao meu objeto de estudo específico, verifico uma compatibilidade entre a imagem autobiográfica delineada pelo panorama de crônicas do *Jornal do Brasil* e a imagem desenhada no manuscrito de *Água viva*; inclusive porque muitos trechos de crônicas figuram no corpo do manuscrito ou vice-versa. Assim o eu de *Objeto gritante* mantém uma espécie de continuidade em relação ao eu construído no conjunto de crônicas do *JB*. Além disso, a impressão de se assistir ao andamento de um processo criativo quando se lê uma coleção de crônicas de Clarice Lispector parece reverberar em *Objeto gritante*. A espécie de irreverência quanto aos gêneros e à literatura também encontra eco no manuscrito, e ocorre o mesmo em relação aos demais aspectos aqui tratados.

A fim de fornecer uma breve ilustração para as afirmações acima, utilizo-me do assunto da crônica “Um anticonto – Objeto”, publicada no *Jornal do Brasil* em 1972. Era um “relatório-crônica” que já havia aparecido na revista *Senhor*<sup>6</sup>. O “relatório” explorava divagações em torno da “coisa” (que podiam ser as coisas propriamente e seu mistério ou um objeto como um relógio), caracterizava-se pela mistura de assuntos e por um questionamento acerca da atividade de escritora e da literatura. Mesclava a um tom reflexivo as alusões de caráter publicitário, realizando ali a “deflação”, a mistura de tons, em uma composição nos moldes do *patchwork*: “Coca-Cola é, enquanto Pepsi-Cola nunca foi”. Na ocasião da publicação do relatório na revista, a apresentação de Nelson Coelho observava que Clarice Lispector estava tentando “matar a escritora”, mas não conseguiria. Na posterior publicação em jornal, a própria autora comentou a apresentação de Nelson Coelho, acrescentando: “O que tentei com essa espécie de relatório? Acho que queria fazer um anticonto, uma antiliteratura. Como se assim eu desmistificasse a ficção. Foi uma experiência

---

<sup>6</sup>Este foi um dos textos que não foram incluídos na coletânea *A descoberta do mundo*. A fonte consultada para conhecê-lo foi a biografia escrita por Nádia Batella Gotlib, que consta nas referências bibliográficas.

valiosa para mim. Não importa que eu tenha falhado.” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p.391).

Assim como a autora afirmou que o “relatório-crônica” teria sido um anticonto, a autora também acrescentou, com a própria letra na folha de rosto do manuscrito, que *Objeto gritante* era um antilivro. Vamos a ele.

da tenho a dizer porque desconheço a solução para quem tem espelho partido. No decorrer deste livro provavelmente a solução aparecerá. Falar em "provavelmente" dá insegurança. Tenho que ter como também o meu personagem - tenho que ter fé. Nós dois. Fé e esperança e caridade - em que situação são estas palavras usadas? Hoje acordei com vontade de que meu personagem fosse ao campo. E lá está ele. Sem ter nada a fazer senão estar no descampado. Caminhando.

Caminhamos tão velozmente para o despojamento que em breve este livro despojado vai ~~evoluir~~ evoluir e parecer empolado.

Porque eu mesma faço a autocrítica. Que no entanto tem que ser benévola porque se fosse aguda isto talvez me fizesse nunca mais escrever. E eu quero escrever algum dia - talvez. Embora sentindo que se voltar a escrever será de um modo diferente do meu antigo: diferente em que? Não me interessa.

Minha autocrítica a certas coisas que escrevo - por exemplo - não importa no caso se boa ou má: mas talvez falte a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa - porque este ponto é o agulhão da vida.

E tantas vezes consegui o encontro máximo de ser comigo mesma - quando com espanto digo: "Ah!". Às vezes este encontro comigo própria se consegue através do encontro de um ser com outro ser.

Não. Eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo - e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transporta para o profundo arrebatamento.

da tenho a dizer porque desconheço a solução para quem tem espelho partido. No decorrer deste livro provavelmente a solução aparecerá. Falar em "provavelmente" dá insegurança. Tenho que ter como também o meu personagem - tenho que ter fé. Nós dois. Fé e esperança e caridade - em que situação são estas palavras usadas? Hoje acordei com vontade de que meu personagem fosse ao campo. E lá está êle. Sem ter nada a fazer senão estar no descampado. Caminhando.

Caminhamos tão velozmente para o despojamento que em breve este <sup>carta -</sup> livro despojada vai ~~evoluír~~ evoluir e parecer empolado.

Porque eu mesma faço a autocritica. Que no entanto tem que ser benévola porque se fosse aguda isto talvez me fizesse nunca mais <sup>sentar</sup> escrever. E eu quero <sup>sentar</sup> escrever algum dia - talvez. Embora <sup>sentar</sup> sentindo que se voltar a ~~escrever~~ <sup>sentar</sup> será de um modo diferente do meu antigo: diferente em que? Não me interessa.

Minha autocritica a certas coisas que <sup>punto!</sup> ~~escrevo~~ - per exemplo - não importa no caso se boa ou má: ~~mas~~ talvez falte a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa - porque êste ponto é o aguilhão da vida <sup>que Inene a sua propria morte</sup>

E tantas vezes consegui o encontro máximo de ser comigo mesma - quando com espanto digo: "Ah!". Às vezes este encontro comigo própria se consegue através do encontro de um ser com outro ser.

Não. Eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo - e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transporta para o profundo arrebatado.

### 3 OBJETO GRITANTE

#### 3.1 Objeto gritante e a ficção tardia de Clarice Lispector

*Objeto gritante* é abrigado pela Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro. A Fundação o registra como “Manuscrito de *Água viva*” no material datiloscrito e no que se chama “cópia”, ambos disponíveis para consulta. Nas atividades de arquivamento e no âmbito dos estudos de originais, tem-se por padrão identificar os esboços/projetos de uma obra como manuscritos, sejam eles escritos manualmente ou datilografados. Assim, embora o documento e a chamada “cópia” aqui analisados sejam datilografados, utilizo a designação de manuscrito para ambos e exporei as diferenças entre eles conforme a necessidade.

Dos dois materiais de *Objeto gritante* cedidos aos cuidados da Casa de Rui Barbosa, um tem o total de 185 páginas, com poucos acréscimos a tinta feitos pela autora; o outro tem o total de 188 páginas datilografadas e é rico em anotações, com a letra de Clarice Lispector, no alto das folhas, no rodapé, no verso de páginas escritas. Na verdade, a cópia com o texto datilografado e somente poucos acréscimos da autora é chamada pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) de *cópia-xérox*, enquanto que o mesmo documento, só que rico em anotações, é tratado como o *original* de *Água viva*. Esclareço que ele é chamado de original apenas pelo fato de não ser uma xérox e porque era necessário um ponto de partida. Assim, neste trabalho, as inferências quanto ao “nascimento” de cada documento foram realizadas por mim neste trabalho e não pela Casa de Rui Barbosa, sendo então de minha responsabilidade. Além dos acréscimos nas margens desse *original*, há ainda os registros de hesitação ou de ênfase em algumas expressões ou em grandes trechos. Ora surgem palavras ou frases inteiras riscadas com rasuras fracas ou muito fortes, ora aparecem parágrafos circulados. Setas ligam os trechos datilografados aos acréscimos com a grafia da autora, de modo que as anotações, algumas vezes, terminam no verso das páginas anteriores. Além disso, páginas e páginas são marcadas com grandes XX, indicando uma coisa ou outra: ou que seriam retiradas da obra final, ou que já haviam sido redatilografadas no processo de produção de outra cópia.

Quanto a esse último indício de processo de trabalho, Marta Peixoto, ao tratar de *Objeto gritante*, aventou a possibilidade de que os grandes XX seriam uma orientação para a redatilografia do manuscrito e não uma indicação de que os trechos assinalados seriam retirados, uma vez que, segundo a pesquisadora, a maior parte do original estaria assim marcada, inclusive aqueles trechos que foram reutilizados quase sem alterações na obra publicada. Não posso refutar essa hipótese em um terreno desconhecido como a mente e o processo de trabalho de um artista, mas, por minha vez, levanto a sugestão de que algumas passagens assinaladas poderiam vir a ser suprimidas da obra publicada. Realmente, houve diversas passagens que estavam com os XX nos rascunhos e que foram de fato cortadas. Os muitos parágrafos em que a narradora fala sobre as suas relações com animais figuraram nas crônicas do *Jornal do Brasil* e no manuscrito *Objeto gritante*, mas não se mantiveram em *Água viva*, por exemplo. E estavam marcados com esses XX. Avançando na leitura do manuscrito, encontram-se, inclusive, páginas em que há parágrafos iniciais e finais marcados com XX, intercalados por parágrafos não assinalados. O “pulo” na redatilografia daquele trecho não assinalado não me parece assim o mais provável. Outro dado que, penso, estimula-me a continuar pondo fé na assinalação para futura (mesmo que arrependida) exclusão é o fato inegável de que a obra publicada não costuma atingir as 90 páginas, dependendo da edição, em oposição às quase 190 páginas dos rascunhos originais, o que já indica um número significativo de cortes. Ainda assim, considerando as progressões e os retrocessos de um processo criativo, não há garantias de que os XX poderiam indicar futuros cortes ou índices do que já havia sido redatilografado, e tampouco há confirmação evidente de que a marcação dos XX poderia ter o objetivo de indicar o que se excluiria. Não necessariamente ligados a uma hipótese ou a outra, os XX poderiam ser indicação de ambas, inseridos em um processo mental exclusivo da autora e, assim, de sua responsabilidade e conhecimento. O certo é que essas e outras sinalizações de criação (esboço e reescritura) enriquecem de modo prolífico a marginália de *Objeto gritante*.

O *original* com 188 páginas numeradas, que passo a chamar de datiloscrito, apresenta mais outras anotações. Há ainda a página de notas antes de todas as folhas, há a página de epígrafes, há a folha de rosto (muito significativa quanto aos conteúdos anotados com a grafia da autora), há um roteiro escrito à mão (também

muito interessante), mais uma segunda versão da página número 5, bem como anotações no verso de algumas páginas. Em determinadas ocasiões, consultei uma versão digitalizada do manuscrito (em CD) em que o verso das páginas com anotações da autora também foi escaneado, de maneira que o arquivo digital tornou-se superior às 188 páginas. Assim, o somatório dos acréscimos e intervenções com a grafia de Clarice Lispector mais o texto datilografado chega a alcançar 203 páginas, que são totalizadas desse modo apenas na cópia digitalizada.

Seguem-se os registros (incluindo designação dos materiais, adotada pela fundação) para a busca do manuscrito no Arquivo pessoal de Clarice Lispector na FCRB:

- a) Cópia sem muitas modificações, com 185 páginas:

FCRB/AMLB CL pi 02 - *Objecto gritante*

- b) Cópia com muitas alterações e marginália, com 188 páginas:

FCRB/AMLB CL pi 02 - *Água viva*

- c) Cópia digitalizada do manuscrito de 188 páginas, totalizando 203 páginas:

FCRB/AMLB CD CL 01

Esse material constitui-se de um CD etiquetado com timbre docpro - bibliotecas virtuais [www.docpro.com.br](http://www.docpro.com.br) Na etiqueta está escrita a data CQ 09/03/07

Não há enredo em *Objeto gritante*; o que há são reflexões da narradora sobre a própria vida e suas experiências. Narram-se os pensamentos, descrevem-se os momentos de tensão interna, de êxtase, os momentos de melancolia, as pequenas lembranças da narradora autobiográfica e os acontecimentos corriqueiros do dia a dia. Tudo isso é exposto em trechos justapostos, sem necessária conexão entre um pensamento e outro.

Escrevo-te à medida do meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo. Voltei. Estou pensando em tartarugas. Quando escrevi sobre bichos eu disse de pura intuição que a tartaruga era um

animal dinossáurico. Depois é que vim a ler que é mesmo. Tenho cada uma. (*Objeto gritante*, p. 30 – datiloscrito)

No desenvolver do manuscrito, os assuntos vão se sobrepondo desse modo, sem continuidade entre si, constituindo o efeito de *brainstorm* que a narradora sugere explicitamente em alguns trechos. Na citação a seguir, também publicada em uma crônica do *Jornal do Brasil*, representei o acréscimo com a grafia da autora por um tipo de letra diferente. Os dois primeiros acréscimos (“O que quer dizer [...]” e “Como a necessidade súbita [...]”) surgem de setas originadas no texto datilografado e puxadas até o alto da página desse documento.

Estou a morrer de preguiça porque sei que vou escrever um “brainstorm”<sup>7</sup> O que quer dizer que escreverei tudo o que me vier à mente, com o menor policiamento possível. Sinto necessidade. Como a necessidade súbita de uma pessoa se espreguiçar. Pois estou cerrada e contrita. Apesar<sup>8</sup> de que escrever puxa muito de mim. Vou escrever mas com cuidado de mim – está bem? Descanse um pouco. Pare um pouco se você puder. Mas se por acaso se sentir muito atraído pelo desconhecido - prossiga lendo. Enquanto eu tiver a mim não estarei só. Vai começar: e vou pegar o presente em cada frase que morre. Ah se eu sei que era assim eu não nascia. Ah se eu sei o que sei eu não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. *Brainstorm* quer dizer tempestade de alma e é natural que uma frase nada tenha a ver com outra. Não se assuste portanto. (*Objeto gritante*, p. 57 - datiloscrito)

Como se deduz, em *Objeto gritante* os conteúdos marcados por uma reflexão “existencial” não ficam aparentemente hierarquizados sobre os conteúdos corriqueiros, a não ser pela identificação, algumas vezes, de que o assunto banal foi utilizado justamente para amenizar a força do conteúdo anterior. Desse modo, o tom do discurso em *brainstorm* alterna entre o sublime e o corriqueiro sem muitos avisos prévios, saltando, por exemplo, das reflexões sobre o cosmos para a reflexão sobre a invenção de uma cadeira. Na citação, as palavras “falar” e “falando” substituíram, com a grafia da autora, a palavra “escrever” e “escrevendo”:

Se eu puder escrever, falar sempre deste modo como estou falando agora eu estaria em plena tempestade de cérebro “brainstorm”. Quem terá inventado a cadeira? Alguém por amor de si próprio. Inventou então maior conforto para o corpo. Depois os séculos se seguiram e nunca mais ninguém prestou atenção a uma cadeira porque usá-la é questão apenas automática. É preciso coragem para fazer um “brainstorm”: nunca se sabe o que pode vir e assustar-nos. O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei que parar. (*Objeto gritante*, p. 63 - datiloscrito)

Além do efeito de descontinuidade, outra característica marcante do manuscrito é a presença de uma primeira pessoa autobiográfica. Essa presença, segundo Marta

<sup>7</sup> O vocábulo *brainstorm* aparece riscado no datiloscrito, mas, pela construção sintática da frase, deduzi que seria mantido, pois os acréscimos posteriores da autora explicam um termo antecedente: *brainstorm*.

<sup>8</sup> O vocábulo “apesar” estava escrito dessa forma no datiloscrito e por isso mantive. Também mantive os acentos na palavra “êle” (quando havia) e outras grafias antes de outras reformas ortográficas, tal como se apresentavam no texto da autora.

Peixoto, passa a permear muito da ficção clariciana após (ou durante) a atividade frequente da autora como cronista semanal. Em um estudo sobre ficção e autobiografia em *Água viva* e *A via-crucis do corpo*, de Clarice Lispector, Marta Peixoto identifica “uma primeira pessoa inequivocamente autobiográfica” dominando o texto de *Objeto gritante*, o manuscrito de *Água viva*: “Trata-se de uma escritora e mãe que viajou muito pela Europa e narra incidentes de sua vida, fazendo inclusive referências a uma queimadura grave (Lispector sofreu queimaduras num incêndio em 1967).”(PEIXOTO, 2004, p.145)

De fato, a voz narrativa no manuscrito é a de uma mulher como essa descrita por Marta Peixoto, com uma imagem construída muito semelhante à imagem que surge das crônicas e que cabe agora repetir: uma mulher, mãe, uma pessoa comum que lê pouco, uma escritora pouco ligada a afetações intelectuais, até mesmo capaz de rejeitar títulos ou o próprio status de escritora. Essa mulher narradora do manuscrito vive só com os filhos e as empregadas, tem contatos com amigas próximas, quase não menciona o sentimento amoroso em sua própria vida, mas é prolífica no relato do amor aos animais e às plantas, registrado em trechos de crônicas antes publicadas no *JB* e que se reaperentaram no manuscrito. As viagens que fez, como a Nápoles e Berna, também são mencionadas. A narradora comenta o enxerto de pele que teve de fazer, acrescenta que quase teve a mão amputada, não fosse a intervenção de uma irmã pedindo que o médico esperasse. Esses comentários e reflexões encontram os fatos verificáveis na biografia da autora, como o incêndio a que Marta Peixoto se referiu.

A inclusão do autobiográfico, a mistura de tons alternados entre a exaltação e a banalidade são características do manuscrito, que Marta Peixoto relacionou ao exercício das crônicas. Entretanto, a estudiosa não limitou tais características ao manuscrito e sim estendeu-as a toda ficção tardia de Clarice Lispector, que teria herdado as influências da prática constante da crônica. Assim, acredito ser oportuno abordar com mais vagar a ficção tardia de Clarice Lispector antes de voltar ao manuscrito e nele me aprofundar.

No artigo já citado sobre ficção e autobiografia em *Água Viva* e *A via crucis do corpo*, Marta Peixoto comenta os níveis de refinamento e eficácia a que escritores, na maturidade, alçam o repertório de formas que produziram em anos anteriores.

Mas ela imediatamente acrescenta que Clarice Lispector não é desse grupo. Pelo contrário, Clarice Lispector, na maturidade, pôs em questão as próprias formas que criou, questionou aspectos intrínsecos à arte literária e elaborou novas formas capazes de entrar em conflito com a tônica de suas produções anteriores.

Suas narrativas mais tardias deixam patente uma avidez por tentar novos rumos e sugerem uma crítica de suas realizações anteriores. As forças conflitantes que se haviam manifestado sobretudo na esfera da representação – seus personagens e seus mundos fictícios – passam agora a governar também sua insistente indagação sobre o valor de sua escrita, e da própria literatura, sobre as fronteiras entre ficção e autobiografia, entre as estratégias e as pretensões da Arte e da ficção popular. Lispector interroga os motivos da produção literária, até o valor ético da atividade do escritor, bem como a natureza do envolvimento do leitor com o texto literário. (PEIXOTO, 2004, p.139)

Alguns dos questionamentos da obra anterior de Lispector se dirigiam às racionalizações, aos modos de dominação entre os seres ou aos automatismos, através de estratégias literárias bem sucedidas em termos artísticos, não exatamente editoriais. As personagens eram envolvidas em momentos epifânicos. Muitas retornavam ao estado anterior como a Ana, de “Amor”, outras perdiam-se imitando rosas... As contradições do amor, como o jogo de dominação e submissão entre Ulisses e Lóri, ficavam implícitas nas camadas menos aparentes do texto, enquanto que o êxtase amoroso se evidenciava na superfície. As relações de parentesco e repulsa tornavam-se atos constrangidos de pálidas e frustradas tentativas de socialização e inclusão, como no famoso “Feliz Aniversário”. A violência era em sua maioria simbólica, muito mais expressa através do silêncio e dos gestos do que pelas palavras e finalmente atos concretos. Assim foi em “Mistério em São Cristóvão”, com o roubo do jacinto por três rapazes mascarados diante do surpreendido rosto da moça moradora da casa invadida. Mais concreto foi o ataque de dois rapazes pelo toque de suas quatro mãos no corpo da menina que ia para a escola no conto “Preciosidade”. Mesmo com esse ataque real, o estupro não ocorreu de fato porque a invasão não foi além do toque, seguido do quase imediato afastamento dos jovens. A expressão metafórica era predominantemente o veículo de transmissão desses conteúdos, como se dá nos contos de *Laços de família* e de *A legião estrangeira*, em que as figuras de linguagem se sobrepõem.

Nessas obras, uma série de encontros – com um cego, com um velho poderoso mas emocionalmente atormentado, com um búfalo, ou com um ramallete de minúsculas rosas – punham o protagonista em contato com ondas de sentimentos contraditórios e abriam vistas para mundos moralmente turbulentos, representados em linguagem finamente sintonizada de oximoros e antíteses. (PEIXOTO, 2004, p. 162)

Fazendo contraste com a ficção anterior, a ficção tardia desfigura, ou melhor, reconfigura, as epifanias “sérias”, que são utilizadas em contexto irônico e/ou trágico e assim têm sua antiga importância desconstruída ou relativizada. Além disso, a “linguagem finamente sintonizada de oximoros e antíteses” é menos valorizada na ficção tardia. Duas obras me servem agora para exemplificar alguns dos vários processos intrínsecos à ficção tardia: *A via crucis do corpo* (publicado em 1974) e *A hora da estrela* (publicado em 1977).

*A via crucis do corpo* comporta três enredos autobiográficos e o restante de contos ficcionais farsescos. Tanto as narrativas farsescas ou caricatas quanto as histórias autobiográficas dessa coletânea de contos surgem em uma linguagem mais direta que simbólica, são contadas com extrema simplicidade da expressão.

Porque tocam diretamente em conteúdo autobiográfico, os contos “Um homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia” interessam-me particularmente. Menos que contos, estes enredos são relatos marcados por uma maneira absolutamente corriqueira de expressar o que uma narradora autobiográfica fez no seu dia. Em um dia do primeiro conto citado, ela foi ao bar do Seu Manoel e encontrou um homem ébrio que ela conhecera há anos, a quem chamou Claudio Brito, e o convidou para tomar um café em sua casa. No dia das mães, no outro conto, recebeu o filho para o almoço de domingo e conversou com uma jovem que perdera o pai. No dia seguinte ao dia das mães, agora no terceiro conto referido, falou com o filho ao telefone sobre a morte do pai da jovem e sobre a escrita do conto “Miss Algrave” (que consta em *A via crucis do corpo*) e ainda atendeu um telefonema em que travou um diálogo mal sucedido com alguém que a desencorajava a publicar um livro com histórias pornográficas (ou seja, mais uma remissão ao próprio livro em que o conto se apresentava e em que figuravam as outras histórias “pornográficas”). Curiosamente, os episódios dos três contos são retomados no último conto autobiográfico, “Dia após dia”, proporcionando ao leitor a impressão de ter lido três dias da vida da autora, incluindo nisso o processo de composição do próprio *A via crucis do corpo*, livro no qual os contos se inserem: “Estou feliz, apesar da morte do homem bom, apesar de Claudio Brito, apesar do telefonema sobre a minha desgraçada obra literária. Vou tomar café de novo” (LISPECTOR, 1984, p. 61). O diálogo entre estes três contos e o prefácio intitulado

“Explicação” expande a intenção do prefácio de esclarecer os motivos da autora em aceitar a proposta do editor e escrever aquele tipo de livro.

Quanto às tramas farsescas de *A via crucis do corpo*, ocupo-me mais rapidamente, embora não as considere menos importantes em termos de ousadia de projeto literário. Um breve exemplo do conteúdo farsesco e da desconstrução da epifania se acha no conto “Miss Algrave”. Ele apresenta a epifania pela via do encontro sexual. Um dos envolvidos no encontro é uma mulher solteira que escrevia ao jornal para protestar contra os maus costumes, que desviava o olhar acusatório das carícias ousadas entre casais. Esta era a virgem muito ruiva Ruth Algrave. Numa noite estranha de sábado, entra-lhe pela janela um extraterrestre de Saturno, Ixtlan. Ele ordena que ela tire a roupa, ela obedece e vive finalmente o prazer carnal nunca antes experimentado. E se deslumbra. Depois disso, a mulher passa a se interessar, sem culpa, pelo prazer do sexo, esperando o novo festim com Ixtlan. Questionado sobre o modo como ela lidaria com o grande desejo enquanto esperava a volta de Ixtlan, o extraterrestre lhe responde: “Use-se.” Não satisfeita, Ruth Algrave decide-se pelo prazer e começa a extrair lucro da própria prostituição voluntária. Procuraria se refazer e se preparar para o retorno de Ixtlan na lua cheia. Ele entenderia... Tal trama é direta ao ponto, é simples ... e ousada. Fala de repressões destruídas pela libertação advinda do sexo, fala da sugestão de masturbação feminina numa época em que isso era um tabu, apresenta uma epifania com tema sexual e não necessariamente amoroso. E uma epifania que, ao contrário das epifanias claricianas tradicionais, não leva o personagem a se voltar para o mistério da própria personalidade, mas para o extravasamento de suas contenções.

De outro lado, a pobreza e a injustiça permeiam o texto de *A hora da estrela*. Macabéa é a pobreza que nem mesmo sabe querer. Ela é café frio, não tem anjo da guarda. Um aspecto de efeito muito contundente do romance se acha no fato de que Macabéa não aprende nada com suas tentativas, não cai na graça de uma descoberta, o narrador não encontra a moral da história. O “autor” Rodrigo S.M. também não sobrepõe o lirismo da pobreza à miséria da personagem, não neutraliza opressões de classe ou gênero através de recursos de suavização da linguagem. A pobreza é a diretamente transmitida.

*A hora da estrela* oferece, portanto, uma lúcida representação dos investimentos agressivos que a narrativa forçosamente acarreta. A violência não está mais limitada, como estava na ficção anterior de Lispector, a conflitos intrapsíquicos, a choques entre personagens ou à mimese das forças sociais. A violência não está mais justificada, contida e subjugada por estratégias ideológicas e narrativas. Nesse texto como em outros de sua ficção, é o próprio ato de narrar que parece problemático, agressivo, gerador de culpa. Uma violência textual permeia as vertiginosas duplicações e espelhamentos em que autor, narradores, personagens e leitores se envolvem. Contar histórias, para Lispector, é abrir mão da própria possibilidade da inocência e encenar uma luta deliberada, dominada pela culpa, com os poderes dominadores e violentos da narrativa. (PEIXOTO, 2004, p. 208)

Os mencionados questionamentos anteriores sobre racionalizações, dominações e automatismos surgem, na ficção tardia, expostos mais literal e assertivamente na linguagem. Paralelas a eles, outras indagações se fazem presentes, como as questões sobre o valor da escrita e do escritor como seu agente. Num movimento de crítica da própria arte, numa tentativa de desfiguração das formas literárias aceitas e vigentes, o texto clariciano da ficção tardia passou a realçar a noção da incompletude da obra artística. Por isso mesmo, realça ainda mais a noção do processo de criação como continuação sempre inconclusa (que acompanhou toda a sua obra), adota a inclusão das circunstâncias do ato criativo que envolvem o autor e, assim, adota a primeira pessoa autobiográfica.

Todos os questionamentos e tendências ganham destaque através de novas formas, que abarcam também o tom cotidiano e mais diretamente corriqueiro na seleção vocabular e, enfim, no registro mais coloquial. O texto clariciano passou a fluir muitas vezes informalmente e passou a impor dados verificáveis ao literário, a impor assuntos minimamente “ao rés do chão” como matéria prima da criação escrita. Como foi dito no capítulo anterior, um dos motivos dessas práticas da informalidade, da inclusão do cotidiano e da inserção do eu autobiográfico parece ter sido o exercício frequente da escrita de crônicas no *Jornal do Brasil*, que representou a obrigação de escrever, a produção por encomenda, a relação mais direta com o consumidor do jornal. Aquele exercício provocou um deslizamento de tendências do jornal ao livro. As reflexões sobre o dia-a-dia de uma cronista transladavam de um contexto a outro, afluindo, no começo silenciosa (nas produções como *Uma aprendizagem*) depois explicitamente (em muito da ficção compreendida como tardia), na superfície do texto de ficção. Mais especificamente, o eu que advinha da seleção de fatos narrados pela cronista invadia as páginas de livros, ora perdendo o sentido autobiográfico, ora confirmando-o. E também como consequência das abordagens “ao rés do chão”, os assuntos aludidos – como

pobreza, sexo e violência – antes sugeridos pela força da linguagem simbólica, passaram a se apresentar, às vezes, transparente e até rispidamente, em linguagem denotativa e sem cerimônia na produção ficcional, conforme apontado em *A via crucis do corpo* e em *A hora da estrela*.

Junto às novas formas de abordagem, os textos claricianos tardios expõem claramente o questionamento quanto ao valor ético da atividade da escrita, incluindo a atividade remunerada.

Seguindo o caminho trilhado por Marta Peixoto, Sônia Roncador dedicou-se ao estudo da ficção tardia de Clarice Lispector. A partir de suas observações, procuro situar esta “fase” da produção da autora em termos de período e de obras. É uma tentativa de alinhar os fios soltos no estudo da ficção tardia, oferecendo uma noção que se pretende esclarecedora, mas que é uma noção, não uma delimitação radical.

Quanto às obras, Sônia Roncador informa que as ficções de Lispector publicadas após *Água viva* não fazem parte da fortuna crítica sobre a autora na mesma proporção que seus livros anteriores. Isto com exceção de *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), obras produzidas antes dos anos finais da década de 60 e que não tiveram a atenção do público especializado. Já aos livros posteriores a *Água viva*, com exceção do festejado *A hora da estrela* (1977), os críticos não ofereceram atenção. Roncador acrescenta que a crítica tendia a negligenciar “algumas coletâneas de contos e crônicas publicadas em meados dos anos 70 como *Onde estivestes de noite?* (1974), *Visão do esplendor: impressões leves* (1975), e a antologia póstuma *A bela e a fera* (1979)”. (RONCADOR, 2002, p.13) A essa lista dos negligenciados eu só não acrescento *A via crucis do corpo* porque foi comentado como obra de qualidade inferior, mas o fato é que foi comentado. A intenção de Roncador com a explanação de análises quanto ao interesse da crítica era demonstrar que a maioria da produção feita com as estratégias da escrita tardia recebeu ou certa indiferença dos estudiosos ou o aberto protesto.

Assim, procuro arrolar os títulos de obras que podem ser incluídas na ficção tardia clariciano, porque foram compostas nos moldes deste momento da escrita da autora: *A via crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite?* (1974), *Visão do*

*esplendor: impressões leves* (1975), *A hora da estrela* (1977), *A bela e a fera* (coletânea póstuma publicada em 1979). A pesquisadora Vilma Arêas emenda que a literatura dita infantil da autora, ainda menos estudada pelo corpo crítico-teórico, utiliza as mesmas técnicas de pontas dos dedos do restante da literatura tardia, salvaguardando-se as características próprias de uma escrita direcionada ao público infantil (e adulto). A escolha dessa via de Vilma Arêas pode permitir o acréscimo dos seguintes títulos à ficção tardia de Lispector: *O mistério do coelho pensante* (publicado em 1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (obra publicada postumamente em 1987), *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (escrito uma década antes da publicação em livro, 1987, para um calendário patrocinado pela fábrica de brinquedos Estrela). Sugiro que a este conjunto se acrescente o meu objeto de estudo, o nunca publicado *Objeto gritante* (provavelmente projetado a partir de 1971), e a obra póstuma *Um sopro de vida* (publicada em 1978 e organizada por Olga Borelli).

Em relação ao período da produção tardia, conforme supracitado, Sônia Roncador procura situar as tendências dessa ficção como aquelas que começaram a se delinear nos finais da década de 1960, após o retorno de Clarice Lispector ao Brasil, e durante a década de 1970, estendendo-se o período até próximo da morte da autora, daí um motivo de se dar a esta produção a designação de escrita derradeira. Acrescento que o período de abrangência da ficção tardia bem como o seu conjunto de características são elementos que se somam na tentativa dos estudiosos de depreender as mudanças de rumo na escrita clariciana.

... acredito que no fim dos anos 60 e princípio dos 70 – justamente quando Clarice escreve uma obra que permaneceria inédita, *Objeto gritante* – a autora embarca em novos projetos estéticos, cujos elementos contrastam com seus escritos anteriores. Embora ela tenha decidido não publicar *Objeto gritante* (transformando-o, como sabemos, em *Água viva*), as características principais desse manuscrito reapareceriam em algumas histórias de *A via crucis do corpo*, e *Onde estivestes de noite?*, como também em *A hora da estrela*. (RONCADOR, 2002, p. 14)

As características dessa ficção derradeira discriminadas por Sônia Roncador não divergem das listadas por Marta Peixoto. Tais características não se encontrariam simultaneamente em todos os textos desse período, mas apareceriam em níveis consideráveis ou com seus desdobramentos em cada um dos textos mencionados.

Uma vez que Sônia Roncador ofereceu outros detalhes enriquecedores sobre a ficção tardia, ocupo-me em comentar também o seu ponto de vista sobre essa “fase” da produção clariciana. Segundo a pesquisadora, em muitas das obras finais, Clarice Lispector tendeu a indicar as circunstâncias de produção das mesmas. Ora oferecia as indicações de tempo e lugar da criação de sua escrita, ora fornecia dados, ainda que econômicos, de sua história pessoal quando estava em atividade criadora. Muitas vezes mesclava tudo isso a elementos ficcionais, tornando híbrida a sua criação; outras vezes apenas negava o conteúdo aparentemente biográfico, jogando com a construção de sua imagem e o disfarce do autobiográfico.

No romance póstumo *Um sopro de vida*, há uma ligação estreita entre a personagem e a autora. Situações pelas quais Clarice Lispector passara, livros que publicara, opiniões que Clarice expressara, aparecem na fala de Ângela Pralini: “No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. (...) Em “O ovo e a galinha” falo do guindaste.” (LISPECTOR, 1999, p.104-5) . De forma idêntica, surgem na fala do próprio narrador masculino as identificações com sua personagem: “Me assusto em deslumbre e temor diante do seu improviso. Eu a imito? Não sei: mas o modo de escrever dela me lembra ferozmente o meu como um filho pode parecer com o pai. Com os pais ancestrais.” (LISPECTOR, 1999, p. 104). A associação entre a autora Clarice, o narrador masculino e a personagem Ângela Pralini assemelha-se às mesmas relações em *A hora da estrela*. Entretanto, em *Um sopro de vida* o autor declara: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou.” (LISPECTOR, 1999, p. 20)

Ainda devido às práticas de hibridização da escrita clariciana derradeira, a produção da autora começou a apresentar um conjunto de paratextos que justamente relativizavam e confundiam as fronteiras entre o campo dos dados verificáveis e o campo da invenção artística: prólogos, explicações, notas, dedicatórias apresentavam-se nas edições e imbricavam-se ao texto propriamente dito. A “Dedicatória do autor – na verdade Clarice Lispector” em *A hora da estrela* é um exemplo desse procedimento. Através da simples menção do nome real da autora na capa do livro e, mais importante, na “Dedicatória”, começa a se estabelecer uma relação de sobreposição entre as categorias de narrador, autor

empírico e personagem. Mesmo os vários adjetivos masculinos, marcando o gênero de Rodrigo S.M., não desfazem essa ambiguidade. E a ambiguidade entre as categorias do autor, narrador e personagem se repete em todo o livro. A ela vem se somar a relação por vezes catártica e, por isso mesmo interativa, entre Clarice/Rodrigo e Macabéa, personagem esta que ora é espelho da primeira, ora do último. Além disso, a temática da “Dedicatória” assemelha-se à temática da obra, bem como o estilo do prefácio se repete na narrativa. Entende-se, então, uma continuidade entre ambos os segmentos, o que contribui para um efeito de imbricação de várias categorias, culminando na confirmação da interação do autobiográfico e do ficcional.

Outro aspecto de vários desses textos derradeiros é o modelo de sua composição por montagem, o que gera uma heterogeneidade na produção. Os trabalhos de Clarice Lispector foram se tornando agrupamentos de fragmentos justapostos entre si, algumas vezes incompatíveis em termos de tom ou conteúdo. Conforme Sônia Roncador, Roland Barthes afirmou que a justaposição de trechos com níveis de linguagem e de tons diferentes em textos literários produz um efeito despotencializador, um efeito de deflação. As passagens enfáticas e sublimes são postas em paralelo com passagens menos formais e que até podem beirar a deselegância. Daí a impressão de uma intenção de constranger o leitor. Parece que a autora pretendia provocar uma sensação de mau gosto, forçando também os limites da linguagem até possivelmente o indecoroso para a época, em algumas obras ou contos, embora não chegasse ao vulgar.

A composição dos textos finais assemelha-se, como ela já fazia na crônica, aos modos de uma conversa, tanto com a consagrada despreocupação com enredo, quanto sem a aparente preocupação de dar uma direção ao texto, um desfecho, e ainda com a inserção de modos de expressão mais populares. Tais estratégias, já praticadas desde seus primeiros livros, alcançam níveis mais radicais na ficção derradeira e exploram largamente o efeito de conversa informal.

Um último aspecto que escolho enfatizar refere-se à modulação da linguagem de acordo com o conteúdo expresso. No próprio *A hora da estrela*, a narração da pobreza é uma impossibilidade diante da distância entre o símbolo verbal e a dura realidade. A linguagem torna-se ríspida se o assunto é injusto, se a vida retratada é

impossível tal como uma Macabéa, que só sabe ser impossível. Nesse sentido, a narrativa sobre a nordestina e sobre a própria narrativa é questionada em seu valor. Como contar o incontável? Como um autor pode se atrever a contá-lo?<sup>9</sup> Por extensão, o valor ético da escrita é questionado nos textos de teor híbrido entre o autobiográfico e o ficcional. Como fazer de conta que um eu se expressa quando ele é (e não é) também um tipo de ficção?

Em resumo, as características da ficção tardia clariciana são principalmente as seguintes: a indicação das circunstâncias de produção do texto, a inclusão e o jogo com um eu autobiográfico, o modelo de composição pela reunião de fragmentos dispersos, a linguagem em “deflação”, o questionamento quanto à literatura e à própria produção anterior. Tais características, que não necessariamente se encontram em todos os textos nem ao mesmo tempo, geram alguns desdobramentos: a abordagem de temas cotidianos que cercam o autor, uma linguagem mais informal devido ao tom de conversa e à inclusão das circunstâncias de produção, o reaproveitamento de textos de origens diversas (obras, crônicas, contos), uma despreocupação com o possível choque do leitor frente ao texto.

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. Os aparentemente distintos pontos de vista, nesse caso, resultam mais dos modos de argumentação das estudiosas do que de diferenças de fato. Entre as três, apenas maneiras de ver que não resultaram em efetivas contraposições. Explico ao longo dos parágrafos seguintes.

Arêas expôs que o conjunto da obra clariciana gira em torno do entrelaçamento de motivos recorrentes, rodeando os mesmos pontos. Isso ocorreria tanto na produção de antes de fins de 60 quanto na que se realizou após esses anos. A estudiosa realçou que o aclamado *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, mesmo representando um ponto “alto” da literatura clariciana, apontava para rumos inesperados.

---

<sup>9</sup> A solução encontrada por Rodrigo S.M. – e problematizada por Clarice Lispector – foi diminuir a distância entre a linguagem e o conteúdo narrado.

De qualquer modo, *A paixão segundo G.H.* surpreendeu pela tensão limpa da forma, embora apontasse para rumos inesperados, aproximando-se no plano estilístico do que a escritora nunca rejeitara, isto é, o “feio” ou o de “mau gosto”, que ela prometera a si mesma não temer, desde *Perto do coração selvagem*. (ARÊAS, 2005, p.22)

Dessa maneira, o desejo de abraçar o feio e o inacabado em sua literatura viria figurando há algum tempo nos textos de Clarice Lispector, mas teria se consolidado explicitamente na ficção tardia. Para ilustrar, Vilma Arêas estabeleceu uma relação entre as formas “feias” que se firmaram nos textos tardios claricianos e as formas inconclusas dos bonecos de barro modelados pela menina Virgínia em *O lustre*:

(...) mesmo bem acabados eles eram toscos como se pudessem ainda ser trabalhados. Mas vagamente pensava que nem ela nem ninguém poderia tentar aperfeiçoá-los sem destruir sua linha de nascimento. Era como se eles só pudessem se aperfeiçoar por eles mesmos, se isso fosse possível. (LISPECTOR, 1992, p.41)

Por analogia, a pesquisadora associou a modelagem dos bonecos de Virgínia aos moldes da escrita final. Ela defendeu, assim, que os escritos sob encomenda, ou realizados às pressas, ou despudorados em relação ao “mau gosto”, ou ainda elaborados com as técnicas das “pontas dos dedos,” respondiam “às questões “altas” das obras anteriores de Clarice, conduzindo as famosas iluminações a uma espécie de epifania derrisória, êxtase sem culminância...” (ARÊAS, 2005, p.19) Dessa maneira, se *A paixão segundo G.H.* teria sido “o ponto de chegada de um percurso” da escrita clariciana de antes dos últimos anos da década de 60 (um percurso onde a epifania e as formas literárias da autora teriam atingido seu êxtase), *A hora da estrela*, por sua vez, teria completado outro percurso, entrelaçado ao anterior, mas sem êxtase possível. Segundo o raciocínio encaminhado por Vilma Arêas, as formas que a autora vinha desenvolvendo em toda a ficção tardia alcançaram êxito nesta obra derradeira publicada em vida. Os “alinhavos à mostra”, o vocabulário grotesco para significar uma realidade grotesca, a epifania reversa – pela amarga ironia – encontravam um meio de expressão, resolviam-se finalmente nesta obra final celebrada pela crítica. Epifania para GH, epifania derrisória nos caminhos de Macabéa; intenção de acolher o feio no texto de GH (e algumas realizações da intenção), acolhimento concreto do feio na linguagem e na dureza do conteúdo no texto de Rodrigo S.M.: exemplos de continuidades através da correlação dos contrastes entre as obras.

Ao tratar de *A via crucis do corpo*, Vilma Arêas admitiu que teria sido realmente difícil o livro receber a anuência da crítica, tanto devido à incursão da autora nos

conteúdos socialmente impactantes e polêmicos quanto devido às estratégias “tardias” nele empregadas.

... *A via crucis do corpo* abrigava um sofrimento profundo, rodeado por aquela representação escandalosa que chocava pelo contraste, cujo humor negro e clima de pastelão funesto usava a fantasia supostamente interessante do assunto para agradar ao mercado. Por força não agradou, pois não tem graça nenhuma falar de sexualidade sem o charme acumulado pelos séculos (...) Desejo em mulheres de oitenta anos, idosas que pagam pelo amor físico e brincadeiras com a Virgem Maria não são coisas fáceis de digerir, mesmo agora, trinta anos depois. E tudo feito aos tapas, escrito às pressas, alinhavos à mostra, desnaturalizando a expressão, sem erro (*proposita*) de ritmo ou tom. (ARÊAS, 2005, p. 18, - grifo meu)

Pelos motivos que constam na citação, Arêas identificou *A via crucis do corpo* como livro de ruptura quanto à escrita anterior, embora já achasse novos modos de escrita desde *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969) e posteriormente em *Água viva* (1973), romances que passo eu a considerar como obras de transição. Essas observações de Vilma Arêas auxiliam-me a fechar a noção do que seriam as formas de abordagem próprias da ficção tardia, pois estas não se localizam somente nas obras e nos últimos anos de vida da autora. Embora tais determinações de tempo e tendências correspondam geralmente ao que se costuma indicar como produção derradeira de Clarice Lispector, reconheço, devido às considerações de Vilma Arêas, os embriões dessas derradeiras formas de escrita clariciana nas tendências que se esboçavam mais claramente desde *Uma aprendizagem* e enfim se delinearam nas obras a partir de *A via crucis do corpo*.

Concluo a tentativa de identificação do que constitui a ficção tardia, procurando pontos convergentes entre as opiniões de Marta Peixoto e Sônia Roncador e as postulações de Vilma Arêas sobre o entrelaçamento de tendências “anteriores” e tardias na obra da autora Clarice. Assim, pretendo concluir também a tentativa de explicação de que, entre as opiniões das três pesquisadoras, há mais convergências que divergências. Parece natural que, no livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, a pesquisadora Vilma Arêas tenha mantido seu foco nas alterações do estilo, na linguagem das obras, desde *Uma aprendizagem*. Afinal, sua postulação era a da continuidade e não exatamente a da delimitação de duas fases na criação escrita de Lispector. Em todo caso, Arêas estabeleceu diferenças, já mencionadas, entre as obras compostas com as entranhas e aquelas elaboradas com a ponta dos dedos. No fundo, as análises das três pesquisadoras são aproximadas, como disse anteriormente, pois todas elas reconhecem as alterações na escrita de Clarice

Lispector de fins da década de 60 e durante a década de 70. O que diferencia a posição da dupla de pesquisadoras e a de Arêas é uma questão de *consideração* das continuidades ou das rupturas e o *desdobramento* disso. Entender, como Vilma Arêas, que há continuidades entre a ficção anterior e a tardia de Clarice Lispector sustenta a validade do estudo da ficção tardia como modo de melhor compreender a produção anterior da autora e assim valorizar todo o conjunto bibliográfico. É uma postura que conduz ao aprofundamento do estudo da obra de Clarice Lispector em seu todo. Por outro lado, focalizar as rupturas presentes na ficção tardia da autora conecta a sua escrita derradeira a tendências não só da literatura como da arte do país e fora dele.<sup>10</sup> Esta é uma abordagem menos vertical que horizontal no caminho de estudo da obra clariciana. Ambos os caminhos me parecem relevantes.

A congruência entre o trio se evidencia também no fato de as pesquisadoras identificarem a mesma gênese das tendências que se consolidaram na escrita derradeira de Lispector: as crônicas. Vilma Arêas começa sua análise dos procedimentos da ficção tardia, indicando o reaproveitamento de textos como modo de composição de *Uma aprendizagem*, enquanto que o choque, a paródia e o coloquial seriam procedimentos encontrados depois em *A via crucis do corpo*, por exemplo, e em *A hora da estrela*, com sucesso de crítica no caso deste último livro. Tratando da “circulação de textos” na obra clariciana tardia, Arêas aponta que muitos trechos de crônicas do *JB* foram reutilizados em *Uma aprendizagem*. Eles teriam conferido à composição do romance o aspecto da montagem.

O ponto de partida de Vilma Arêas é compartilhado por Marta Peixoto e Sônia Roncador, que também abordaram a recorrência de trechos entre as crônicas e as obras. O realce da análise de Peixoto e Roncador é que ambas apontam objetivamente as crônicas do *JB* como um espaço de exercício de escrita, oportunidade para a prática de formas coloquiais, autobiográficas e outras, que assim teriam escorrido para quase toda a ficção depois de então.

---

<sup>10</sup>Sônia Roncador sinalizou uma conexão entre a escrita de Clarice Lispector e a arte das décadas de 60 e 70 quando citou três artistas que adotaram as mesmas práticas também adotadas pela autora: o escritor Samuel Beckett, o pintor Mark Rothko e o diretor de cinema Alain Resnais. Conforme o exposto na introdução, todos apresentavam projetos estéticos que desautorizavam a arte como lugar da exaltação da obra ou do artista. Não haveria, em sua arte, qualquer aprendizagem, fosse ela moral ou de fruição artística tida como superior.

O contrato com o *Jornal do Brasil* se efetuou após o retorno de Clarice Lispector ao Brasil. Também após este retorno, a autora lançou seus primeiros títulos para o público infantil (os quais viriam a ser poucos), que, segundo Vilma Arêas, têm as mesmas estratégias da escrita final clariciana. Tais produções se realizaram sob as pressões profissionais. Para uma escritora que se dizia não profissional, a atividade representava no mínimo algum incômodo.

Por esse motivo, volto a tratar das crônicas, especificamente. Elas eram compostas diante da determinação de prazos semanais, com a obrigação de enviar o texto, sob encomenda. A necessidade de ser prolífica levava a autora a reutilizar seus textos, cometendo plágios intencionais de si mesma, fazendo-a também discorrer sobre sua falta de assunto e falta de vontade de escrever compulsoriamente. Apesar destes aspectos, a escrita da autora no *Jornal* encontrava seus próprios “modos de fuga” para continuar se realizando de maneira mais “fácil” (ou possível) e pródiga: a montagem, a recorrência, o questionamento do autobiográfico acompanhado da aparentemente paradoxal exposição enfática dos assuntos pessoais. Tudo isso sublinhando ainda mais o tom de conversa, próprio da crônica.

Os modos possíveis para a continuação da produção de crônicas manifestaram-se sob as formas descritas no parágrafo anterior. Tais formas se repetiram na escrita de *Objeto gritante*, nunca publicado, e na ficção tardia clariciana. Embora o “projeto de livro”, que culminou em *Água viva*, não tenha sido uma encomenda, nem tivesse prazo, sua escrita se construía como se assim fosse. Como se, de fato, a autora tivesse perdido (ou abandonado) o jeito empregado nas obras anteriores e só soubesse se expressar através dos modos desenvolvidos na produção semanal. No manuscrito, a narração de dados compatíveis com as informações verificáveis da vida da própria autora cedia ao discurso uma tônica autobiográfica. A escritora, utilizando trechos de crônicas, repetia, em *Objeto gritante*, a imagem construída nas crônicas. Para isso se servia de “relatos” antes apresentados no *Jornal do Brasil*. No dia das mães, ela “contou” que ganhou perfume e caneta e que assim concluiu que os filhos a queriam perfumada e escrevendo. Porque precisava de uma empregada, foi com uma amiga a Duque de Caxias procurar uma profissional e ficou impressionada com o que viu: a miséria, a

prostituição, a infância abandonada. Decidiu apresentar o mar à empregada que nunca o havia visto, mas depois desistiu porque não viu real vontade na moça e lamentou o fato de a mesma ser “oca por dentro”, visto que nunca aprendeu a querer. Os momentos em que descrevia suas noites de insônia transitaram das crônicas ao manuscrito, as referências ao cão Dilermando também. Apesar disso, a cronista relativizava a exposição de sua “alma” e o mesmo fazia a narradora do manuscrito. Ao mesmo tempo que se servia das crônicas-relato, mesmo as crônicas-relatos ficcionais, a narradora de *Objeto gritante* dirigia um movimento contrário, demonstrando que o assunto supostamente íntimo não o era de fato.

A narradora autobiográfica afirma a manutenção de um distanciamento entre o eu exposto e o eu secreto em momentos diversos e dispersos do manuscrito, numa oscilação idêntica à que Clarice Lispector praticara no *Jornal do Brasil*, como indiquei. A diferença é que o vai-e-vem entre o provável autobiográfico e o reconhecimento de sua ficcionalização era um aspecto próprio da crônica e do caráter do cronista, que pode partir da matéria cotidiana e da sua própria vida para compor o seu texto híbrido, sem prejuízos expressivos. Ao contrário, a suposta proximidade entre o leitor e o cronista, via jornal, provoca uma aceitação dessas alternâncias. Transpostos para o livro, os jogos de sim e de não causam fissuras na expressão e no conteúdo. As impressões de José Américo Mota Pessanha na carta que escreveu a Clarice Lispector sobre o manuscrito apontam estas fissuras.

Os comentários de Américo Pessanha ajudam a compreender o impacto das estratégias da ficção tardia de Clarice Lispector. O crítico observou minuciosamente o manuscrito e identificou (sem o conhecimento do que viria depois, nem do que era aquele livro exatamente) as características que se consolidaram em livros posteriores da autora, mas que já se encontravam bem delineadas no “rascunho” de *Água viva*.

A fim de concluir claramente o paralelo entre as formas desenvolvidas devido às práticas da crônica no *Jornal do Brasil* e as formas consolidadas na ficção tardia, repito minha lista anterior sobre a escrita semanal, seguida do rol de características da ficção tardia, identificadas pelas três pesquisadoras citadas.

1) Formas desenvolvidas a partir da produção constante da crônica para o *Jornal do Brasil*:

a) montagem;

b) reaproveitamento textual;

c) inclusão das circunstâncias de produção da crônica;

d) questionamento do autobiográfico acompanhado da exposição enfática dos assuntos de abrangência pessoal.

2) Formas consolidadas na ficção tardia clariciana:

a) modelo de composição pela reunião de fragmentos dispersos;

b) a linguagem em “deflação”;

c) a indicação das circunstâncias de produção do texto;

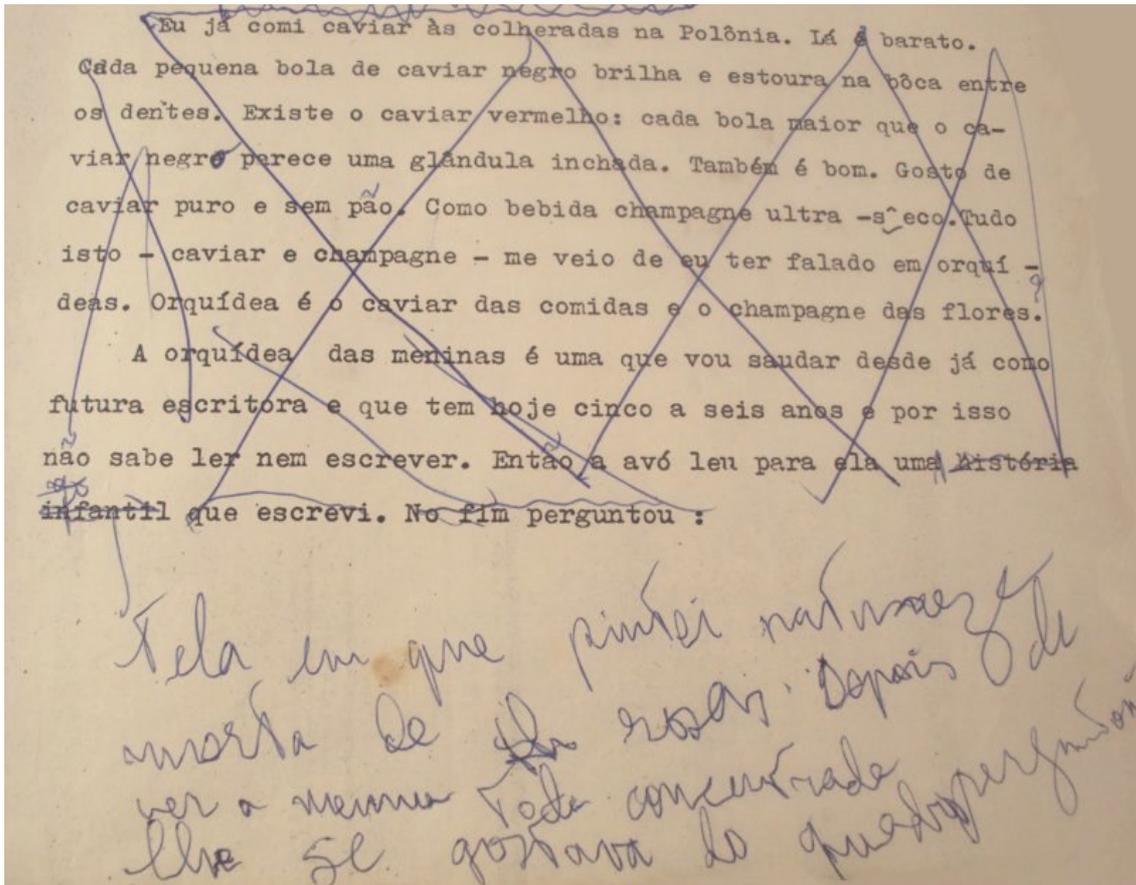
d) a inclusão e o jogo com um eu autobiográfico.

A aproximação quase sinonímica entre os itens do grupo 1 e os do grupo 2 fala por si. Os modos da escrita da crônica deslizaram para os modos da escrita tardia e o manuscrito seria o primeiro exemplo de livro que consolidaria tais tendências no formato do livro. Como se disse, nele há a inclusão de uma escritora que narra desde os seus devaneios e reflexões “existenciais” até seus gestos mais cotidianos. Os desdobramentos dessas formas de produção derradeira em *Objeto gritante*, bem como o forte impacto de sua escrita renovada ou renovadora serão mais aprofundados adiante.

Quando Clarice Lispector submeteu os “rascunhos” de *Água viva* à opinião do amigo e crítico José Américo Pessanha, a repercussão dos modos de produção e do estilo constantes nos “rascunhos” se fez notar em uma carta espantada de Pessanha, apesar de educada e afetuosa. A impressão impactada de Américo Pessanha pode ter desencadeado o abandono momentâneo do “projeto literário”

que o livro podia representar dentro do conjunto da obra clariciana. A influência do crítico sobre o abandono do rascunho é bastante plausível, conforme os motivos que também procurarei expor mais à frente. Adianto que o manuscrito teria sido o primeiro passo incipiente, mas concreto, de mostrar a nova estética que tanto negava a produção anterior de Clarice Lispector quanto se coadunava com tendências da literatura e da arte, no período que abrangeu as décadas de 60 e 70.

As indagações sobre o valor ético e artístico da escrita e o papel (ético ou não?) do autor permearam o texto do manuscrito como reverberações de questões literárias anteriores à prática da crônica, mas também adentraram o texto de *Objeto gritante* como consequência dos questionamentos impostos pelo exercício profissional da atividade escrita. Assim, as tendências da ficção tardia (que listei acima) presentes no manuscrito somavam-se às indagações sobre o valor do artista e da arte. Indagações que, segundo Sônia Roncador, estavam em consonância com as tendências da arte das décadas de 60 e 70.



Último parágrafo da página 49 de *Objeto gritante* – datiloscrito.

### 3.2. Objeto gritante e a carta de Américo Pessanha

#### 3.2.1 A reorientação do projeto de *Objeto gritante*

Antes dos outros batismos, o “rascunho” de *Água viva* recebeu o nome de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) registram-se dois rascunhos chamados *Objeto gritante*. Um deles, por sua vez, sofreu diversas modificações, originando *Água viva*. Tais decorrências podem dar a impressão de que o rascunho constituiu apenas um caminho que inevitavelmente teria conduzido à obra final *Água viva*. Foi o que registrou Sônia Roncador sobre o pensamento do crítico e tradutor Alexandrino Severino:

De fato, em seu artigo, Severino parece particularmente interessado em mostrar que ambas as versões de *Água viva* são na verdade apenas diferentes estágios de uma mesma criação, sendo “Objeto gritante”, nesse sentido, uma simples “obra de transição” (RONCADOR, 2002, p. 51).

De minha parte, penso que *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – pelos motivos elencados por Vilma Arêas – e *Água viva* – pelas razões arroladas por Marta Peixoto e Sônia Roncador – é que apresentam as características da ficção tardia e, simultaneamente, as oscilações em torno das mesmas tendências, o que as pode caracterizar como obras de transição. Mas a compreensão de tal processo de mudança de rumo em *Objeto gritante* não era possível a Alexandrino Severino, pois teria exigido uma visão comparativa das inclinações na escrita de Clarice Lispector de antes e de depois do final da década de 60, e teria requerido ainda, principalmente, um aprofundamento no estudo da ficção tardia clariciana, assunto sobre o qual os teóricos da autora ainda não haviam se debruçado com interesse.

Segundo Sônia Roncador, Alexandrino Severino narrou ter recebido de Clarice Lispector uma cópia do manuscrito, ainda com o primeiro título, *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. A finalidade era que ele traduzisse o material para o inglês. O crítico esclareceu que conheceu a autora em julho de 1971 e daí por diante tiveram contatos regulares para esclarecer detalhes da tradução. Mas em pouco tempo o contato da escritora com o tradutor arrefeceu e ele escreveu um aerograma, datado de 2 de junho de 1972 (também sob custódia da FCRB), dizendo à autora que ainda guardava o propósito de traduzir o manuscrito, mas que não havia recebido notícia de sua publicação. Como resposta, em 23 de junho de 1972 (conforme narração de Severino), Clarice lhe comunicou a decisão de não mais

publicar o livro como ele se encontrava. Isso significava que ela poderia abandonar a empreitada ou alterá-la. É considerando o desvio de rumo e o abandono do manuscrito que recomeço a análise de *Objeto gritante*.

O cotejo entre *Objeto gritante* e *Água viva* transmitiu, para Marta Peixoto e Sônia Roncador, uma impressão diferente da que teve o crítico. Enquanto Alexandrino Severino identificou a mera **eliminação de supérfluos** do “rascunho” até a obra resultante, as estudiosas reconheceram **alterações significativas de direção** no datiloscrito, que culminariam em uma obra muito diferente da empreitada original.

A leitura comparativa dos dois materiais sob a guarda da FCRB (a primeira cópia e o datiloscrito) possibilitou-me a visualização desse processo de alteração. A constatação de uma espécie de reprogramação de rota me veio a partir da análise dos dois manuscritos: os aspectos do segundo “rascunho” aqui referido, o datiloscrito, frente aos aspectos do primeiro. Após estas alterações no datiloscrito, um passo seguinte de Clarice Lispector foi o desdobramento do mesmo na obra final *Água viva*, já então devidamente distanciada do tipo de projeto literário original: *Água viva* tornou-se uma obra ficcional, ao passo que sua origem mesclava aos conteúdos expressamente autobiográficos a sua simultânea relativização. Além desse dado que considero muito relevante, o texto do manuscrito foi composto nos moldes da ficção tardia, já bem comentada. No entanto, com a mudança da direção autobiográfica para uma produção ficcional, as formas e o repertório de temas da ficção tardia, presentes no manuscrito, também foram diminuídos em ocorrência e alguns aspectos da abordagem “tardia” foram totalmente suprimidos até chegar ao livro publicado.

O que o crítico Alexandrino desconsiderou, de um lado, foi a decisão de Clarice Lispector de não mais publicar aquilo que, até certo momento, segundo Severino, parecia uma obra terminada para ela. O que o crítico desconheceu, de outro lado, foi a posterior submissão do “rascunho” à opinião de outro crítico, José Américo Mota Pessanha, e a possível repercussão desse parecer na autora. A ausência da consideração citada, o desconhecimento da carta de Pessanha, e ainda a não intuição de uma mudança no modo de operar da autora (inclinações da ficção tardia)

podem ter deixado lacunas para a análise de *Objeto gritante* e *Água viva* como obras com diferenças substanciais entre si.

A minha análise dos manuscritos custodiados pela FCRB levou-me, em contrapartida, a enxergar, no seu texto, a alteração de aspectos muito importantes. Para isso, primeiro fiz a leitura da cópia com raros acréscimos ou modificações da autora, aquela mais aparentada ao que Severino e Pessanha provavelmente receberam. Depois fiz a leitura do material repleto de alterações, que têm grande chance de terem sido inseridas por Clarice Lispector, somente depois das observações de Américo Pessanha. Justifico essa dedução devido à natureza dos comentários de Pessanha, compatíveis com o tipo de alteração que se vê no material. Adiante, procurarei investigar as formas escolhidas para alcançar tais redirecionamentos no projeto de *Objeto gritante*.

O texto que li primeiramente, sem marginália (a chamada “cópia”), tem suas páginas ocupadas predominantemente pelas letras datilografadas, ou melhor, por tipos datilografados. São raras as anotações da autora e as páginas constituem-se como xérox. São reprografias de um material anterior (desconhecido). Como no âmbito da arquivologia não se costuma considerar como originais os materiais fotocopiados, preferiu-se tratar este documento como “cópia”. Porque ele é verdadeiramente uma cópia-xérox e porque se precisa de um nome. O nome “cópia” serve para fins de arquivamento; não é um nome escolhido com a finalidade de responder à pesquisa sobre a obra clariciana. Tudo indica que a autora entregou materiais muito semelhantes a esta “cópia” para Américo Pessanha e Alexandrino Severino e tal hipótese é confirmada pelas observações dos críticos sobre as características do “rascunho” lido.

O material mais utilizado aqui para exemplificação é aquele farto em marginália, o datiloscrito de fato. Como mencionei, ele é tratado como “original” pela FCRB também pela necessidade de se ter um ponto de partida para o arquivamento, e, para isso, dá-se preferência ao material datilografado por mãos humanas e também mais rico em acréscimos, retiradas e substituições realizadas com a grafia de Clarice Lispector. A palavra “original” contempla tradicionalmente as atividades de arquivamento, mas, mais uma vez, não atende propriamente ao meu estudo porque corre o risco de conduzir a uma interpretação que considere o manuscrito

como a origem (em transição) de *Água viva*, o que é condizente com a opinião de Alexandrino Severino, mas não com a minha. Prefiro chamá-lo de datiloscrito, porque ele é realmente datilografado, e não apenas reprografado, além de esse material ter ainda as inclusões com a letra de Clarice Lispector. Posso, durante o inventário de alterações, chamá-lo também de “manuscrito b”, conforme a ordem em que o apresentei na primeira parte deste capítulo e de acordo com a indicação de que o corpo de seu texto é posterior ao corpo do manuscrito sem marginália.

Não há nos dois documentos (a cópia e o datiloscrito) qualquer registro que indique, de modo concreto, a data em que cada um foi composto, mas vê-se que o texto da cópia-xérox não sofreu as alterações de rumo que Clarice Lispector implementou apenas no datiloscrito – daí a inferência de que foi entregue a Pessanha e Severino um material idêntico ao da “cópia”, ainda com uma narradora basicamente autobiográfica, ainda com o “repúdio à ficção”, segundo Pessanha. Depois das considerações do crítico e amigo é que as mudanças parecem ter sido efetuadas no texto de *Objeto gritante*. Daí, de modo bastante plausível, a dedução de que o texto sem outras marcas da “cópia” é anterior ao texto bastante marcado do datiloscrito. Não me refiro agora exatamente aos materiais em si, mas ao seu texto. Aliás, vê-se com clareza que o datiloscrito apresenta basicamente o mesmo corpo de texto do manuscrito anterior, somando-se a ele (o texto do datiloscrito) a proliferação de notas e rasuras da autora. Por esse motivo, o datiloscrito é o material que será usado predominantemente para a exemplificação das características de *Objeto gritante* e é a partir dele que se verificam os redirecionamentos tratados mais no final deste capítulo.

Entretanto, embora meu texto-base para este trabalho seja o documento datiloscrito, não tenho como perder de vista o cotejo entre ele e a cópia-xérox, visto que meu trabalho engloba os pontos comuns entre os dois materiais (as características do manuscrito) bem como as modificações realizadas, das quais só há registro no segundo. Mas o datiloscrito (e a cópia-xérox) encontra-se sob a custódia de uma instituição. O acesso a esse documento depende de um deslocamento até a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, no horário de funcionamento da sala de consulta, durante os dias úteis; ou seja, não é um acesso dos mais simples. Por isso, ocupei-me em discriminar meu método de leitura e pesquisa, oferecendo também uma noção de cada manuscrito: a “cópia” e o

datiloscrito. Darei maiores detalhes sobre as diferenças entre tais documentos no segmento que objetivará demonstrar as alterações no “projeto de literário” de *Objeto gritante*.

Enfim, toda esta explicação (e as futuras) sobre meu método de trabalho, junto das fotografias anexadas, é uma tentativa de suprir a ausência do material propriamente dito. Esclarecido este procedimento, volto ao que me parece mais relevante neste trabalho.

MORREU, SIM  
~~Porém~~ Nunca esquecerei.

Não estou assustada. Minha liberdade cresceu: eu amo. Deixe-me  
 falar ~~escrever~~ está bem? Eu nasci foi assim: tirando do útero de minha mãe  
 a vida que sempre foi ~~escrever~~. Esperem por mim sim? Tenho uma coisa importante para dizer.  
 Não estou brincando: "it" é elemento puro. ~~Nada~~ <sup>é não</sup> estou coisificando: <sup>nada</sup> estou  
 tendo o verdadeiro parto do "it". (Sinto-me tonta como quem vai nascer).  
 Por falar em nascer: uma pessoa assistiu gatas parindo. Diz que sai o ga  
 to envolto num saco de água e todo encolhido dentro. Que a mãe lambe  
 tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato livre.  
 Preso apenas pela placenta. Então a gata-mãe-criadora rompe com os den  
 tes o cordão umbelical. E eis mais um gato no mundo. Este processo é  
 "it". Não. Não estou brincando. Estou grave. <sup>altaneira.</sup> e ~~bela~~. Porque estou livre.  
 Sou tão simples. Como a molécula. <sup>Replico-me</sup> Replicaram-me que molécula é complexa.  
~~Qual~~ Qual é o elemento primário e inicial?

Começo da página 8 de *Objeto gritante* – datiloscrito.

### 3.2.2 Objeto gritante, uma confissão literária

Clarice Lispector enviou uma cópia de *Objeto gritante* a seu amigo, o crítico José Américo Pessanha, com o objetivo de receber uma opinião, segundo a carta-resposta do amigo. Tal carta-resposta, também abrigada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, começa tangencialmente pessoal, com desculpas carinhosas do crítico por não ter dado atenção ao pedido de Clarice sobre comentários acerca de *Objeto gritante*. Ele alega motivos pessoais para a demora do seu parecer, o que mostra uma certa aproximação e confiança entre os dois. As palavras de Pessanha foram cuidadosas, mas sua resposta, apesar de atenciosa, foi negativa quanto à possível publicação de *Objeto gritante*. Para Pessanha, havia uma originalidade radical no manuscrito, embora ele discordasse das técnicas (ou ausência delas)<sup>11</sup> ali empregadas. Como se deduz, o crítico acreditava que tal originalidade, na forma que assumia, desapontaria as expectativas de teóricos, de críticos e até do leitor familiarizado com a obra da autora. A discordância de Pessanha ao texto do manuscrito abrangia vários aspectos, mas o foco de sua reserva era o fato de que a autora teria negado o artifício intrínseco à arte, teria repudiado o trabalho de ficção. Para o crítico – e de fato é o que se verifica na leitura –, Clarice Lispector teria decidido fazer da própria vida o tema de sua escrita, e esse foi o principal alvo da reserva de Pessanha. A própria autora faz a repetida observação da exposição a que o autor está sujeito quando escreve<sup>12</sup>:

Sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisto a um amigo que me respondeu que escrever é um pouco vender a alma. É verdade. A gente se expõe muito mesmo quando não é por dinheiro. Embora uma médica tenha discordado: argumentou que na profissão dá a alma toda e no entanto cobra dinheiro porque também precisa viver. Vendo para você com maior prazer certa parte de meu espírito. Só que me sinto neófito e ainda me atrapalha muito. Neste estado de ânimo estava eu quando me encontrava na casa de uma amiga. O telefone tocou e era um amigo mútuo. Também falei com êle e falei-lhe deste livro. E sem mais nem menos perguntei: “o que mais interessa às pessoas? Digamos, às mulheres.” Antes que êle respondesse ouvimos do fundo da enorme sala a amiga respondendo em voz alta e simples: o homem. Rimos mas a resposta é séria. É com um pouco de pudor que sou obrigada a reconhecer que o que mais interessa à mulher é o homem. Mas que isto não nos pareça humilhante. Como se exigissem que em primeiro lugar tivéssemos interesses mais universais. Não nos humilhemos porque se perguntarmos ao maior técnico do mundo de Engenharia Eletrônica o que mais interessa ao homem – a resposta íntima e imediata e franca será: a mulher. E por mais encabulante que seja é bom

<sup>11</sup> Segundo as palavras da narradora autobiográfica de *Objeto gritante*, para escrever, ela se abstém de técnicas. Discordo de que a escrita do manuscrito prescindia de técnica pois a montagem, a mistura de níveis, a recorrente reflexão sobre a própria escrita constituíam um modo de compor que, devido à sua particularidade, alcançava o efeito de espontaneidade.

<sup>12</sup> A maior parte das citações de *Objeto gritante* deste trabalho foram, em princípio, retiradas do datiloscrito. Serão utilizados os trechos da “cópia-xérox” quando isto se fizer necessário para a demonstração de inclusões ou cortes feitos por Clarice Lispector. Para representar os acréscimos com a grafia de Clarice Lispector, usei letras de tipo diferente.

de vez em quando lembrarmo-nos desta verdade óbvia. (...) (*Objeto gritante*, páginas 88-9 - datiloscrito)

A citação começa com um trecho reaproveitado de conhecida crônica do *Jornal do Brasil*. Nela, a cronista reconhecia que expunha muito de sua própria vida na coluna do jornal. Transposto para o manuscrito, o trecho pessoal retransmite o autobiografismo à narradora. A continuação do trecho, intercalado a episódios comuns do dia a dia e com uma matéria que poderia ser um tanto constrangedora, confirma a impressão de vida relatada.

A descrição da conversa na casa de amigos é mais um dos episódios, no manuscrito, em que a autora insere conteúdos que toma como encabulantes. A conversa é sobre a importância que homens e mulheres se exercem mutuamente, e a autora afirma que as pessoas não deveriam se constranger do fato, que toma como verdadeiro. O desejo de tratar de assuntos de aparente exposição do eu, ainda leve como conteúdo no manuscrito, é muito forte, entretanto, na ousadia do projeto. Em *Objeto gritante*, Clarice Lispector apresenta a primeira pessoa autobiográfica como matéria prima da sua literatura e de modo não ficcional, embora com particularidades importantes que conferem ambiguidade à categoria da narradora. A autora deixa à mostra uma impressão de descuido na escrita, com a mistura de tonalidades que fica aparente na superfície textual. E, enfim, a escritora faz emergir, na estrutura do texto, o modo como ele é composto, utilizando trechos já publicados no jornal para forjar um “relato” sem princípio, meio ou fim. Tudo isso demonstra o ousado propósito de produzir um livro diferente do que ela própria havia feito até então e que acabava sendo também diverso do que vinha sendo produzido entre escritores brasileiros. Ousadia que a autora elevou a potências ainda maiores com a *A via crucis do corpo*, mas que teria sido impactante e inaugural, em sua obra, se *Objeto gritante* não tivesse sido alterado.

Apesar do teor autobiográfico facilmente confirmável em muitas passagens do manuscrito, Pessanha não apontou a correspondente negação desse teor pela própria autora, nem os aspectos que o relativizavam. Já no “manuscrito a” (como apontei antes, provavelmente semelhante ao que foi entregue a Alexandrino Severino e a Américo Pessanha), a narradora afirmava que a aparência de intimidade não significava verdadeira intimidade. A isso ela emendava frases negativas: “isto não é autobiográfico”.

Escrevo ao correr da máquina. Muita coisa não posso contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”. Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia bem o próprio rosto. Depois de certo tempo cada um é responsável pelo rosto que tem. Vou olhar agora o meu. Está nu. (*Objeto gritante*, p. 9 – “manuscrito a”)<sup>13</sup>

As três primeiras frases da citação tiveram o assunto retomado em *Um sopro de vida* e mantiveram-se na obra *Água viva*. O jogo está claro: ao mesmo tempo em que a narradora se diz não autobiográfica, ela afirma que o rosto está nu, está exposto, o que indicaria um aspecto autobiográfico.

Voltando ao datiloscrito, a maior parte das alterações no seu texto não chega a provocar a dissociação completa entre as duas categorias do autor e do narrador. O que elas efetivam de fato é uma relativização do relato autobiográfico. As alterações acabam por propor um relato autobiográfico nem sempre sincero (nas vezes em que a narradora descreve a sua sensação de charlatanismo) e quase nunca íntimo. Para melhor ilustração dessa afirmação, seguem os trechos como se encontravam no “manuscrito a”, seguidos das alterações no datiloscrito.

Há coisas que jamais direi: **nem em livros e nem em jornal**. Não direi a ninguém no mundo. Um homem me disse que no Talmude falam que há coisas que as podem contar. Outras a poucos. E outras a ninguém. Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Sinto que sei de umas verdades. Mas não sei se as entenderia mentalmente. É preciso amadurecer um pouco mais para me chegar a estas verdades. Que já pressinto. Mas verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Nem pensem que vou falar no Deus, é segredo meu. (*Objeto gritante*, p. 28-9 – “manuscrito a” - grifo meu)<sup>14</sup>

Há coisas que jamais direi. Não direi a ninguém no mundo. Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Seria trair o meu é-se. Sinto que sei de umas verdades. Mas não sei se as entenderia mental. É preciso amadurecer um pouco mais para me chegar a estas verdades. Que já pressinto. Mas verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não vou falar no Deus (...?). Ele é segredo meu. (*Objeto gritante*, p. 28-9 - datiloscrito)

Foi cortado o trecho que indicaria os veículos de atuação da autora, o livro e o jornal. Nestes “veículos”, ela não contaria verdades que não quisesse contar a si mesma. No datiloscrito, o trecho sobre o homem que fala do *Talmude* foi primeiramente alterado com a substituição de “um homem” por “um ele”, mas ainda assim a passagem não se manteve. A frase “Nem pensem que vou falar no Deus”, mais coloquial e indicando uma conversa com o leitor (não com o amante), é também suprimida. Assim, perdendo a referência do campo profissional de atuação da autora (livro ou jornal) e mantendo-se o registro o menos informal possível, o

<sup>13</sup> Trecho semelhante a este se apresenta em *Água viva*: Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”. Escrevo ao correr das palavras. Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de um certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. é um rosto nu. (LISPECTOR, 1994, p. 40)

<sup>14</sup> Trecho da crônica “Ao correr da máquina”, publicada em 17/04/1971, no *Jornal do Brasil*.

trecho ganha uma maior impessoalidade. Há um eu ali, mas o eu não é confessional, apenas aparece às vezes, para logo depois sinalizar que a brincadeira de se “revelar”, na verdade, consiste em dizer que se revela sem se revelar de fato. “Não escrevo cartas porque só sei ser íntima e ao mesmo tempo impessoal. Aliás eu só sei em todas as circunstâncias ser a um tempo íntima e impessoal: por isso sou a calada.” (*Objeto gritante*, p. 62 - datiloscrito) Questiono o uso do adjetivo “íntima” nesse excerto. A leitura do manuscrito deixou-me a constatação de uma escrita sobre assuntos pessoais, embora de uma abrangência sobre a vida particular comum a muitos indivíduos, daí a impessoalidade à qual a narradora autobiográfica se refere. Entretanto, tais assuntos de foro pessoal estão longe de atingir uma intimidade real.

O crítico Américo Pessanha não apontou essas flexibilizações da narradora autobiográfica escorregadia, mas certamente as notou. Essa observação de Pessanha se confirma no fato de ele haver indicado a necessidade de suprir uma lacuna da obra. Segundo ele, era necessário preencher o título com subtítulos esclarecedores da intenção não ficcional do manuscrito. Para ele, era importante acrescentar o que a própria autora formulou posteriormente após os conselhos do amigo: “Uma pessoa falando”, “Um monólogo com a vida” ou qualquer outra expressão que desse conta de uma “explicação” (mais uma nas obras da autora) capaz de amainar os ânimos da crítica possivelmente hostil àquelas novas formas.

O que a carta de Américo Pessanha sugere, quando aconselha a inserção de um subtítulo, é justamente a instauração de um pacto de leitura. O conselho diz respeito à preocupação com uma possível rejeição da crítica a um texto que é autobiográfico (embora não íntimo) e que ao mesmo tempo assume pequenos fios narrativos, como os metafóricos nascimentos e mortes da narradora<sup>15</sup>. Primeiramente, o crítico discorda da vida como tema da escrita, mas, em respeito à iniciativa da autora, ele sugere que esse caráter não ficcional fique mais claro, a fim de não se confundir o leitor e para desarmar qualquer expectativa ficcional.

O pacto de leitura proposto nas crônicas do *JB* constituiu-se a partir da assinatura da cronista e dos relatos sobre a superfície dos fatos pessoais

---

<sup>15</sup> No texto de *Objeto gritante*, a narradora autobiográfica anuncia episódios em que seu eu nasce e se descobre, depois há a narração de outros episódios em que ela nasce e come a própria placenta. Há outros tantos episódios em que a narradora se prepara para morrer e depois renascer. Marta Peixoto descreve esses movimentos, que se mantiveram em *Água viva*.

verificáveis. Apesar do reconhecimento de que há uma economia na expressão da intimidade, apesar do sentimento da cronista de um certo charlatanismo (pois quem diz que se revela na verdade não se revela inteiramente), o nome próprio de Clarice Lispector, identificado semanalmente no jornal, fazia a associação característica do pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune. A pequena parte da alma exposta nas conversas de sábado era da autora cronista. Os jogos de identificação e distanciamento entre a persona expressa nas crônicas e a figura da autora não eram suficientes para desfazer o pacto. Inclusive, como se disse, o leitor fazia a associação com a vida da autora e concordava com a imagem que ela forjava de si. O veículo jornal facilitava a manutenção desse acordo, uma vez que é próprio da crônica o status híbrido do eu periodicamente construído. Estas circunstâncias foram aqui lembradas para que fosse possível um breve comentário sobre o pacto pretendido em *Objeto gritante*.

A leitura do manuscrito ainda sem as alterações (“manuscrito a”) deixa nítida a matéria autobiográfica como um dos pilares daquilo que seria o livro. A imagem forjada anteriormente no conjunto de crônicas é rerepresentada em nova construção, que seria idêntica, não fossem algumas sutilezas de ênfase e uma ou outra estratégia de distanciamento em relação aos “fatos” narrados, conforme já se viu aqui e conforme pretendo esclarecer ainda melhor.

Nas crônicas, os episódios de interação com os filhos, com as empregadas e com os amigos são mais frequentemente descritos. As entrevistas que a autora concedeu, as entrevistas que a jornalista Clarice dirigiu, somadas às crônicas ficcionais e também às crônicas-relato, compunham um quadro personificador que posso associar sem grande risco ao espaço biográfico estudado por Leonor Arfuch. A coletânea de informações *geradas* pela autora, junto às informações sobre a autora, compunham um todo biográfico que, expresso através de uma coluna escrita pela própria Clarice Lispector, adquiria o caráter autobiográfico. Já no manuscrito, a imagem é forjada com um número menor de ocorrências dessas relações da autora com seus convíveres. Outra diferença é em relação aos textos que envolviam amigos e conhecidos. Na coluna do *Jornal do Brasil*, havia a oportunidade para a exposição dos nomes das pessoas, para a composição de crônicas mais circunstanciais, para a divulgação de correspondências inteiras que a autora teria trocado com amigos. Na versão sem marginalia de *Objeto gritante*, os amigos são

apresentados com os substantivos comuns: um amigo, uma amiga, uma pessoa. A exposição, no nível como surgiu na crônica, não ocorre no manuscrito.

O que se apresenta então em *Objeto gritante*? Apresenta-se um eu construído a partir de linhas gerais. Linhas que parecem ter se erigido do panorama das crônicas. Assim, acredito que há uma espécie de continuidade entre o eu que emerge da crônica e o eu que nasce do texto de *Objeto gritante*, com a diferença do detalhamento em um e dos contornos gerais em outro.

Sabe-se que a orientação geral autobiográfica do manuscrito era um tanto driblada pelas afirmações da narradora sobre a intimidade incompleta do que expunha ou pela negação categórica do conteúdo autobiográfico, o que também ocorria nas crônicas. Ao lado disso e não menos importante, havia as oscilações temáticas, no manuscrito, que amenizavam o tom de intimidade da primeira pessoa, embora sem suprimi-lo. Logo após uma aparente confissão, seguia-se um episódio trivial da rotina de qualquer ser humano (configurado na vida da mulher, escritora, de classe média) ou um trecho de nascimento e morte daquela figura narradora, bem como da maternidade de si mesma.<sup>16</sup> A combinação desses assuntos relaxava a impressão de exposição da intimidade.

Concluo que não se pode depreender um pacto autobiográfico estrito em *Objeto gritante*. Durante a leitura, é preciso aceitar a relativização do contrato porque, como parece, a intenção é atingir o não gênero, a não classificação. Muito menos se pode identificar um pacto ficcional no manuscrito. E José Américo Pessanha notou essa indecisão, ou melhor, essa oscilação permanente entre o pacto autobiográfico e a sua flexibilização no texto. O crítico apenas não deu o nome “contrato de leitura” para aquilo que sugeria com a inclusão de subtítulos ou outro nome semelhante, não seguindo essa ou outra orientação teórica. Como afirmou em sua carta, aquelas eram as suas impressões pessoais.

Clarice Lispector não chegou a esclarecer o “gênero” do texto do manuscrito como “anotações” ou “pensamentos”. Ela apenas acrescentou os subtítulos nos moldes sugeridos por José Américo (“Uma pessoa falando” ou “Monólogo com a

---

<sup>16</sup> Os episódios de êxtase em que a narradora autobiográfica nasce e morre permaneceram em *Água viva*, enquanto que os episódios triviais foram extraídos.

vida”). Por outro lado, ela também inseriu frases que rejeitavam o pacto autobiográfico em sua essência. Ocupo-me agora do acréscimo dos subtítulos.

Na folha de rosto do datiloscrito, logo abaixo do título *Objeto gritante*, Clarice Lispector acrescentou o subtítulo datilografado “Monólogo com a vida”. Ela riscou esse subtítulo e acrescentou um outro com a própria letra: “Uma pessoa falando”, que também foi riscado. A seguir, parece ter voltado atrás e escreve novamente com a própria letra: “Monólogo com a vida”. Mas riscou novamente! Com caneta vermelha, escreveu no meio da folha em pequena diagonal: “Carta ao mar”. E riscou! Se a ordem das ações foi esta ou aquela não importa aqui, mas os vacilos e os avanços podem ser vistos nessa pequena parte do manuscrito como um resumo das hesitações que ocorrem em todo ele.

O que é o manuscrito? O crítico e amigo também se fez essa pergunta. Em sua carta a Clarice Lispector ele expõe a sua dúvida diante do texto:

Li seu livro que me deixou bastante perplexo, como lhe disse pelo telefone. Sinto-me inseguro para fazê-lo, previno, não consegui nenhum juízo definitivo a respeito. Até certo ponto, o próprio livro parece suscitar esse tipo de insegurança, já que escapa a padrões habituais que facilitem o confronto e o julgamento. Por outro lado, a insegurança maior vem mesmo de mim - de meu escasso contato com o universo artístico. O que vou lhe dizer, pois, vale pouquíssimo: são apenas impressões bastante pessoais e sem maior lastro crítico. Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo. (Arquivo pessoal de Clarice Lispector – Carta de José Américo Pessanha)

A dúvida de Pessanha torna-se a dúvida do leitor, assim que este percorre as primeiras páginas do manuscrito. Sem uma ordenação cronológica e sem uma sequência que percorra as “etapas” da vida, não se pode associar o manuscrito à tipicidade da autobiografia. Também não é um diário, orientado pelo registro cronológico. Não são apenas anotações, com alguns fios narrativos dispersos, menos ainda uma coletânea de aforismos e pensamentos da autora. Como mencionei no primeiro capítulo, e à revelia do desejo não classificatório da escritora, o texto assemelha-se ao que Wander Melo Miranda definiu, segundo a conceituação de Michel Beaujour, como autorretrato:

... o autorretratista não “se desenha” como o pintor “representa” o corpo e o rosto percebidos no espelho, mas opera um deslocamento que o leva a não saber nunca aonde vai chegar, nem o que fez. Assim, o autorretrato não tem nada a esconder ou confessar, diferentemente do diário e da autobiografia, pois ele é puro discurso livre, “escrevinhão culposa”, “perversa”, na medida em que é uma escrita desprovida de utilidade pública: as retóricas e poéticas antigas afirmavam sempre a função utilitária e transitiva da escrita sendo a confissão considerada útil apenas enquanto exemplar. O autorretrato é a traição e

transgressão dessa retórica e transformação radical de seus procedimentos.” (MIRANDA, 1992, p.36)

O eu clariciano em *Objeto gritante* não é um eu reevocado, diverso do eu atual. É um eu disperso no tempo, embora construído no presente. Esse eu não se alça como sujeito e objeto dignos de nota, muito menos justificados como assunto para um texto. Assim como a pintura praticada com diletantismo por Clarice Lispector era intuitiva, a construção desse eu também o é. É um eu forjado não linearmente, através de fragmentos de excertos, e que não se aprofunda na revelação das experiências verdadeiramente íntimas. Por isso mesmo, esse eu não atinge um efeito de purgação e conseqüente libertação, e não é exemplar no nível pessoal.

Mas o texto se constitui como “ato” quando acentua o contraste em relação à produção clariciano anterior, assim realçando principalmente o estilo menos elaborado, a linguagem e a temática em deflação a que se referiram Pessanha e Sônia Roncador. Esse ato que se presume confessional parece se revelar confessional apenas em relação à própria obra, não em relação à personalidade da autora empírica. De confissão pessoal o manuscrito tem muito pouco ou quase nada. Nesse sentido, o valor do manuscrito é bastante relevante porque ele se constitui em um ato de confissão antes de mais nada literária. Porque, muitas vezes, quando a autora se questiona e divaga sobre o seu eu (no fundo secreto), na verdade está refletindo sobre a sua escrita. À primeira vista o manuscrito parece feito de confissões pessoais, mas só parece. Se as há, o ponto de chegada é a própria obra, ou melhor, a própria escrita. Na citação a seguir, a narradora autobiográfica parece fazer uma associação entre ela própria e *Objeto gritante*:

O que sou neste momento? Eu sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se eu tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. (*Objeto gritante*, p. 180 – datiloscrito)

Sônia Roncador associa a exposição pessoal que se apresenta em *Objeto gritante* às práticas de autoexposição de Michel Leiris. Para o autor, já mencionado no primeiro capítulo, o escritor, expondo suas confissões morais ou sexuais, alcançaria um efeito de verdade, e a postura de pôr-se sob ameaça<sup>17</sup> seria a posição que deveria ocupar. O autor deveria escrever sobre aspectos de sua vida particular,

<sup>17</sup> Para Michel Leiris, o autor deveria se colocar em ameaça, expor-se vergonhosamente ao risco do julgamento alheio no texto escrito.

seus pensamentos, mesmo os aparentemente impublicáveis. Para expor “a si mesma” no manuscrito, Clarice Lispector reconstruía aspectos de sua vida diária como mulher, mãe e escritora.

Entretanto, conforme afirmei anteriormente, a confissão que ocorre em *Objeto gritante* pertence muito mais ao terreno da produção literária. O manuscrito de Clarice Lispector mantém as divagações sobre o exercício da escrita, que já figuravam nas crônicas. À autora pareciam faltar assuntos sobre os quais escrever, parecia faltar o antigo jeito, parecia haver um desconforto com a imagem que a sociedade nutria dela e com a imagem da sua obra. O que ocorre é que essas divagações ganham corpo e maior relevância no momento em que se configuram em obra, que era o que Clarice pretendia com *Objeto gritante*.

Segundo Sônia Roncador, *Objeto gritante* assinala a decisão da autora de escrever de modo pessoal, apresentando dados da sua vida. Mas o que se verifica na leitura do datiloscrito de *Objeto gritante* é que a matéria autobiográfica do manuscrito é ponte para a divagação sobre a sua literatura, para a exposição crítica da própria escrita clariciana.

~~" - - - e conte também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo".~~

Man Ray

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

Michel Seuphor

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

Roland Barthes

~~"Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma".~~

Henry Miller

Epígrafes de *Objeto gritante* – datiloscrito.

### 3.2.3 Características de *Objeto gritante*

Américo Pessanha não encontrou uma linha dentro da obra da autora em que o manuscrito pudesse se enquadrar, porque ali, segundo o crítico, o artifício literário era renegado.

De início, supus que o livro se situasse numa espécie de linha como “A Paixão de G. H.”. Depois achei que não: estava mais perto de “Fundo de gaveta” de “A legião estrangeira”. Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. Verdade? Parece que, depois de recusar os artifícios e artimanhas da razão (melhor talvez - das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. (Arquivo pessoal de Clarice Lispector - Carta de José Américo Pessanha)

A citada rejeição aos artifícios da arte parece se referir ao repúdio aos artifícios literários da obra anterior de Clarice Lispector. Além disso, tal repúdio parece voltar-se também contra as estratégias próprias à ficção, por isso a inclusão da figura da autora no novo modo de escrever detectado por Américo Pessanha. Por essa ótica, o datiloscrito nunca publicado assume uma postura não literária. Há um desejo, nas palavras da narradora, de construir um livro que fuja aos formatos estabelecidos e capazes de o alçarem à canônica categoria de obra. Lispector propõe uma obra que exija a revisão da noção de obra. Por esse motivo, o texto de *Objeto gritante*, quando usa os mínimos artifícios literários (empregados em sua obra anterior), imediatamente pontua que os usou, estendendo tal “aviso” a quaisquer outras estratégias que utilize. Inclusive, quando brevemente faz ficção, aponta que o que se narrou é inventado. Ao narrar a pequena história de uma pessoa sem importância que é gerente de uma loja de sapatos e não se reconhece na função, a escritora finaliza: “Isso que escrevi sobre o gerente não é verídico, é inventado.”

Desse modo, a atitude de apontar a própria técnica e a demonstração clara dos passos do processo criativo são também estratégias da escrita do manuscrito. Outra estratégia é a já comentada circulação de textos. Por mais que o reaproveitamento textual, na literatura clariciana, seja uma prática em boa parte da sua obra e uma herança deixada à ficção tardia, e ainda que esse expediente tenha se fortalecido com o exercício da crônica, o fato de ele escorrer para os livros (e, especificamente, para o manuscrito) deriva também da postura a-literária. Sobre este aspecto, é elucidativo continuar a ler as palavras de Pessanha na carta a Clarice Lispector:

Parece que, depois de recusar os artifícios e artimanhas da razão (melhor talvez - das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em

justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial. Falar de Deus e de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. (...) Notei as repetições - que, pelo telefone, você disse já ter suprimido. Sem elas, o livro ganhará, sem dúvida. Mas, de qualquer modo, você deve estar certa de que ele permanecerá heterogêneo, suscitando a impressão de bricolagem. Se isso é intencional, como acredito, você deverá mantê-lo assim, embora deva se prevenir para as possíveis incompreensões. (Arquivo pessoal de Clarice Lispector - Carta de José Américo Pessanha)

A bricolagem citada por Pessanha relaciona-se à circulação de textos e à justaposição paratática de trechos, bem como à união de assuntos em princípio inconciliáveis. Uma decorrência segue-se à outra. Os enredos brevemente ensaiados são suspensos, atravessados pelo cotidiano ou por reflexões em parênteses.

Assim, as características de *Objeto gritante* contribuem para um questionamento da literatura, uma vez que se distanciam dos artifícios considerados canonicamente literários. São elas, em resumo: a demonstração das técnicas empregadas na produção; a escrita em deflação, com a convivência de níveis diferentes de assunto; o aspecto heterogêneo de montagem; a configuração autobiográfica e a correspondente relativização do autobiografismo. De tais características desdobram-se outras (mencionadas adiante, quando incluirei a lista de alterações). Elas compõem o conjunto do datiloscrito, mas o fato é que todas acabam se relacionando. Passo a comentá-las.

Nas páginas finais de *Objeto gritante*, a autora afirma que, em decorrência de suas intenções antiliterárias (ela diz claramente que suas intenções são antiliterárias, que sua atitude é proposital), o livro receberia a incompreensão da crítica:

Aliás é só por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos. (*Objeto gritante*, p. 185 – datiloscrito)

A citação demonstra o conhecimento de Clarice Lispector de que o antilivro era uma empreitada arriscada. Nesse caminho, ela estava literariamente sozinha naquele momento da literatura brasileira, pois ninguém ainda havia escrito naqueles moldes... Mas na folha de rosto do datiloscrito também há uma advertência, aliás duas. Aparecem duas inscrições, entremeadas e riscadas, da própria autora. A primeira diz: “Se você considerar isto aqui mais do que carta, fique ciente de que se trata de um anti-livro.” A segunda resume: “Este é um anti-livro”.

Também as epígrafes indicam a consciência de uma obra que iria se destacar, para o bem ou para o mal, conforme o parecer da crítica. Enquanto *Água viva* apresenta uma epígrafe sobre a liberdade artística na pintura, o datiloscrito apresenta quatro epígrafes no total. A primeira, de Man Ray, trata do acaso na criação: “- ... e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo.” A segunda – que também é a epígrafe de *Água viva* – é de Michel Seuphor e aborda a liberdade artística:

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

A terceira, de Roland Barthes, menciona a arte que aponta a própria máscara: “--- não há arte que não aponte sua máscara com o dedo”. A quarta, acrescentada com a letra da autora, é de Henry Miller: “A melhor técnica é não se ter técnica alguma”.

A terceira epígrafe deixa clara a investida de demonstrar as teias que enredam as máscaras de uma construção literária. Como o próprio excerto já demonstra, o texto clariciano do manuscrito aponta com o dedo as costuras da escrita.

Todas as indicações das epígrafes mostram-se consorciadas ao projeto que constituía *Objeto gritante*. A primeira e a última epígrafe se relacionam, visto que, se uma trata do acaso na produção artística, a outra trata da ausência de técnica como uma forma de técnica, o que geraria uma escrita particular, capaz de deixar na sua superfície os indícios do processo traçado, o que inclui o acaso, os imprevistos da criação. A terceira epígrafe encontra estas estratégias ao tratar da arte que revela a máscara, revelando seu próprio processo criador. É importante frisar que esta arte revela a máscara, não o que está sob ela. Apontar a máscara com o dedo consiste em indicar: “Veja, estou usando máscara”, mas não necessariamente se exhibe o rosto apenas pelo fato de se estar travestido; o rosto continua encoberto, a máscara é que fica em evidência.

A última epígrafe retoma o que a correspondência recebida por Clarice Lispector já mencionava: o texto não só sem racionalização, mas sem artifício. Enfim, o manuscrito desafiava as concepções sobre a arte, segundo a ótica daquele que foi um de seus primeiros leitores.

Ora, as epígrafes se tornam esclarecedoras para a leitura da obra não publicada, uma vez que, derivando da intenção antiliterária de *Objeto gritante*, elas apontam a demonstração da técnica utilizada na escrita. A narradora autobiográfica repetia que o que produzia não era exatamente um livro, que inclusive a obra ia se criando espontaneamente, construindo-se no texto. Procuo exemplificar tais afirmações com alguns trechos:

Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora o “fim” – e acabar o que talvez nem venha a ser livro. (...) (*Objeto gritante*, p. 30 - datiloscrito)

Não consegui morrer. Termino aqui esta “coisa-livro” por ato voluntário? Ainda não. (*Objeto gritante*, p. 44 - datiloscrito)

Vamos falar a verdade: isto aqui não é livro coisa nenhuma. Isto é apenas. E interessa-me o mistério. (*Objeto gritante*, p. 86 - datiloscrito)

Tenho certo medo de mim. Não sou de confiança. E desconfio do meu falso poder. Este é o livro de quem não pode. Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. (*Objeto gritante*, p. 7 - datiloscrito)<sup>18</sup>

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Este livro nunca começou – é uma construção. (*Objeto gritante*, p. 16 - datiloscrito)

Nos dois últimos excertos, vê-se a consciência da estratégia utilizada na produção do texto: o livro que a escritora produzia ali era uma construção simultânea ao ato da escrita, uma criação espontânea. Da valorização do acaso e da liberdade na criação artística é possível depreender uma associação com a exposição das circunstâncias de produção e com o fato de o texto prescindir de esquemas narrativos. Pessanha também se referiu, em sua carta, à “bolha de criação artística” do texto. Tal “bolha” tanto faz nascer uma literatura do trivial, quanto parece prometer um enredo algumas vezes, mas logo depois frustra a expectativa do leitor, desviando-se da suposta promessa e enveredando por reflexões da narradora. Assim, quebra-se qualquer expectativa de enredo por meio de uma mistura de níveis de assunto, uma alternância entre a notação do cotidiano e o tom sublime dos pensamentos da narradora. O dia a dia da autora alimenta suas reflexões mais abstratas e estas reflexões mais abstratas, por sua vez, se desanuviam com o aparecimento novamente do evento cotidiano.

Gostei particularmente dos momentos em que você, diante do leitor, mostra como de um universo mental voltado também para o dia-a-dia pode surgir uma trama de ficção: parece uma bolha de criação artística que você deixa que se desenvolva até certo ponto e, quando quer, rompe. E volta ao cotidiano, ao telefone que toca. A reminiscência de um fato qualquer. (Arquivo pessoal de Clarice Lispector – Carta de José Américo Pessanha)

<sup>18</sup> O trecho se apresenta em *Água viva*, com a substituição de “livro” por “palavra”: “Tenho certo medo de mim, não sou de confiança e desconfio do meu falso poder. Esta é a palavra de quem não pode. Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras...” (LISPECTOR, 1994, p. 38).

O entrelaçamento entre pequenas anedotas e os êxtases reflexivos de um eu ocorre em todo o livro. Nesse ponto, os pequenos enredos das crônicas do *Jornal do Brasil* ajudam a construir a teia de breves narrações e reflexões: é a história vivida na casa de uma amiga, uma lembrança de um animal, uma flor, um episódio visto na rua, uma conversa com um taxista e a história que ele conta. Tudo isso interrompido por pensamentos ora sobre a natureza da escrita, ora sobre a natureza humana. Diz a narradora que os “trechos figurativos” são maneiras de atenuar a tensão provocada pelos assuntos mais densos, uma forma de “abrir uma clareira”. E ela avisa sobre a alternância desses tons:

Vou fazer uma confissão: estou um pouco assustada: não sei aonde me levará esta liberdade. Não é arbitrária nem libertina. De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantábil para quebrar este meu quarteto de graves cordas. Trecho figurativo para abrir uma clareira na nutridora selva. (*Objeto gritante*, p.7 - datiloscrito)<sup>19</sup>

É bom notar que o último período da citação é acrescido a partir de uma seta que conduz até o fim da página, onde a autora o anotou. É, mais uma vez, uma alusão ao autor empírico explicando a estrutura da própria obra. Possivelmente pela função de desafogar um pouco o tom de clímax que há no livro, os breves enredos são algumas vezes interrompidos sem cerimônia por parênteses explicitamente abertos e sem relação com as histórias. Talvez porque já tenham cumprido sua função de ventilar a densidade do texto, não se torna importante que tais enredos sempre se concluam. Na verdade, eles se findam para dar espaço a um novo “atrás do pensamento” da narradora.

Parece-me oportuno pontuar, nesta etapa do estudo, que o texto de *Água viva* tem um tom mais uniforme. Não há tanto espaço para as anedotas sobre os dias rotineiros. Já em *Objeto gritante*, a tensão dos pensamentos da narradora é relaxada pela simplicidade dos assuntos, pelos trechos figurativos. “Verifico que terei de baixar o tônus disso aqui: “isto” não pode manter-se num clímax altíssimo porque senão explodirei de tensão.” (*Objeto gritante*, p.16 - datiloscrito). Assim, o tipo de escrita em deflação, definição forjada por Roland Barthes, nascia no manuscrito devido à convivência entre a exaltação ou melancolia da narradora com a vida corriqueira ali “descrita”.

<sup>19</sup>Trecho muito semelhante a esse se mantém em *Água viva*. Os acréscimos da autora foram marcados com negrito; a palavra “graves” foi excluída: “Vou **te** fazer uma confissão: estou um pouco assustada: não sei aonde me levará esta **minha** liberdade. Não é arbitrária nem libertina. **Mas estou solta**. De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas. Trecho figurativo para abrir uma clareira na **minha** nutridora selva” (LISPECTOR, 1994, p. 37-38).

O discurso em *brainstorm* – palavra que a própria narradora autobiográfica utiliza – encontra-se imbricado ao aspecto de bricolagem referido anteriormente. A aparência de montagem/bricolagem deve seu aspecto heterogêneo ao reaproveitamento textual. Traçando a relação entre a crônica e a ficção tardia clariciana, Marta Peixoto comentou a circulação de textos, também tratada por Nádya Battella Gotlib, dentre outros estudiosos. Como afirmei no capítulo anterior, a movimentação textual entre as obras claricianas se fazia entre jornais, revistas e livros, utilizando trechos em que constava inclusive a figura da própria Clarice Lispector como escritora, narradora e cronista.

Segundo Marta Peixoto, Clarice Lispector republicou no *Jornal do Brasil* todas as peças da segunda seção de *A legião estrangeira*. A segunda seção chamava-se “Fundo de gaveta” e consistia em “uma miscelânea de aforismos, meditações sobre o escrever, crítica de arte, esboços, contos incipientes e anedotas autobiográficas. É essa seção, novamente quase completa, que reaparece em *Objeto gritante*” (PEIXOTO, 2004, p.146). Não cabe aqui identificar cada trecho do datiloscrito, associando-o a essa seção de “Fundo de gaveta” reutilizada quase integralmente ou demarcando em que crônicas do *JB* tais episódios foram apresentados ao público. Isso seria enveredar por um outro e extenso trabalho. No entanto, é interessante que se possa manter clara a relação entre o reaproveitamento de trechos e a feição heterogênea do manuscrito. Os episódios das crônicas serviam, inclusive, como afirmei em parágrafos anteriores, para arejar a densidade das reflexões apresentadas na escrita<sup>20</sup>.

Logo, a composição do datiloscrito tem a aparente negligência capaz de aglutinar o não aglutinável, “corromper” o sublime, contagiando-o com o comezinho. Quando, nesse engenho, a autora se dedica a suas anunciadas “tempestades de alma”, o recurso de conciliação do inconciliável intensifica seu efeito. Segue-se um discurso em *brainstorm*, mesmo quando não há o aviso quanto a tal tipo de escrita. Nas primeiras vezes em que a autora escreve desse modo no corpo do datiloscrito, o leitor é comunicado, mas esse anúncio é abandonado e o *brainstorm* passa a aparecer sem palavras de aviso que o sinalizem. O trecho que transcrevo abaixo é marcado por interrupções que quebram o ritmo da narração de um pequeno episódio

---

<sup>20</sup> Conforme análise elaborada também no capítulo II, a reutilização de excertos ou trechos maiores contribuía ainda para colocar sob suspeita a “exposição” do eu de feição autobiográfica.

(antes publicado numa crônica do *JB*) e finalmente o interrompem. Uma leitora teria telefonado para a escritora para dizer que ela fosse ela mesma no jornal. Retirei um trecho um pouco mais longo pelo fato de só assim ser possível observar as interrupções e continuações.

Recuso-me a continuar. Está ficando insuportável. Pularei o resto. Graças a Deus o telefone tocou e interrompeu-me.

Perguntaram pelo meu nome. Em geral pergunto quem é por que nem sempre estou disposta a falar. Mas desta vez alguma coisa na voz doce e tímida me fez dizer que era eu mesma que estava no telefone. Então a voz disse: sou leitora e quero que você seja feliz. Perguntei-lhe o nome. Não respondeu. Respondeu: leitora. (...) Mas para você – de quem nem ao menos sei o nome – peço-lhe que não leia tudo o que escrevo porque muitas vezes sou áspera e não quero – Desculpe a interrupção mas era para dizer que a elegância é inefável. Continuo: não quero que você receba a minha aspereza. De novo interrompo para dizer que o valor do dinheiro é inefável. Aproveito a interrupção para dizer quanto morrer me chama. Interrupção nova: é engraçado saber que os primeiros homens da Terra só conheciam a sede e a fome. E o desejo sexual. Nova interrupção: estou gravemente feliz. Mas aquilo ainda o que vai ser depois já é agora. Agora é o domínio de agora. Não há por onde ou para onde. Por exemplo: É agora já. Agora. E me sinto uma força da natureza. Dói-me na cabeça e entonteço ao pensar-sentir no que será a humanidade no ano de – digamos – 7 mil. Você já sentiu tonteira alguma vez? Porque tonteira é inefável. Meu Deus: e eu que não sei rezar? Como viver então? Não é só para pedir para mim e para os outros mas para sentir e para de algum modo entrar em convento – logo eu que sou tão colérica e feroz e trágica. Convento: tenho tanto medo de morrer que preferia morrer por mim mesma e para o mundo ainda em vida. (...) Tentarei rezar agora mesmo despidamente em público. É assim: meu “Deus” – é inútil porque não consigo. (*Objeto gritante*, p. 79-0 – datiloscrito)

A fluidez e a euforia da escrita em *brainstorm* do datiloscrito se mostram também conectadas a essa proximidade entre assuntos de diferente nível. Embora a narradora autobiográfica avise somente algumas vezes que escreverá uma “tempestade de alma”, a impressão que se tem na leitura de *Objeto gritante* é que a escrita se forma de modo muito espontâneo em todo ele. A narradora autobiográfica parece estar escrevendo o que vem à mente, assim alternando assuntos díspares.

Todavia, o contrário é mais provável. A intenção pode ser de uma escrita espontânea, o famoso fluxo de consciência, mas o número de redatilografias prováveis do manuscrito, a hesitação da autora em publicar a obra e a submissão de seu material ao amigo crítico acabam mostrando uma preocupação de escrever e reescrever que, ao fim e ao cabo, apontam para essa impressão de espontaneidade como um efeito e não como origem do texto. A técnica dessa escrita é a de fazer parecer não haver técnica. Procuro esclarecer.

Mesmo guardando-se a diferença entre a estrutura de um enredo ficcional linear e o tipo de escrita do manuscrito, não se pode dizer, conforme preconizam as

epígrafes, que no manuscrito há uma completa ausência de técnica. No máximo se pode afirmar que aparente ausência de técnica ali deriva tanto da própria técnica de obediência ao fluxo dos pensamentos (“ir me obedecendo”) quanto do reaproveitamento textual que provoca a conjugação de trechos aparentemente inconciliáveis.

No estilo que obedece a impulsos, a escrita em *brainstorm* parece histórica, parece se debater como à procura do “movimento libertador” mesmo durante o surto.

Desse modo, o texto de *Objeto gritante* é construído a partir de um contundente questionamento da arte e do papel do artista (no caso o escritor). Para isso contribuem todas as suas características. A narradora nega a autobiografia ou a relativiza, mas usa de veras a própria matéria pessoal como suporte literário. A escrita avança e hesita, tanto nas reflexões quanto nas pequenas anedotas, intercalando os níveis dos assuntos e gerando uma linguagem em deflação.

A fim de esclarecer melhor a relação entre as iniciativas e retrocessos da escrita e o papel do datiloscrito no panorama da escrita clariciana, utilizo-me da imagem forjada pela própria autora em um dos trechos do manuscrito. Como um animal que, aprisionado, movimenta-se histericamente em busca da liberdade, o projeto do manuscrito parece uma tentativa de mudança, de dissociação do que a autora havia produzido anteriormente. No estudo da produção de Clarice Lispector, *Objeto gritante* se erige como uma tentativa de já adotar as tendências que seriam consolidadas na ficção tardia. Mas o manuscrito consiste em uma tentativa ainda, uma vez que ele foi alterado a ponto de se poder afirmar que a autora abandonou o seu projeto antiliterário e crítico naquele momento. Provisoriamente. Porque as tendências que se apresentaram nesse material nunca publicado rerepresentaram-se nas obras da ficção tardia.

O efeito fragmentário, heterogêneo e heterodoxo (para a literatura brasileira da década de 70) que deriva do texto de *Objeto gritante* deixa exposta a intenção de Clarice Lispector por um movimento libertador. Um movimento que libertasse a figura da autora, e sua escrita, da imagem presa num retrato. E é no nível literário, não no nível confessional, que a escritora e a escrita se debatem.

### 3.2.4 Pequeno inventário de alterações verificáveis entre a cópia e o datiloscrito

Comecei este segundo segmento do capítulo III demonstrando a evidência, para mim, do abandono do “projeto literário” de *Objeto gritante* e o redirecionamento desse projeto, através de substanciais alterações no manuscrito, para Clarice chegar a *Água viva*. Com a leitura mais aprofundada da carta de Américo Pessanha, pretendo ter esclarecido a repercussão das opiniões do crítico na autora Clarice Lispector, e, conseqüentemente, a influência da carta de Pessanha, que culminaram no abandono de *Objeto gritante* tal como ele se achava. Agora, demonstradas as principais características do manuscrito, ocupo-me em apontar a natureza das alterações realizadas. Para isso, é preciso ter em mente os dois textos: o corpo do texto apenas datilografado e os acréscimos ou rasuras da marginália. Tais textos me parecem melhor visualizáveis na comparação da cópia-xérox com o datiloscrito.

Por uma questão de ordem, todavia, começo meus comentários pela cópia sem marginália, que prefiro chamar de “manuscrito a”, para investigar as modificações mencionadas. Neste ponto, ele apenas é chamado de cópia quando esta é considerada a melhor expressão para distingui-lo do datiloscrito. No material “a”, existem muitos índices de referentes em torno da vida da própria Clarice Lispector. Há as indicações de lugares por onde a autora passou em suas viagens, relatos de sua relação com o leitor, algumas descrições das horas de insônia quando tomava um café em próspera solidão, há a descrição de como a autora se encontrou no hospital depois do incêndio que sofreu (enfaixada e imobilizada). Para compor esses “relatos”, foram usados muitos trechos de crônicas do *Jornal do Brasil* de conteúdo de certo modo pessoal<sup>21</sup> Nessa cópia, mesmo a narradora autobiográfica escorregadia narrava episódios, antes apresentados em jornal, com a manutenção da primeira pessoa verbal da cronista. Ela ainda fazia análise crítica da obra clariciana, tratando-a como *minha* obra:

Meu problema é a linguagem, ela não ajuda. Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. Entretanto ao lê-lo com suas tramas e descrições sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. Entretanto é romance mesmo. Só que o ponto que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não de sintaxe pela sintaxe em si, porém de sintaxe que mais me aproxima com que estou sentindo na hora de escrever. Aprofundando um pouco mais – a verdade é que nunca

---

<sup>21</sup> O “de certo modo” é devido à posição da própria autora, que tratava de relativizar a suposta nudez da exposição de sua vida.

escolhi linguagem. O que apenas fiz foi ir me obedecendo. (*Objeto gritante* p. 119 – “manuscrito a”)<sup>22</sup>

Após a incursão pelo manuscrito sem alterações (manuscrito a), fui ao manuscrito repleto delas (manuscrito b). A mancha textual sobre a página desse datiloscrito, como já afirmei, apresenta tipos datilografados ocupando todo o espaço de texto e ainda se acrescem as rasuras e anotações nas margens (no alto ou na parte inferior da página), entre as linhas ou parágrafos, no verso de páginas. Por essa razão, afirmei acima que a análise das modificações que Clarice Lispector realizou pode ser feita diretamente no “manuscrito b”. A minha consulta aos dois materiais (cópia e datiloscrito) foi um modo de efetuar a conferência de dados, a correspondência dos textos de maneira mais exata e clara. Sendo assim, para demonstrar as oscilações da escrita, as substituições, os acréscimos e cortes, achei melhor apresentar, na ordem, os trechos da “cópia” e depois os trechos do datiloscrito. No breve inventário de alterações entre o “manuscrito a” e o datiloscrito, as modificações serão exemplificadas da seguinte forma: os exemplos virão, em sua maioria, em uma espécie de espelhamento de diferenças. Primeiro, serão expostos os trechos como eles se apresentavam no “manuscrito a”, ainda inalterado, depois apresentarei os trechos alterados no “manuscrito b”, o datiloscrito.

As opiniões de José Américo Mota Pessanha parecem ter levado a autora Clarice Lispector a realizar uma série de alterações no seu projeto de livro. Antes de inventariar brevemente tais alterações, acho importante ocupar-me, também rapidamente, das observações de Pessanha sobre *Objeto gritante*. O comentário é sucinto porque a carta de Pessanha já foi abordada.

O crítico afirmou ter ficado perplexo diante do texto. Ali, segundo suas palavras, ele via uma autora como matéria de sua literatura e, assim, uma escritora que largava voluntariamente o esteio literário e abandonava-se a si mesma, expunha-se perigosamente. A publicação do livro, como ele se encontrava, era um risco. Nesse sentido, ela não se intimidava em mesclar o tom de clímax dos nascimentos e mortes da narradora autobiográfica ao tom absolutamente corriqueiro dos acontecimentos insignificantes, para a arte, do dia a dia de uma escritora e mãe. Assim, a principal reserva de Pessanha era em relação ao conteúdo não ficcional do

---

<sup>22</sup> Trecho da crônica “O verdadeiro romance”, publicada em 22 de agosto de 1970, no *Jornal do Brasil*.

livro, mais propriamente ao conteúdo autobiográfico, e é no sentido de tais observações que as alterações no manuscrito parecem se orientar.

Durante minha leitura do datiloscrito em comparação ao primeiro manuscrito (a), houve momentos em que a ficcionalização do eu ou o disfarce de dados verificáveis mostraram-se como estratégias sobrepostas às supostas “revelações” autobiográficas. Isso se fez notar pela substituição de uma primeira pessoa verbal pela terceira, quando o assunto era mais voltado ao biográfico, ou a substituição inversa, quando não havia o comprometimento com a biografia. Outro expediente de distanciamento foi utilizado, como a troca das expressões “uma pessoa” pelos extremamente artificiais “um ele”, “um ela”. Era uma forma de impedir a identificação, pelo leitor, entre os fatos narrados e a vida do autor empírico. Para esses descartes e trocas, a autora precisou eliminar muito dos excertos de crônica. Há também os esclarecimentos sobre o conteúdo não erótico de alguns trechos. Tal esclarecimento parece encontrar as preocupações da autora Clarice em torno de sua imagem. A escritora-mãe não desejava dar um tom sensual ao texto. Quando da realização de *Objeto gritante*, ela ainda não havia ousado a escrita farsesca de *A via crucis do corpo*. A sustentação de tais tendências na escrita estava apenas começando.

Na análise das inserções pessoais da autora, pode-se fazer uma lista do que ela risca, do que ela acrescenta ou do que ela substitui. Faço um breve apanhado com itens de 1 a 6:

1) Rasuras ou substituições porque os trechos remetiam a eventos, pessoas ou lugares correspondentes a dados sobre a biografia de Clarice Lispector.

Nestes trechos, há o pai da narradora. A cronista falava do pai no jornal, a autora fazia o mesmo no manuscrito:

A puríssima alegria. Hoje está sendo um dia longo. Nêle vivo minha vida inteira. Não me lembro quando estive em Caxambu acompanhando meu pai. (*Objeto gritante*, p. 59 – “manuscrito a”)

Eu já disse que uma vez acompanhei meu pai numa estação de águas em Minas Gerais e olhei de noite para o céu. Circunscrevi-o com a cabeça deitada para trás e fiquei tonta de tantas estrelas que se veem no campo porque céu de campo é límpido. (*Objeto gritante*, p. 63 - “manuscrito a”)

Os excertos acima aparecem assim no manuscrito sem marginália (a). Para a comparação, demonstro a seguir como ficou o primeiro trecho no manuscrito revisado (b), com a retirada da referência ao pai:

A puríssima alegria. Hoje está sendo um dia longo. Nêle vivo minha vida inteira. Não me lembro quando estive em Caxambu. (*Objeto gritante*, p. 59 - datiloscrito)

Já o segundo trecho, que menciona novamente Minas Gerais e mais uma provável experiência da narradora jovem, é completamente descartado por uma rasura no datiloscrito (b).

Nos trechos abaixo, aparece o cão Dilermando, que a autora afirma ter adquirido em Nápoles, onde de fato morou. O trecho que indica sua localização em Nápoles é descartado no segundo manuscrito (b) e substituído, com a letra da autora, por “de uma rua sem calçada”, coordenada vaga que impede a identificação de um lugar onde a autora morou. Apresento abaixo o trecho inalterado e depois o trecho com alteração.

Trecho sem substituição ainda:

Mulher feita tive o cachorro vira-lata que comprei da mulher do povo no centro do burburinho de Nápoles porque senti que ele nascera para ser meu e êle sentiu também uma alegria grande e imediatamente me seguiu já sem saudade da dona e já sem sequer olhar pra trás e abanava o rabo e me lambia. A minha vida com este cão é história comprida. O cão tinha cara de mulato brasileiro e apesar (sic) de ter nascido e vivido em Nápoles dei-lhe o nome rebuscado de Dilermando porque ele tinha ar simpático-pernóstico e de bacharel no começo do século. (*Objeto gritante*, p. 18 “- manuscrito a”)<sup>23</sup>

O mesmo trecho aparece agora no “manuscrito b” com a eliminação e a substituição:

Mulher feita tive o cachorro vira-lata que comprei da mulher do povo no centro do burburinho de uma rua sem calçada porque senti que ele nascera para ser meu e êle sentiu também uma alegria grande e imediatamente me seguiu já sem saudade da dona e já sem sequer olhar pra trás e abanava o rabo e me lambia. A minha vida com este cão é história comprida. O cão tinha cara de mulato brasileiro e ele tinha ar simpático-pernóstico e de bacharel no começo do século. (*Objeto gritante*, p. 18 - datiloscrito)

Note-se que a informação de que o cão fora nascido e criado em Nápoles é também descartada.

A partir deste ponto, os excertos serão apresentados como surgem no “manuscrito a” e, logo a seguir, serão expostos os resultados das alterações no datiloscrito rico em marginália. As inserções da autora com a própria grafia serão expressas com uma letra diferente, que pode ser facilmente notada.

A seguir, outra indicação do lugar onde a autora iria residir também é omitida e alterada para um verbo mais abrangente: “viajar”. A referência à Itália também é

<sup>23</sup> Trecho da crônica “Bichos”, publicada em 13 de março de 1971, no *Jornal do Brasil*.

eliminada. Observem-se os trechos com as referências (“manuscrito a”) e depois os mesmos trechos alterados pela autora (datiloscrito):

Eu ia morar na Suíça e haviam me informado erradamente que os hotéis não permitiam entrada de animais. Lembro-me dele e a lembrança ainda me faz sorrir. Uma vez na Itália, fui ao Brasil, tive que o deixar com uma amiga. Quando voltei fui buscá-lo para casa. (*Objeto gritante*, p. 22 - “manuscrito a”)<sup>24</sup>

Eu ia viajar e haviam me informado erradamente que para onde eu ia os hotéis não permitiam entrada de animais. Uma vez outra eu fui viajar tive que o deixar com uma amiga. Quando voltei fui buscá-lo para casa. (*Objeto gritante*, p. 22 - datiloscrito)

Essas alterações também eram feitas para provocar um distanciamento, uma referência vaga em relação a pessoas citadas. Mesmo quando os nomes não figuravam, havia a preocupação de manter as expressões vagas. Em detrimento da naturalidade da escrita, figuravam os artificiais “um ele” e “um ela” no lugar de uma pessoa, uma amiga, um homem. Como nas passagens que se seguem:

Um amigo meu não quer mais saber de gatos e fartou-se deles e fartou-se para sempre porque teve gata em danação periódica. (*Objeto gritante*, p. 17 - “manuscrito a”)

Um ele que conheço não quer mais saber de gatos e fartou-se para sempre porque teve certa gata que ficava em danação periódica. (*Objeto gritante*, p. 17 - datiloscrito)

Observe-se ainda:

Uma amiga minha me contou que no alto Sertão Pernambucano uma mulher estava com o filho doente por desidratação e foi ao Pôsto de Saúde. (*Objeto gritante*, p. 62 - “manuscrito a”)

Um ela me contou que no alto Sertão Pernambucano uma mulher estava com o filho doente por desidratação e foi ao Pôsto de Saúde. (*Objeto gritante*, p. 62 - datiloscrito)

Entretanto, quando a menção a uma pessoa já é vaga ou alude a alguém desconhecido dentro dos possíveis contatos do autor empírico, não há a substituição por “um ele” ou “um ela” forçados. Um homem que liga sem a identificação de que é um amigo não é esvaziado em sua personalidade porque ele já é um desconhecido. O nome que a narradora ofereceu no trecho, João, é bastante comum no Brasil e no mundo, o que novamente não o particulariza.

Tenho que interromper porque – eu não disse? Eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo! Um homem chamado João falou comigo pelo telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que “fala”! (...) (*Objeto gritante*, p. 36 - datiloscrito)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Trecho da continuação da crônica “Bichos”, publicada em 20 de março de 1971, no *Jornal do Brasil*.

<sup>25</sup> Trecho que se mantém em *Água viva*: “Tenho que interromper porque – eu não disse? Eu não disse que um dia ia me acontecer uma coisa? Pois aconteceu agora mesmo. Um homem chamado João falou comigo pelo

Tais alterações não são radicalmente sistemáticas, de modo que tenham ocorrido *sempre* nas mesmas situações, mas elas ocorrem, sim, na *maioria* das vezes. No trecho em que a narradora conta ter ido a Duque de Caxias procurar uma empregada no carro de uma amiga, não há a substituição de “uma amiga” por “um ela”, mas é uma das poucas vezes em que essa substituição não ocorre. A maior parte das frases que se refere a pessoas amigas é construída com a expressão forçada: “Um ela que conheço”, “Conheço um ela...” Assim as expressões “um ele”, “um ela” acabam possibilitando que o discurso vago fique mais homogêneo.

## 2) Rasuras ou substituições de trechos com troca de pessoas verbais.

No trecho a seguir, a primeira pessoa verbal é substituída pela terceira pessoa, dificultando a alusão autobiográfica.

Escute: eu vi “êle”. Sei que o certo é escrever “eu o vi”. Mas preciso da palavra íntegra de “ele”. Ele tem o olhar do negro fogo. E anda sem pressa. Meu contato com ele é pelo olhar: olhamo-nos tão profundamente que sem contato físico nasce nosso filho. (*Objeto gritante*, página 13 - “manuscrito a”)

Escute: “ela” viu “êle”. Sei que o certo é escrever ela o viu. Mas preciso da palavra íntegra de “ele”. Ele tem o olhar do negro fogo. E anda sem pressa. (*Objeto gritante*, página 13 - datiloscrito)

A supressão do último período – “Meu contato com ele é pelo olhar (...)” – impede a declaração de aparência confessional. As alterações da primeira para a terceira pessoa em geral podem atender a um objetivo de ficcionalização ou mero afastamento entre a autora empírica e a narradora, mas as demais alterações de pessoas verbais não necessariamente visam ao mesmo objetivo.

No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. O que então não quero a impostura. Recuso-me.” (*Objeto gritante*, página 13 – “manuscrito a”)<sup>26</sup>

No entanto estamos sendo fracos e nosso jogo é limpo. Estou abrindo o jogo. Não conto o não contável: sou secreta por natureza. O que então só sei que não quero a impostura. Recuso-me.” (*Objeto gritante* página 13 – datiloscrito)<sup>27</sup>

---

telefone. Ele se criou no profundo da Amazônia. E diz que lá corre a lenda de uma planta que fala. (...)” (LISPECTOR, 1994, p. 65).

<sup>26</sup>Trecho semelhante a esse se mantém em *Água viva*, na primeira pessoa do singular: “No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura. Recuso-me” (LISPECTOR, 1994, p. 49-50).

<sup>27</sup> Tive dificuldade de decifrar a letra da autora neste trecho. Assim, não identifiquei exatamente como ela desejava construir a primeira frase. Parece que falta o verbo **ser**: “O que então não quero **é** a impostura.” Também não foi possível identificar se a frase do parágrafo seguinte seria “Não conto o não confiável” ou “Não conto o não contável” ou “Não como o não contável/confiável”. Inclusive, o artigo diante do advérbio de negação não existe no manuscrito. Desse modo, para poder usar o trecho na intenção de ilustrar o eu que mantém seus segredos, optei pela expressão que faria mais sentido e tomei a liberdade de incluir o artigo.

A substituição da primeira pessoa do singular pela primeira pessoa do plural provoca um afastamento inicial entre autora e narradora (que convoca outros eus incluídos na leitura) que é logo desconstruído pela inclusão de frases novamente com a menção ao “eu pessoal”: “Estou abrindo o jogo”, “sou secreta por natureza”. Em contrapartida, no excerto abaixo, a autora retorna com a primeira pessoa do singular:

O absoluto é de beleza indescritível e inimaginável pela mente humana. Nós aspiramos esta beleza. O sentimento de beleza é o nosso elo com o infinito. É o modo como podemos aderir a êle. (*Objeto gritante*, página 53 – “manuscrito a”)

O absoluto é de beleza indescritível e inimaginável pela mente humana. Eu aspiro esta beleza. O sentimento de beleza é o meu elo com o infinito. É o modo como podemos aderir a êle. (*Objeto gritante*, página 53 - datiloscrito)

Note-se que, na alteração das pessoas verbais, a autora parece escolher os momentos em que os sentimentos são generalizados para se incluir em primeira pessoa do singular, mas substitui esse “eu” por nós ou por ela (ele) quando o trecho tem teor mais facilmente associável ao autobiográfico. Ao tratar da relação do homem com o infinito não há por que não figurar um eu abrangente; contudo, no relato de um possível encontro amoroso, parece melhor figurar uma terceira pessoa.

No estudo dos aspectos de *Água viva*, as palavras de Marta Peixoto acabam por confirmar as transformações sofridas pelo manuscrito, na busca de Clarice Lispector por uma “representação mais ampla” do eu na obra final publicada:

A redução de fatos pessoais a um mínimo (sem que deixem por isso de exibir marcas de classe e privilégio) parece motivada pela esperança de alcançar uma representação mais ampla. “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer tu, ou nós ou uma pessoa. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o ‘ês-tu’.” (AV, 12). A despersonalização é também, portanto, uma suprapersonalização, um desejo de representar não um eu dentro de limites estreitos, mas o que ele tem (ou fantasia ter) em comum com as criaturas e até com a matéria viva: “Quero ser “bio”.” (PEIXOTO, 2004, p. 144 e 145)

3) Substituições das expressões sobre a atividade escrita pelas atividades de pintura.

Estou me sacudindo para ver se acordo um pouco – eu que também sou uma das responsáveis pelo ser humano. Mas só faço é escrever. E escrever é uma maldição: quem tem que escrever terá mesmo que escrever e não há porta de saída. Vou tirar este “não há porta de saída” porque me dá angústia ser presa. Quero pedir a mim mesma que eu possa parar de escrever de um momento para outro e será vitória minha. Embora não saiba bem o que fazer no mundo além de escrever e de ser mãe. (*Objeto gritante*, p. 85 – “manuscrito a”)

Estou me sacudindo para ver se acordo um pouco – eu que também sou uma das responsáveis pelo ser humano. Mas só faço é pintar. E pintar é uma maldição: quem tem

que escrever pintar terá mesmo que pintar e não há porta de saída. Vou tirar este “não há porta de saída” porque me dá angústia ser presa. Quero pedir a mim mesma que eu possa parar de pintar de um momento para outro e será vitória minha. Embora não saiba bem o que fazer no mundo além de pintar e de ser mãe. (*Objeto gritante*, p. 85 - datiloscrito)

A troca de escrever por pintar procura afastar a narradora da autora, ou seja, desfaz a ideia da persona autobiográfica, pois a mudança na profissão de escritora por pintora começa a delinear uma personagem que culminaria na narradora de *Água viva*. Ao longo do texto, outras trocas semelhantes ocorrem. “Escrever” também é substituído por “falar” ou “contar”, “texto” é substituído por “quadro”.

4) Ênfase em uma segunda pessoa, ou por vezes inclusão de uma segunda pessoa a quem se dirige o relato.

Preciso aprender a não precisar de ninguém. É difícil porque preciso repartir com alguém o que sinto. (*Objeto gritante*, p. 29 – “manuscrito a”)

Preciso aprender a não precisar de ninguém. É difícil porque preciso repartir com alguém o que sinto. O que faço contigo, meu amor. (*Objeto gritante*, p. 29 – datiloscrito)<sup>28</sup>

Essa valorização do interlocutor na figura do ex-amante é uma estratégia efetiva para a ficcionalização. Mas, em contrapartida, há a associação entre o ex-amante e o leitor, que, por vezes, se confundem, tornando-se indistintos. Há, além disso, trechos no datiloscrito com o verbo no modo imperativo e na terceira pessoa do plural em que o interlocutor parece ser o grande público do jornal, ainda herança das conversas da cronista.

Vou parar um pouco para pensar-sentir. Esperem um instante que estou pensando. Metade do que penso num só instante eu não digo. É uma pena porque é tão eroticamente belo. (*Objeto gritante*, p. 155 - datiloscrito)

5) Rasuras ou substituições de trechos, provavelmente por tratarem de matéria aparentemente sentimental ou por constituir um juízo subjetivo.

Sei da história da rosa. Parece estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos. Mas esta agiu de modo tal que lembra os mistérios instintivo e intuitivo do animal. O “êlé” que tem olhos negros como carvão que vai se tornar brasa trazia para o local do trabalho uma rosa que colocava dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. (*Objeto gritante*, p. 21 – “manuscrito a”)

Sei de história de rosa. Parece estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos. Mas esta agiu de modo tal que lembra os mistérios do animal. Um ele trazia para o local do trabalho uma rosa que colocava dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. (*Objeto gritante*, p. 21 - datiloscrito)<sup>29</sup>

<sup>28</sup> A expressão “com alguém” foi riscada no datiloscrito e substituída por contigo. Mas a continuação sugerida com a grafia da autora pareceu-me fazer maior sentido com a manutenção de “com alguém” para permitir a inclusão da frase “O que faço contigo, meu amor”. Caso contrário haveria uma repetição desnecessária de “contigo”.

É interessante notar que a alteração no sentido da indeterminação já começa em “de história de rosa” no lugar de “da história da rosa”. O excerto já havia sido publicado em forma de crônica, na qual havia a identificação do Dr. Azulay em vez de “ele”. Talvez por isso, a autora tenha sentido a necessidade de indeterminá-lo. Dessa forma, a não identificação do nome próprio relaciona-se às alterações assinaladas no item 1. Mas as mudanças no trecho vão além disso. São eliminados os dois adjetivos relativos ao mundo animal. E foi inteiramente eliminado o período que tratava do fogo nos olhos negros daquele “O êle”, que, por sinal, transformou-se em “Um ele”.

Vou falar de um “êle” muito criador de quem já falei. A inteligência sua, absoluta fora do comum de tão grande, a princípio deixou-me desembaraçada e atrapalhada. Tive que me habituar ao jargão da grande inteligência. É normalmente sério mas tem um sorriso – não vou dizer que o “sorriso lhe ilumina o rosto” – mas que fazer contra a verdade. Ele inclusive não tem medo do lugar comum. O tal não engajamento o leva à atmosfera de sua inteligência. Esta não usa sofismas senão raramente, mas não faz mal porque é a astúcia de quem pode. Entendo-o não com a cabeça que não alcançaria a sua mas com o corpo inteiro. Seus olhos muito negros não se desviam: êle não tem medo de olhar uma pessoa no profundo dos olhos. É bom sorrir com ele. Se eu soubesse. Preciso me habituar a sorrir porque senão pensam que estou com “problemas” e não apenas com um rosto sério ou concentrado. (Eu queria agora pedir a “Deus” para ser embalsamada e juro que não é por vaidade) Voltando ao “êle”: quando ele diz “até amanhã” sabe-se que o amanhã virá. Tem um ou outro levíssimo mau gosto na escolha dos objetos de adorno que compra. Isto me dá tanta ternura. Ele é inconsciente de que eu o vejo tanto. (*Objeto gritante*, p. 35 e 36 – “manuscrito a”)

Vou falar de um “êle” muito criador de quem já falei. A inteligência sua a princípio deixou-me desembaraçada e atrapalhada. Tive que me habituar ao jargão da grande inteligência. É normalmente sério mas ele inclusive não tem medo do lugar comum. O tal não engajamento o leva à verdadeira atmosfera de sua inteligência. Esta não usa sofismas senão raramente. Entendo-o não com a cabeça que não alcançaria a sua mas com o corpo inteiro. Seus olhos não se desviam: êle não tem medo de olhar uma pessoa no profundo das pupilas. É bom sorrir com ele. (Eu queria agora pedir a “Deus” para ser embalsamada e juro que não é por vaidade) Voltando ao “êle”: quando ele diz “até amanhã” sabe-se que o amanhã virá. Ele é inconsciente de que eu o vejo tanto. (*Objeto gritante*, p. 35 e 36 - datiloscrito)

É preciso estar atento à natureza das modificações para perceber que a tonalidade sentimental foi muito diminuída. A adjetivação para a inteligência “fora do comum”, “absoluta”, transformou-se simplesmente no desacompanhado substantivo “inteligência”, enfraquecendo-se a admiração expressada anteriormente. O trecho que trata do sorriso encantador do “êle” é simplesmente suprimido. Também foram descartadas as palavras em que se denuncia uma narradora inclinada ao encanto: “mas que fazer contra a verdade.” Na mesma linha, os olhos do “êle” deixam de ser “muito negros” e passam a ser simples olhos, embora não se desviem das outras

<sup>29</sup> O trecho se mantém em *Água viva*, com algumas modificações. Dentre elas, a alteração para a primeira pessoa do singular, representando a pintora que escreve: “Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que me lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor” (LISPECTOR, 1994, p. 56).

pupilas. Apesar disso é mantida a frase em que a narradora “revela” que não compreende o “êle” com a inteligência mas com o corpo inteiro, o que, no caso de Clarice Lispector, poderia ser apenas uma forma de expressão sobre a intensidade de seu entendimento do homem. Ou não. Por outro lado a aparentemente encantada narradora já perdoava o “êle” de antemão pelo uso de sofismas, uma vez que não fazia mal porque era a astúcia de alguém inteligente o suficiente para poder ser astucioso. Estava perdoado...

6) Rasuras ou acréscimos de esclarecimentos sobre a matéria não erótica do texto.

Este sexto item ocorre com menos frequência porque, de fato, o texto não caminha para o erotismo no sentido sexual e praticamente em nenhum sentido. Mas o que me chamou a atenção foi justamente o desejo de impedir qualquer interpretação dúbia, evitando, assim, mesmo a leve associação à matéria de real intimidade.

Sabe o que é um ser penetrar no outro? É o âmago do mistério. A profunda alegria misteriosa: o êxtase secreto. (*Objeto gritante*, p. 5 – “manuscrito a”)

Sabe o que é um ser penetrar no outro? Não é erotismo. É o âmago do mistério. A profunda alegria misteriosa: o êxtase secreto. (*Objeto gritante*, p. 5 – datiloscrito)

Só não conto sobre amamentar para não falar em seios e tornar tudo um pouco erótico. Mas sei de coisas “it” sobre amamentar criança. (*Objeto gritante*, p. 5 e 6 – “manuscrito a”)

Só não conto sobre amamentar para não falar em seios e tornar tudo um pouco sensual. Mas sei de coisas “it” sobre amamentar criança. (*Objeto gritante*, p. 5 e 6 - datiloscrito)

Por causa de um “êle” não vou me manter casta até morrer. (*Objeto gritante*, p. 58 - “manuscrito a”)

As alterações destes trechos são facilmente perceptíveis: o acréscimo da cuidadosa frase “Não é erotismo”, a substituição de “erótico” por “sensual” em um trecho que já avisava a não inclinação para estes assuntos. Chama a atenção, no datiloscrito, uma rasura, forçando a completa eliminação do período da página 58: “Por causa de um “êle” não vou me manter casta até morrer.”

Diante de todas as modificações efetuadas no manuscrito, só me resta reiterar minha opinião de que o desconhecimento da existência de uma carta de Américo Pessanha (e do conteúdo dela) pode ter legado a Alexandrino Severino a impressão

de ler a mesma obra, seja diante do manuscrito, seja diante do livro. E Severino aqui serve como um exemplo apenas, pois creio que não só ele teria essa percepção, mas muitos críticos e teóricos da obra clariciana da época teriam interpretado o manuscrito e o livro do mesmo modo. É que simplesmente não se esperava que Clarice Lispector fosse se inclinar à produção de textos que resultariam em algo tão diferente do que ela compusera anteriormente. Estava dentro das expectativas dos críticos e estudiosos da obra de Clarice Lispector encontrar um *continuum* na obra da autora e não um *descontinuum*. Alexandrino Severino não viu e outros críticos provavelmente não teriam visto (se apresentados ao manuscrito) novas características na escrita, não teriam identificado tendências próprias à então futura produção tardia clariciana, não as teriam previsto.

De modo diverso, José Américo Mota Pessanha exerceu o papel de um amigo extremamente atencioso e, ao mesmo tempo, um crítico de minúcias. Sua carta demonstra uma leitura muito atenta do manuscrito e uma atenção amigável a Clarice Lispector, o que o tornou capaz de reconhecer as principais características do material que analisava. Além disso, sem que ele tivesse formulado ou mesmo tido a noção sobre os aspectos da ficção tardia, ele foi um dos primeiros a perceber tais tendências, um dos primeiros a notar tais mudanças no modo de escrever da autora e, por isso mesmo, um dos primeiros a se preocupar com a repercussão das mesmas.

Conforme procurei demonstrar, todos os tipos de alteração apresentados se fazem notar no cotejo entre os dois textos de *Objeto gritante*: o texto apenas datilografado da “cópia” com poucos cortes ou acréscimos e o datiloscrito rico em anotações na margem. Então, um contraponto com o livro final, *Água viva*, terminaria de ilustrar tais disparates de “concepção” entre os manuscritos e a obra publicada. Mas o objetivo deste trabalho não é um mergulho investigativo nas alterações entre os aspectos dos manuscritos e o resultado final *Água viva*. Como disse, pretendi, nesta fase da pesquisa, apenas um breve inventário das modificações que já podem ser vistas no próprio datiloscrito. Menciono tais alterações porque não é possível calá-las (de tão flagrantes). Desejava criar modos de visualização dos significativos redirecionamentos no projeto de *Objeto gritante*,

adotados, por fim, em *Água viva*. Os aspectos presentes no manuscrito antes de tais redirecionamentos foram se consolidando na ficção tardia clariciana.

## 4 CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou caminhos para comprovar a hipótese que parecia plausível apenas pela leitura de *Objeto gritante*, antes do estudo mais detalhado: o manuscrito teria consistido em uma primeira tentativa de apresentar, em um livro, as tendências da produção tardia clariciana. As características do manuscrito indicavam que seu texto tinha aspectos bastante diferentes das obras que Clarice Lispector publicara antes dele, e, por esse motivo, aquelas características foram listadas na pesquisa. Como havia duas “cópias” de *Objeto gritante*, a leitura dos dois documentos evidenciou modificações (rasuras e acréscimos) registradas no segundo material, o datiloscrito. As alterações visíveis no datiloscrito foram expostas neste trabalho com o objetivo de verificar a viabilidade do desdobramento da hipótese inicial: a reorientação do projeto de *Objeto gritante*. Esse processo de pesquisa conduziu-me à conclusão de que o projeto do manuscrito foi momentaneamente abandonado, pois os redirecionamentos observáveis no seu texto apontam para diferenças essenciais de concepção entre o projeto original de *Objeto gritante* e a estrutura final de *Água viva*. Mas as inclinações da escrita da autora abandonadas no manuscrito floresceram em outras obras da sua ficção derradeira.

Além da confirmação da hipótese inicial, o andamento da pesquisa foi tornando alguns aspectos do manuscrito mais claros. Primeiramente, identifiquei significativas semelhanças entre o eu elaborado no manuscrito e a imagem que se construiu nas crônicas do *Jornal do Brasil*, como se a narradora autobiográfica do manuscrito estivesse em continuidade com o eu da cronista. Depois, percebi que o texto de *Objeto gritante* constrói um eu, mas sem revelar os “segredos” esperados de uma primeira pessoa autobiográfica.

Devido ao fato de Clarice Lispector reutilizar fragmentos de crônicas do *Jornal do Brasil* ou mesmo crônicas completas para compor o manuscrito, o texto parece construir uma imagem da autora em sintonia com a imagem da cronista, forjada semanalmente. A configuração dessa imagem em *Objeto gritante* segue as linhas gerais da configuração do eu da cronista na coluna semanal.

Nesse sentido de construção de uma imagem, ou melhor, no contexto das escritas do eu, o manuscrito não encontra um fácil enquadramento. A própria autora parecia querer essa indefinição com suas declarações repetidas de que gêneros não a pegavam mais. Conforme mencionei em outras passagens da pesquisa, o texto do manuscrito parece se aproximar mais do autorretrato, no sentido que lhe deu Michel Beaujour, porque constrói uma identidade narrativa através de episódios recorrentes e pareceres pessoais superpostos da própria narradora, que mescla os mais variados fragmentos que encenariam o seu eu.

Sabe-se que a inclusão das circunstâncias de criação, uma das características de *Objeto gritante*, pressupõe ou simula a inclusão do autor empírico. Mas a narradora autobiográfica, como apontei, é escorregadia. Apesar de descrever um conjunto de fatos compatíveis com a realidade da própria autora, ela também nega a natureza autobiográfica do que apresenta ao leitor, utilizando-se de frases peremptoriamente negativas: “isto não é autobiográfico”. Somando-se a tal negação, a narradora não parece revelar sentimentos íntimos de fato. Embora trate de assuntos de natureza pessoal, ela se mantém na superfície, nos limites do público e do privado, sem exatamente expor o que parece expor.

As aparentes confissões presentes em *Objeto gritante* vão se mostrando mais “verdadeiras” no que concerne à produção escrita, constituindo desse modo uma espécie de confissão literária, no sentido de conduzir à constante reflexão sobre o ato de escrever o próprio manuscrito. A reflexão sobre a escrita permeia *Objeto gritante* desde as notas iniciais, passando pelas epígrafes até as páginas finais. São comentários sobre o intuito de não adotar técnicas, sobre o desejo de que cada frase surja inesperadamente sem a necessidade de conexão com a anterior, sobre a intenção, que por vezes parece se sobrepor a outras, de produzir um antilivro.

A postura antiliterária é recorrente no texto de *Objeto gritante*, inclusive como assunto abordado. A narradora autobiográfica compreende sua solidão literária quanto ao projeto do manuscrito e lamenta não haver outros artistas que tenham escrito do modo como ela o escreveu.

Queria que alguém tivesse escrito um livro nos moldes desta carta-livro feita de flashes dos instantes para eu não me sentir sozinha na captação do presente. (*Objeto gritante*, p.185 – datiloscrito)<sup>30</sup>

No segundo capítulo desta pesquisa, comentei sobre uma espécie de relatório que Clarice Lispector primeiramente publicou na revista *Senhor* e depois publicou na coluna semanal das suas crônicas. O “relatório” fazia divagações em torno da “coisa”, apresentava uma mistura de assuntos e de níveis de formalidade, além de propiciar um questionamento acerca da atividade de escritora e da literatura. Na ocasião em que falou sobre aquela experiência de ter elaborado o relatório-crônica, Clarice Lispector pareceu procurar entender suas motivações na época. A autora apontou uma provável intenção de desmistificar a ficção. Tudo indica que, em *Objeto gritante*, ela menciona o mesmo “relatório”:

Mas não pude mais me conter - e cometi infidelidade a este livro. Interrompi-o e escrevi uma espécie de conto eletrônico que é a continuação automática deste livro aqui. O apelido é o próprio “Objeto”. Procurem ler este conto. (*Objeto gritante*, p. 55 – datiloscrito)

Conforme sugeri, o “relatório” mencionado na página cinquenta e cinco do manuscrito, ou o conto, como designa a narradora autobiográfica, parece ser aquele que foi publicado na revista *Senhor* e depois no *Jornal do Brasil*. Isto porque, no excerto, dentre outros trechos rasurados no datiloscrito (por isso não aparecem nesta citação), o que oferece um índice comprobatório da menção ao “relatório” é uma continuação da frase “Procurem ler este conto”. É o seguinte período: “Encontra-se a revista “Senhor” em qualquer banca de jornal.” Outra indicação da relação entre o manuscrito e o “relatório” é a mistura de tonalidade entre os assuntos e o questionamento quanto aos papéis do escritor e da escrita. Já foi comentado que tais características encontram-se também em *Objeto gritante*<sup>31</sup>.

O manuscrito apresenta explicações sobre o próprio texto, a narradora autobiográfica oferece orientações ao leitor. Ainda na página seis do datiloscrito, a narradora descreve um sonho que parece ser importante para a compreensão do manuscrito:

<sup>30</sup> As expressões “flashes dos instantes” e “captação do presente” encontram-se com a grafia da autora na margem do datiloscrito, indicadas por setas, e por este motivo foram incluídas no trecho transcrito, conforme indicação da própria autora.

<sup>31</sup> Entretanto, a afirmação de que a autora teria interrompido o “livro” *Objeto gritante* para escrever uma “continuação automática” dele – o conto relatório – não parece corresponder a dados verificáveis devido à provável incompatibilidade nas datas de elaboração dos textos do conto e do manuscrito.

Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Tratava-se de um filme que eu assistia e que era suposto criticar a “sociedade de consumo”. Tinha um homem que imitava um artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado pelo outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbini. O homem pegava a garrafa de Zerbini e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbini e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista-de-cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbini e Zerbini na verdade não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos. As mulheres à essa altura pareciam aero-moças. As aero-moças são desidratadas – é preciso acrescentar-lhes ao pó *bastante* água para se tornarem leite. É um filme de pessoas automáticas que sabem aguda e gravemente que são automáticas e que não há escapatória. “Deus” não é automático: cada instante é para Ele. Ele é “it”. (*Objeto gritante*, p. 6 – datiloscrito)<sup>32</sup>

A citação anuncia três aspectos que vale a pena mencionar. O primeiro diz respeito ao assunto. O trecho aborda o automatismo: as pessoas bebiam “Zerbini” mesmo sendo uma bebida de má qualidade; faziam-no porque imitavam o ator principal. Muito da obra de Clarice Lispector denunciava as racionalizações e os automatismos a que o ser humano se submete ou é submetido. Um segundo aspecto a apontar é em relação aos personagens do sonho: todos eram atores, o que reforça o sentido de encenação. Um terceiro aspecto muito interessante está contido em uma frase que não consta da citação, porque aparece rasurada no datiloscrito. A frase seguia imediatamente o trecho sobre o não automatismo de Deus. É a seguinte: “Não quero explicar muito, mas é a partir desse sonho que chegarei ao objeto gritante.”

De fato, conforme anuncia na frase rasurada, a narradora repete a menção ao título do manuscrito nas últimas páginas. O trecho a seguir trata novamente dos comportamentos automatizados, agora da própria narradora:

E tenho – dentro de meu mundo mecânico onde faço propaganda de Zerbini sabendo que Zerbini não presta – tenho certa gratidão pelos objetos que uso. Identifico-me com eles. Quase lhes falo. Tenho uma gaveta fechada a chave e que eu amo como se ela fosse um intermediário entre eu e mim. (*Objeto gritante* p. 180 – datiloscrito)

O trecho pode esclarecer a associação entre o automatismo que a narradora atribui a si própria e sua relação com o manuscrito: “... tenho certa gratidão pelos objetos que uso. Identifico-me com eles.” A particularidade é que este objeto, tal

<sup>32</sup> O trecho se apresenta em *Água viva*, mas sem o último período, rasurado já no datiloscrito. Os acréscimos foram marcados com negrito; as exclusões não foram destacadas: “Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava um artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado pelo outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbino. O homem pegava a garrafa de Zerbino e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbino e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista de cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbino e Zerbino na verdade não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos: **era fatal. Zerbino era uma instituição mais forte que o homem.** As mulheres a essa altura pareciam aeromoças. As aeromoças são desidratadas – é preciso acrescentar-lhes ao pó *bastante* água para se tornarem leite. É um filme de pessoas automáticas que sabem aguda e gravemente que são automáticas e que não há escapatória. O Deus não é automático: cada instante é para Ele. Ele é it” (LISPECTOR, 1994, p. 36).

como diz a narradora autobiográfica sobre ela mesma, é um objeto que grita. “O direito ao grito”, um dos subtítulos da obra mais consagrada da ficção tardia de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, já estava sendo exercido em *Objeto gritante*.

Parece-me, assim, que as tendências da ficção tardia clariciana eram um grito contra as automatizações, contra o congelamento de uma imagem da literatura em geral e da literatura de Clarice Lispector, bem como contra uma cristalização da imagem da própria autora. Em última análise, tais tendências eram um grito contra as formas consagradas da produção da escritora antes da década de 1970. Como se viu, as formas desse grito da escrita tardia não foram totalmente acolhidas pelos críticos da época.

Dentre as inclinações renegadas pelos críticos naquele momento, estava a inclusão do eu do autor empírico, este que se confundia com o eu ficcional. Tal inserção, por si problemática, levava ao questionamento da ideia de referência, provocando a relativização do fato e da ficção. Há pouco tempo ainda havia uma certa reserva quanto às obras ficcionais que abordam a experiência direta do autor, a inclusão das circunstâncias que giram em torno do processo criativo. Mesmo agora, em tempos de profusão de autobiografias e escritas pessoais, em tempos de “work in progress”, esse tipo de resistência ocorre. Nos anos de atividade da escritora, os aspectos mencionados eram ainda menos valorizados. Por isso, o estudo da obra final clariciana, que apresenta essas tendências, traz embutida a questão sobre o que era considerado literário nas décadas de sua atividade e sobre o que é considerado literário nos tempos atuais (no caso de Clarice Lispector, compreende o que é considerado literário ou não literário em sua produção desde aproximadamente a década de 70 do século XX).

Quanto a este estudo do manuscrito *Objeto gritante* em particular, a característica extremamente fragmentária de seu texto – o modo como foi engendrado através de montagem – deixa os rastros do processo de produção à mostra e assim também mantém nítida a ação do autor empírico. A demonstração das inovações no texto deste manuscrito permitiu uma visualização das tendências da ficção tardia de Clarice Lispector. Buscou, ainda, tornar viável a compreensão das últimas inclinações da escrita clariciana – em consonância com práticas de outras esferas da arte de seu tempo – como uma ruptura em relação às abordagens

e formas da sua produção anterior. Por outro lado, tal demonstração pretendeu proporcionar a percepção de uma espécie de continuidade quanto a aspectos da escrita clariciana que nasceram já em *Perto do coração selvagem*, mas somente se destacaram fortemente na ficção tardia: a aceitação do “feio” na arte, o questionamento do papel do artista.

No intuito de apontar horizontes para novas pesquisas, sugiro que alguns aspectos da escrita clariciana chamada tardia (e muitos estavam presentes no manuscrito *Objeto Gritante*) obviamente não anteviam a produção literária de hoje, mas revelam-se em sintonia com as mudanças no modo de pensar a literatura e seu universo atualmente. A citada falta de pudor na mistura de registros de linguagem, o já comentado jogo entre o ficcional e o autobiográfico da primeira pessoa, a inclusão das circunstâncias de produção na obra não são, de modo algum, características estranhas à escrita de autores brasileiros das últimas décadas. *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002) e *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza (2007) são exemplos de romances em que dados referenciais e ficcionais são distribuídos por vezes indistintamente. As crônicas e romances de Marcelo Mirisola demonstram uma mistura de registros de linguagem, além da inserção de um autor que se ficcionaliza. Acrescento a esses exemplos a produção de escritores que começam sua “oficina literária” em blogues em que o processo de escrita pode ser observado a cada publicação ou reescritura do texto na Internet. Essas possíveis aproximações entre as tendências da ficção derradeira de Clarice Lispector e a literatura brasileira das últimas décadas merecem uma análise mais minuciosa, porém acredito na viabilidade de novos estudos por tais caminhos.

Desta forma, não me parece arriscado afirmar: houvesse a autora nascido nestes tempos e estivesse produzindo atualmente, a procura e a valorização de sua escrita designada tardia seriam muito maiores, uma vez que tal escrita se mostra em consonância com alguns aspectos da literatura atual no país.

## REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 11–62.
- BEAUJOUR, Michel apud MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992. p. 25-41.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- DE MAN, Paul apud ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- DIDIER, Beatrice apud MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EdUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992. p. 25-41.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos: Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v.5. p. 144-182.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. p. 9-15. p.17-60.
- GOTLIB, Nádya Battela. *Clarice, uma vida que se conta*. 6. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. da USP, 2009.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 11-62.
- LEIRIS, Michel apud RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento – a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

\_\_\_\_\_. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 17. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina: contos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. *O lustre: pulsações*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Onde estiveste de noite?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. Arquivo de Clarice Lispector. In: *Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [19--].

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: HUCITEC, 1974.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu – a não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EdUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992, p. 25-41.

MIRISOLA, Marcelo. *Fátima fez os pés para mostrar na chopperia*. São Paulo: Estação da Liberdade, 1998.

\_\_\_\_\_. *Bangalô*. São Paulo: Ed 34, 2003.

MORICONI, Ítalo. A hora da estrela ou a hora do lixo de Clarice Lispector. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Nenhum Brasil existe*: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora: Topobooks, 2003. p. 719-737.

MOZER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas*: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

ROCHA, Fátima. *Clarice Lispector cronista*: entre o autobiográfico e o ficcional. In: \_\_\_\_\_. *Cenas do discurso*: deslocamentos e transformações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ROUSSEAU, Jean Jacques apud RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento – a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento – a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração*. Fernando Sabino e Clarice Lispector. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.