



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

Fernanda de Souza Teixeira

Vãos e desvãos do *eu* na ficção tardia de Clarice Lispector

Rio de Janeiro
2009

Fernanda de Souza Teixeira

Vãos e desvãos do *eu* na ficção tardia de Clarice Lispector

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: Profa. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L771 Teixeira, Fernanda de Souza.
Vão e desvãos do eu na ficção tardia de Clarice Lispector /
Fernanda de Souza Teixeira – 2009.
97 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. 2.
Autobiografia na literatura – Teses. 3. Análise do discurso – Teses. 4.
Lispector, Clarice, 1925-1977 – Estilo literário – Teses. I. Rocha,
Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Fernanda de Souza Teixeira

Vãos e desvãos do *eu* na ficção tardia de Clarice Lispector

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

Aprovada em: 24 de março de 2009.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

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

Profa. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2009

Dedicatória

Ao meu “namorado”, André Hirszberg, por trilhar ao meu lado todo o percurso da dissertação com fiel apoio, incentivo e auxílio.

Agradecimentos

À Fátima Cristina Dias Rocha - minha orientadora, pela presença segura, compreensiva e delicada durante todo o trabalho.

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu.
Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o
âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu.

(Clarice Lispector)

Resumo

TEIXEIRA, Fernanda de Souza. *Vãos e desvãos do eu na ficção tardia de Clarice Lispector*. 2009. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A presente dissertação examina o apagamento dos limites entre autobiografia e ficção na “obra tardia” (textos publicados nos anos 70) de Clarice Lispector, concentrando-se nas seguintes obras: *Água viva* (1973), *A via crucis do corpo* (1974) e *A hora da estrela* (1977). Nessa época ocorreu uma mudança drástica na escrita da autora, pois ela se envolveu com novos projetos estéticos, cujos elementos contrastam com seus textos anteriores. Lispector tende a indicar em alguns de seus últimos textos as circunstâncias de produção dos mesmos, proporcionando ao seu leitor referências sobre o tempo e o lugar de produção dessas obras, como também determinadas informações sobre a sua história pessoal no momento da escrita. As incursões autobiográficas que marcam a ficção tardia da autora tiveram estreita relação com sua produção de crônicas semanais para o *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973. O modo de composição da escritora também se modificou nos anos 70, Lispector enfatizou a heterogeneidade, ao contrário dos primeiros escritos, onde predominava a homogeneidade. A heterogeneidade também se manifestou na linguagem, pois a autora interpõe trechos sublimes e artisticamente elaborados a outros escritos num estilo coloquial, e até mesmo, indecoroso. Nos seus últimos anos, Clarice Lispector parecia bastante envolvida com um tema que apareceu com frequência na sua ficção na década de 70: a pobreza existente no mundo. Além de acrescentar à sua obra temas relacionados à crueldade social como a prostituição e crimes sexuais. No entanto, esses fatos não constituem apenas temas nas narrativas da escritora, mas, a condição mesma sob a qual ela escrevia.

Palavras-chave: Autobiografia. Ficção. Crônica. Pessoaalidade. Mudanças.

Abstract

The present dissertation searches for the deletion of the boundaries between autobiography and fiction in Clarice Lispector's "late literary work" (the texts published in the seventies), focusing on the following books: *The stream of life* (1973), *Body crucifixion* (1974) and *The hour of the star* (1977). In this time a radical change occurred in the author's writings due to she was involved in new aesthetic projects whose elements differ from her previous books. Lispector tends to indicate in some of her last narratives the circumstances of production of these books, providing her readers with references about time and place of these productions, and also some information about her personal story at the moment of the writing. Her autobiographical experiences which characterize Lispector's "late literary work" had a close connection with her production of weekly chronicles for *Jornal do Brasil* from 1967 to 1973. The writer's mode of composition changed as well in the seventies, Lispector emphasized the heterogeneous mode, on the contrary, in her first books the homogeneous mode prevailed. This heterogeneous characteristic was also present in the language, for the author mixed sublime passages with other writings in a colloquial and, even, offensive style. In her last years, Clarice Lispector seemed to be very involved in a theme which became usual in her fiction in that decade: the existence of poverty in the world. Furthermore, Clarice added to her fiction themes concerning social cruelties, as prostitution and social crimes. However, these facts do not represent only themes in the writer's narrative, but the condition itself why she wrote.

Keywords: Autobiography. Fiction. Chronicle. Personal. Changes.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 UM RÁPIDO OLHAR SOBRE CLARICE LISPECTOR E SOBRE AS QUESTÕES DA AUTOBIOGRAFIA	13
1.1 A autobiografia como gênero	19
1.2 O romance autobiográfico	22
2 <i>ÁGUA VIVA</i> – MOVIMENTAÇÕES TEXTUAIS: MANUSCRITO, CRÔNICA, ROMANCE	26
2.1 <i>Água viva</i> : processo de composição e versão final	36
2.2 Rastros autobiográficos em <i>Água viva</i>	39
2.3 Destinatário de <i>Água viva</i> : construção do <i>eu</i> e do outro	48
3 <i>A VIA CRUCIS DO CORPO</i> — O IMPULSO AUTOBIOGRÁFICO	52
3.1 O estilo final de Clarice Lispector – a “hora do lixo”	61
3.2 O inusitado dos temas	70
4 <i>A HORA DA ESTRELA</i> – UM AUTO-RETRATO DE CLARICE LISPECTOR?	75
4.1 Um modo específico de abordar a temática social	80
4.2 Clarice Lispector - Rodrigo S.M.: máscaras transparentes	89
CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

Introdução

O presente trabalho examina os tênues limites entre a autobiografia e a ficção em três obras da “fase tardia” de Clarice Lispector: o romance *Água viva* (1973), o livro de contos *A via crucis do corpo* (1974) e a novela *A hora da estrela* (1977). Também será abordado o manuscrito não publicado *Objeto gritante*, em cotejo com sua versão final, o romance *Água viva*.

Embora escrito em primeira pessoa, *Água viva*, a princípio, não propõe uma leitura que o interprete como uma autobiografia. É em alguns contos de *A via crucis do corpo* que Lispector assume mais claramente a veia autobiográfica – a qual ela já experimentara em narrativas anteriores, como nos contos memorialísticos de *Felicidade clandestina*, no manuscrito *Objeto gritante* e nas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*. Em seu último romance publicado em vida, *A hora da estrela*, Clarice Lispector cria um narrador masculino e, portanto, ficcional; ainda assim, ela problematiza certas noções rígidas de autobiografia e de ficção, de imaginação e de realidade, ora revelando, ora omitindo referências autobiográficas.

Minha hipótese é a de que, nessas (e em outras) publicações dos anos 70, a autora adota o modo autobiográfico de enunciação. Diferentemente de suas narrativas anteriores em primeira pessoa, os narradores das últimas obras de Clarice Lispector deixam rastros ou vestígios da vida pessoal da escritora. Esses rastros tornaram-se mais visíveis nas crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, nas quais, embora quisesse encobrir sua “pessoalidade”, Clarice acabou “expondo” ao público uma parcela de sua intimidade.

Nas obras que aqui serão analisadas, há diversos “operadores de identificação” entre os personagens-narradores e Clarice Lispector, destacando-se ainda a presença de numerosos “paratextos” (prólogos, dedicatórias, uma nota introdutória, um prefácio etc), que instauram ambigüidade nas referidas obras, flexibilizando as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional.

Apresenta-se, portanto, como principal objetivo desta pesquisa a investigação dos rastros e/ou traços autobiográficos nas obras em questão, assim como das peculiaridades de cada uma dessas obras, no que diz respeito ao processo de composição, aos temas e ao estilo.

O capítulo 1, “Um rápido olhar sobre Clarice Lispector e sobre as questões da autobiografia”, aborda, inicialmente, a importância da escritora Clarice Lispector, que, trinta anos

após sua morte, continua ocupando uma posição relevante na literatura brasileira. O “rápido olhar” sobre Clarice passa pelas diferentes e sucessivas interpretações de sua obra.

Ainda no primeiro capítulo, são retomados alguns conceitos de Philippe Lejeune, particularmente a noção de pacto autobiográfico; e de Philippe Gasparini, que, no livro *Est-il Je? Roman autobiographique et autoficcion*, estuda o romance autobiográfico, assinalando a ambigüidade que o caracteriza, tornando-o um gênero que viabiliza uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica.

O capítulo 2, “*Água viva* — movimentações textuais: manuscrito, crônica, romance”, aborda, no romance *Água viva*, os traços que anunciam as novas direções que a ficção clariciana vai tomar. Uma vez que esse romance é a versão final – bastante modificada – de um manuscrito anterior, intitulado *Objeto gritante*, são apontadas algumas peculiaridades de tal manuscrito, assim como algumas das alterações que resultaram na versão final do romance. Como a narradora de *Objeto gritante* é contínua com o *eu* autobiográfico que Clarice Lispector “construiu” nas crônicas que escreveu para o *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973; e como algumas dessas crônicas são “deslocadas” para o romance *Água viva*, também são estudadas, no segundo capítulo, tais migrações textuais, que contribuem em grande medida para a indefinição dos limites entre autobiografia e ficção em *Água viva*.

O capítulo 3, “*A via crucis do corpo* — o impulso autobiográfico”, analisa os textos autobiográficos do volume *A via crucis do corpo*, o qual, escrito por encomenda, constitui uma composição heterogênea, dissonante, caracterizada pelo hibridismo temático e estilístico. Nesse capítulo, são apontados os elementos que fazem dos quatro textos – o prefácio “Explicação” e os contos “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia” – composições inegavelmente autobiográficas, destacando-se a presença do pacto autobiográfico, junto à referência bastante clara ao ambiente e ao momento em que as histórias são construídas e à inclusão das especulações da escritora em relação à futura recepção crítica de seu livro, à sua carreira e ao seu nome como escritora. Essas questões aparecem ora claramente discutidas, ora somente sugeridas no prefácio explicativo da coletânea e nos três contos autobiográficos.

O capítulo 4, “*A hora da estrela* — um auto-retrato de Clarice Lispector?”, examina o papel estratégico do narrador Rodrigo S.M., “na verdade Clarice Lispector”, como anuncia a escritora na “Dedicatória” que abre o romance. Embora masculino e ficcional, também esse narrador apresenta diversos “operadores de identificação” com Clarice Lispector, o que o torna

uma espécie de máscara ou duplo da autora. Enfatiza-se, no capítulo, que Rodrigo S.M. é peça fundamental na abordagem tão peculiar da questão social, na fase tardia da obra clariciana.

Em nosso percurso, também chamaremos a atenção para outros desdobramentos da escrita desenvolvida por Clarice Lispector nos anos 70: a inscrição no texto das circunstâncias de sua produção; o desejo de produzir um certo embaraço nos leitores; a justaposição de materiais dissonantes como forma de composição; e a frequência de imagens degradantes da pobreza e da fome, dentre outros fatos cruéis.

1 – Um rápido olhar sobre Clarice Lispector e sobre as questões da autobiografia

Clarice Lispector, trinta anos depois de sua morte, continua a ocupar um lugar significativo na literatura brasileira, marcando gerações de leitores e influenciando novos escritores. A leitura de sua obra — desde o seu livro de estréia, *Perto do coração selvagem* (1944) revela uma autora capaz de intrigar e surpreender o leitor. O próprio Antônio Candido confessou haver recebido verdadeiro choque ao ler esse livro de estréia da autora que despertou atenção da crítica pela ênfase psicológica das personagens, um modo descontínuo de narrar que contrasta profundamente com o panorama da ficção brasileira da época que era marcado pelo documentarismo social da década de 30.

Os primeiros críticos de Lispector reconheceram de imediato o caráter inovador e experimental de sua prosa, que, lírica e anti-realista, enfatizava o drama interior da personagem em detrimento da realidade exterior. Foi observado por esses críticos a presença de uma técnica do susto, onde um instante aparentemente banal marca a suspensão do tempo e opera uma modificação no personagem. Em “A aula inaugural de Clarice Lispector — cotidiano, labor e esperança”, Silviano Santiago afirma que a literatura de Clarice, na sua radicalidade, se alimenta da palavra, ou seja, a escritora está interessada na capacidade que possui a palavra de se suceder a uma outra, sem a necessidade de procurar um suporte fora do corpo das palavras que se sucedem em espaçamento. Silviano Santiago afirma:

A trama novelesca de Clarice não refluí da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente. [...] A prosa inaugural de Lispector, escrita de “frases turvas e maçantes”, exige um novo leitor — “quem souber ler lerá” (SILVIANO, 2004, p. 233).

Críticos posteriores, quase sempre seguindo os estudos de Benedito Nunes, em *O dorso do tigre* (1969), destacaram a tendência existencialista e universalizante da trama e das epifanias presentes na obra de Clarice Lispector. Nunes destacou que qualquer que fosse a posição filosófica de Clarice Lispector, o certo é que a *concepção-de-mundo* da autora apresenta marcantes afinidades com a filosofia da existência. Por exemplo, a *náusea*, de acordo com Jean-Paul Sartre é desencadeada pela contemplação de algo em particular, mas a sua causa real é o mundo, a existência. A náusea, assim descrita, constitui o momento excepcional por que

vivenciam os personagens de Lispector nas situações de crises decisivas. Em 1968, Fernando G. Reis articula uma aproximação entre Clarice e Virginia Woolf e descreve o efeito causado pelas obras da autora em “Quem tem medo de Clarice Lispector?”:

Quem tem medo? A crítica certamente, tão reticente em relação a uma obra gritantemente importante e carente de análise [...] Só? Não só. Também o leitor. Mesmo para os que não se assustam em caminhar no escuro, Clarice Lispector é uma promessa de intranqüilidade (REIS apud SÁ, 2001, p.62).

Já na década de 80, a obra da autora foi traduzida para vários idiomas, especialmente, o francês e o inglês e Hélène Cixous a tornou internacionalmente conhecida, direcionando sua leitura para os estudos da “Mulher na literatura”. Conseqüentemente, Lispector passou a ser vista como uma escritora feminista; ela, porém, recusava tal classificação.

Durante as últimas décadas, diversas abordagens críticas foram realizadas sobre a obra de Clarice Lispector. Contudo, os críticos e estudiosos tendem a privilegiar uma parte de sua produção em detrimento de escritos importantes da autora. Sônia Roncador, em *Poéticas do empobrecimento — a escrita derradeira de Clarice*, menciona uma pesquisa sobre a recepção crítica das publicações de Clarice feita pela crítica literária norte-americana Diane Marting. A pesquisa revela que no campo da crítica é bem expressiva a desproporção entre o número de estudos dedicados à análise das primeiras obras e aqueles relacionados aos últimos escritos da autora. Ou seja, as obras de Clarice publicadas após *Água viva* não repercutem no campo da crítica com a mesma frequência com que as obras anteriores.

Ao se fazer um retrospecto da obra da autora no início dos anos 60, Lispector produz enredos centrados em uma experiência epifânica, a partir do encontro da protagonista com a visão de algo que deflagra a dissolução do ser, fato que ocorre quando as relações da protagonista (geralmente mulher) estão desalinhas com as do mundo. Em relação ao modo de composição, esses textos apresentam uma unidade interna de tom e estilo. Já no fim dos anos 60 e princípio dos 70, a autora imprime novas direções em sua escrita, experimentando novos projetos estéticos que contrastam com seus escritos antecedentes. Nessa época, Clarice elabora o manuscrito de um livro — *Objeto gritante* — que, apesar de manter certos traços das produções anteriores, rompe com diversos aspectos de tais produções. Esse manuscrito nunca foi publicado em sua versão original, pois Lispector eliminou quase a metade dele, transformando-o no romance *Água viva* (1973). No entanto, as principais características do manuscrito reaparecem em algumas histórias de *A via crucis do corpo*, e de *Onde estivestes de noite?* e na novela *A hora da estrela*, obras que representam em conjunto um desvio na trajetória artística da escritora. A principal modificação

que se destaca consiste no apagamento por Lispector da primeira pessoa autobiográfica, característica do primeiro rascunho. A narradora em *Objeto gritante* é permanente com o *eu* autobiográfico que a escritora vinha cultivando nas crônicas semanais que escreveu para o *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973, ano em que *Água viva* foi publicado. Muitos trechos do primeiro rascunho reproduzem essas crônicas e em *Água viva* se mantém o estilo coloquial de referência pessoal. Mesmo em suas crônicas do *Jornal do Brasil*, Lispector afirma que “não queria contar a sua vida para ninguém”, quando a matéria da crônica era a memória de sua infância, expunha com frequência o seu incômodo, pois resistia a ser pessoal. Entretanto Nádía Batella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, diz: “Embora afirme que quer escapar das memórias, não escapa. E escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel” (GOTLIB, 1995, p.376).

Referindo-se a um desvio, Sônia Roncador assinala os novos e radicais desdobramentos que marcam as últimas produções de Clarice Lispector. A autora estabelece uma série de mudanças em sua obra tardia, segundo Roncador, Lispector tende a indicar em alguns dos textos dos últimos anos de sua vida, as circunstâncias de produção dos mesmos, e ainda, certas informações sobre a sua história pessoal no instante da escrita. Conseqüentemente, ocorre uma série de textos autobiográficos na última fase de sua produção, além de “paratextos” (prólogos, dedicatórias etc) que possibilitam à autora transgredir os limites entre autobiografia e ficção. Uma característica típica de Lispector em suas últimas obras constitui a composição de textos que se parecem com uma conversa casual. Nos anos 70, a heterogeneidade também é um traço marcante nos últimos escritos da autora onde ela faz coexistirem estilos sublimes e elaborados, juntamente com coloquiais e deselegantes, onde o modelo de composição de seus textos constitui a montagem, uma espécie de fragmentos dispersos; ou seja, Clarice introduz no manuscrito crônicas jornalísticas, contos, trechos de romances anteriormente publicados, especialmente, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Conseqüentemente, Roncador aponta que não é de se surpreender que a própria autora tenha mencionado explicitamente o desejo de constranger seus leitores em seus últimos escritos.

Além disso, nessa fase, Clarice Lispector mostra-se muito envolvida com um tema que surge de forma recorrente na sua ficção desses anos: a pobreza no mundo. Outros temas são introduzidos em sua obra final como a prostituição, crimes sociais etc, cujas vítimas são, em sua maioria, personagens femininas. Entretanto, esses fatos não são apenas temas nas narrativas de

Clarice, mas também, como a autora insiste em muitos de seus textos, a condição mesma sob a qual ela escreve. Há a inclusão de acontecimentos banais quando menos se espera, e as modificações de tom e de estilo na sua prosa representam processos constantes nos últimos trabalhos de Clarice Lispector. Diversas histórias dessa etapa destacam a sexualidade relacionada ao abjeto e abordada com um estilo inusitado, prosaico, bastante diferenciado do estilo de sua prosa anterior.

Tais mudanças na escrita da autora refletem o compromisso dela de incluir e, concomitantemente, rejeitar seus trabalhos anteriores. Assim, a partir de meados dos anos 70, Lispector questiona e, de certo modo, repudia sua própria arte ao publicar duas coletâneas bem controversas: *Onde estivestes de noite?* e *A via crucis do corpo*, ambas conhecidas por seus enredos inquietantes e pelo tratamento eschachado que é conferido ao sexo e à violência física. Surgem ainda com imagens degradantes onde se destacam a pobreza e a fome.

Também Ítalo Moriconi fez referência à produção tardia de Clarice Lispector. Ao mencionar os últimos escritos de Clarice Lispector, especificamente, posteriores a *Água viva*, Moriconi, em “A hora da estrela ou A hora do lixo em Clarice Lispector”, classifica essa fase da obra da autora como “A hora do lixo”, termo empregado pela própria Lispector ao responder às críticas feitas ao livro de contos *A via crucis do corpo*. “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1999, p.12). Para Moriconi, essa etapa “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” (MORICONI, 2000, p.719). O estudioso postula que os textos da “hora do lixo” mantêm estreita ligação com *Água viva*, pois fazem parte de um mesmo posicionamento estético, desdobrando uma ambivalência entre o sublime e a dessublimação.

Segundo Ítalo Moriconi, os textos da “hora do lixo”, incluindo *Água viva*, caracterizam-se pela extrema fragmentação. Moriconi pontua que esse fragmentarismo radical interage com a veia jornalística. Como já foi mencionado, em 1967 Lispector passa a colaborar semanalmente para o *Jornal do Brasil* em uma época turbulenta, pois ocorria um maior rigor na ditadura militar e, em termos pessoais, Clarice passava por dificuldades financeiras. Em “Identidades e autobiografismo nas crônicas de Clarice Lispector”, Fátima Cristina Dias Rocha assinala: “em sua coluna, Clarice Lispector optou pela heterogeneidade dos assuntos e do formato, reunindo

desde o diálogo breve e contos mais longos, até anotações, traduções de autores estrangeiros, perguntas, perfis, reflexões de teor filosófico e metalingüístico, principalmente sobre o escrever e sobre a crônica” (ROCHA, 2006, p.48). Moriconi postula que “A hora do lixo” de Lispector envolve uma dualidade entre o literário e o jornalístico, o erudito-vanguardista e o *kitsch*, o bom e o mau gosto, o alto e o baixo, a poesia e o clichê, o irônico e o sentimental.

A autora publica a obra *A hora da estrela* em um contexto de profunda transformação no cenário político brasileiro, ocorrida na virada dos anos 70/80: os setores excluídos ganharam a voz pública. Além disso, a geração surgida nos anos 20/30 se caracterizou por escritores que retrataram os pobres, excluídos e nordestinos, com ênfase na questão social, representantes do texto-denúncia. Em contrapartida, a Macabéa criada por Rodrigo S.M. representa a pobreza de uma forma caricatural e esse narrador transgride as regras de pieguice e lutas sociais que motivaram o nordestino na literatura modernista. Por essa razão, o narrador e a personagem de *A hora da estrela* estabelecem uma relação que representa o intelectual e a população pobre e marginalizada. Quando Macabéa é narrada, Rodrigo S.M. avulta, rivalizando com sua personagem pelo primado da própria história. Ao lançar críticas ao seu papel de intelectual, juntamente com a empatia por Macabéa, o narrador indaga sobre o seu próprio ato narrativo.

Em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Vilma Arêas estabelece uma classificação para demarcar as duas fases presentes na obra clariciana com termos empregados pela própria Lispector: a literatura “das entranhas” que representa aquela que é produzida sem injunções e sujeita somente à intermitência da respiração, e a literatura derivada da “ponta dos dedos”, ou seja, constitui a que é submetida às imposições exteriores, como, por exemplo, *A via crucis do corpo*, realizada devido ao convite do editor Álvaro Pacheco, da *Artenova* para que Clarice Lispector desenvolvesse um livro de contos eróticos. Arêas afirma que as “entranhas” teriam iniciado em fim de 1943, com *Perto do coração selvagem*, e se prolongariam até 1964, com *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*. Em 1969, com *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* houve hesitações no que tange à recepção do livro, ocorrendo o mesmo com *Água viva*, de 1973. Vilma Arêas pontua que, em *A paixão segundo G.H.*, Lispector aproxima-se no plano estilístico do que nunca rejeitara, ou seja, o “feio” ou de “mau gosto”, que ela prometera a si mesma não temer, desde *Perto do coração selvagem*.

Em algumas situações, Lispector afirmou que não corrigiu e não relia o que compunha, mas recopiava textos a fim de procurar entender seu processo de composição. Suas crônicas ou

trechos de romances, ou ainda, cartas transformadas em crônicas, são reescritas, imiscuídas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Vilma Arêas esclarece que o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos; para o livro, mais recursos e artifício. Por outro lado, a crônica é tecida com restos de outros textos, como ficção, cartas, pedaços de entrevistas, retratos que despontam no espaço do jornal. A própria organização material de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* sugere a organização mista do jornal. As crônicas, ou trecho delas, ou trechos do romance ou de cartas tornadas crônicas, são reescritas, reelaboradas, misturadas para compor os capítulos ou parte dos capítulos de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

O romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* foi escrito durante 1967 e 1968 e publicado em 1969, época em que aumentou o rigor da ditadura militar brasileira. A autora foi bastante cobrada a respeito do seu posicionamento político e defendia-se da maneira que podia. Embora Lispector não tivesse um engajamento partidário, já lutava para ser mais clara quanto à questão social para compreender a arte vinculada ao contexto. Sente-se solidária com a tragédia dos estudantes do Brasil, como escreveu em uma crônica, de *A descoberta do mundo*; fica horrorizada com a violência da polícia ao assassinar cruelmente Mineirinho. Em sua obra ficcional, Clarice aborda pela primeira vez o problema da luta de classes no Brasil através da oposição G.H. e a empregada Janair. Arêas reforça que essas questões já preocupavam a autora antes de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mas quando surgem no livro de 1969 estão equivocadas, talvez pela pressão do contexto a que ansiava responder e que agredia seu modo de composição. Para citar exemplos, há a ingenuidade de Lóri ao comprar agasalhos vermelhos para a pobreza com a mesada robusta do pai para amenizar o mundo. Assim, apresenta como pano de fundo a luta pela liberdade e o fim da injustiça.

1.1 – A autobiografia como gênero

Philippe Lejeune, em 1975, provocou uma mudança na teoria autobiográfica, ao considerar o contexto da recepção e colocar em segundo plano a análise do texto em si. Para o estudioso, o que define as modalidades de um texto, ou seja, se um texto pode ser considerado autobiográfico ou ficcional, é o horizonte de expectativas em vigor, por consenso de uma determinada comunidade num certo momento histórico. Segundo Lejeune, a autobiografia consiste em “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Ainda na acepção de Lejeune, o objeto da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura, fundamento do que o estudioso chama de “pacto autobiográfico”, isto é, a afirmação da identidade entre o autor, o narrador e o personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro.

É em relação ao nome próprio que devem ser direcionados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica a cargo de uma pessoa que, geralmente, coloca seu nome na capa do livro ou na folha de rosto. Esse nome constitui o que é convencionalmente chamado de “autor”, representando no texto o único sinal de uma realidade incontestável que se encontra fora do texto e que conduz a uma pessoa real, que demanda que lhe seja atribuída a responsabilidade pela enunciação do texto escrito.

No caso de um nome diferente do nome do autor, classificado como “nome fictício” que é concedido a um personagem que narra a sua vida, o leitor pode achar que a história vivida pelo personagem corresponde à do autor com base em informações externas ou pela própria leitura da obra, que não parece ser de ficção. A esse respeito, afirma Philippe Lejeune:

Ainda que se tenham todas as razões do mundo para pensar que a história é exatamente a mesma, esse texto não é uma autobiografia, já que esta pressupõe, em primeiro lugar, uma identidade assumida na enunciação, sendo a “semelhança” produzida pelo enunciado totalmente secundária (LEJEUNE, 2008: p. 25).

Um texto desse tipo entra na categoria do “romance autobiográfico”, que inclui os textos de ficção em que o leitor pode suspeitar, a partir de semelhanças que imagina encontrar, que haja identidade entre autor e personagem, mas em que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Esse tipo de romance inclui tanto narrativas em primeira pessoa, onde há identidade do narrador e do personagem, quanto narrativas “impessoais” (p.25), segundo

Lejeune, onde os personagens são designados em terceira pessoa. Diferentemente da autobiografia, o “romance autobiográfico” comporta graus. A “semelhança” suposta pelo leitor pode oscilar de uma vaga similitude até uma quase transparência que conduz a afirmar que aquele é o próprio autor. O estudioso esclarece que, por outro lado, a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada. O “pacto autobiográfico” é a afirmação, no texto, da identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.

Simetricamente ao “pacto autobiográfico” há o “pacto romanesco”, que tem dois aspectos: a “prática patente da não-identidade” (LEJEUNE, 2008, p.27) e o “atestado de ficcionalidade” (Ibidem). É, geralmente, o subtítulo “romance”, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função; conseqüentemente a narrativa é atribuída a um narrador fictício.

É relevante salientar que há uma diferença entre a *identidade* e a *semelhança*. De acordo com Philippe Lejeune, a identidade é um fato perceptível, aceito ou recusado no plano da enunciação; a semelhança é uma relação em que cabem discussões, estabelecida a partir do enunciado. A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado por seu nome no texto, é então o referente ao qual remete, devido ao pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação.

Considerando a categoria da semelhança, Lejeune opõe a autobiografia e a biografia. No entanto, em que pesem as diferenças entre os dois empreendimentos — o autobiográfico e o biográfico —, o estudioso lembra que, contrariamente às outras formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos “referenciais”: eles se propõem a fornecer informações sobre a realidade externa ao texto e a se submeter, por conseguinte, a uma prova de verificação. Seu objetivo não consiste na verossimilhança, mas na semelhança com o verdadeiro. Esses textos comportam o que Philippe Lejeune define como “pacto referencial”, que pode ser implícito ou explícito, e no qual se incluem uma definição do campo do real almejado, um enunciado das modalidades e do grau de semelhança os quais o texto busca. Afirma, a propósito, Lejeune: “O pacto referencial, no caso da autobiografia, é em geral coextensivo ao pacto autobiográfico, sendo difícil dissociá-los, exatamente como ocorre com o sujeito da enunciação e o do enunciado na primeira pessoa” (LEJEUNE, 2008, p.36). Na autobiografia, é fundamental que o pacto referencial seja estabelecido e que ele seja cumprido; porém, não é necessário que o resultado seja da ordem da estrita semelhança. O pacto referencial pode ser “mal cumprido”, de acordo com os critérios do

leitor, sem que o valor referencial desapareça, algo que não aconteceria no caso das narrativas históricas ou jornalísticas.

Em seu texto, Philippe Lejeune faz menção à teoria segundo a qual o romance seria mais verdadeiro, mais autêntico que a autobiografia. Afirma não pretender tomar a defesa do gênero autobiográfico e estabelecer a proposta contrária. O estudioso declara que, quando André Gide ou François Mauriac menosprezam o gênero autobiográfico e elevam o romance, tal atitude, ao invés de constituir uma condenação da autobiografia, é, na realidade, uma forma de pacto autobiográfico, uma vez que aqueles autores acabam por definir de qual ordem é a verdade a que visam seus textos. Nesses julgamentos, a autobiografia é, ao mesmo tempo, um dos termos de comparação e o critério que serve de comparação. Dessa forma, o leitor é incitado a ler os romances não somente como ficções que remetem a uma verdade, mas ainda, como “fantasmas” reveladores de um indivíduo. Lejeune denomina esse tipo indireto de pacto autobiográfico de “pacto fantasmático” (LEJEUNE, 2008, p.43).

Na verdade, as declarações de Gide e Mauriac são ardilosas e eficazes, pois eles e até outros autores não se contentaram em escrever romances, chegando a publicar textos autobiográficos. “Todos esses jogos, que mostram claramente a predominância do projeto autobiográfico podem ser encontrados, em diversos graus, em muitos escritores modernos. E esse jogo pode naturalmente ser ele próprio imitado num romance” (Op.cit, 2008, p.44). Tal forma de pacto indireto vem se disseminando cada vez mais. No passado, era o leitor que, apesar das negações do autor, assumia esse tipo de leitura; atualmente, autores e editores já encaminham o leitor nessa direção.

É imperioso ressaltar que o gênero autobiográfico se caracteriza como um gênero “contratual”, no sentido de que é estabelecido um “contrato social” do nome próprio e da publicação. Neste sentido, Lejeune enfatiza que todas as expressões por ele empregadas (“pacto autobiográfico”, “pacto romanescos”, “pacto referencial” e “pacto fantasmático”) conduzem à idéia do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor – contrato que determina o modo de leitura do texto e produz os efeitos que, atribuídos ao texto, parecem defini-lo como uma autobiografia.

A autobiografia se constitui, assim, tanto como um modo de leitura quanto como um tipo de escrita, apresentando-se ainda como um *efeito contratual* historicamente variável, pois possui critérios que variam no tempo e segundo os indivíduos.

1.2 – O romance autobiográfico

Ao estudar o romance autobiográfico – retrazendo sua história e investigando o modo como ele funciona –, Philippe Gasparini destaca a ambigüidade que caracteriza tal modalidade de romance, definindo-o como um gênero que possibilita uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica, qualquer que seja a proporção de uma ou outra, não importando muito o grau de veracidade do texto (GASPARINI, 2004, p.14).

Gasparini lembra que, em princípio, o estatuto ilocutório da ficção e o da autobiografia se opõem, se excluem absolutamente um ao outro. O romancista autobiográfico não realiza uma impossível síntese dos códigos antagônicos, e sim os confronta, os faz coexistir. Ele, o escritor, respeita e denuncia, alternativamente, as cláusulas dos dois contratos, discutindo-os, “negociando-os”, mas sem nunca escolher um ou outro. Esta ambivalência fundamental articula-se em torno da identidade do protagonista: ora ele é identificável ao autor e, dessa forma, a leitura autobiográfica se impõe; ora ele se afasta do autor e a recepção se encaminha para uma dominante romanesca.

Lembra Gasparini que, nos anos 1970, Philippe Lejeune distinguiu a “autobiografia” do “romance autobiográfico”, colocando em evidência a noção de “pacto autobiográfico” para estabelecer esse limite: o verdadeiro autobiógrafo, ao contrário do romancista, se identifica com o narrador e o personagem da narrativa. Indaga Philippe Gasparini: pode-se buscar um critério distintivo entre o romance autobiográfico e o romance? Ele afirma que, infelizmente, não. Só se pode repertoriar, de maneira pragmática, o conjunto de procedimentos pelos quais o autor sugere que seu romance apresenta um valor autobiográfico. Vale ressaltar que, na acepção de Philippe Gasparini, o romance autobiográfico não estabelece nenhum contrato de referencialidade, subtraindo-se, portanto, a qualquer meio de verificação.

Como já apontou Philippe Lejeune, o protocolo próprio à autobiografia está fundado na identidade onomástica do autor, do narrador e do personagem. O “pacto autobiográfico” sugerido por Lejeune possui como corolário o modo de enunciação que caracteriza o gênero: uma vez que o personagem e o narrador são os mesmos, a narrativa é, em princípio, na primeira pessoa; como o autor se volta para o seu passado, o relato é, também em princípio, regido por uma estrutura retrospectiva.

Um romance autobiográfico pode “imitar” o modo narrativo da autobiografia, servindo-se da primeira pessoa e da retrospectiva. Mesmo que o protagonista não tenha o nome do autor, este transgredir a norma ficcional, encorajando o leitor a identificar o herói com ele mesmo, autor. Os meios de que o autor dispõe para propor essa identificação, sugerindo o caráter autobiográfico de seu romance, são numerosos e variados: a *semelhança* onomástica, a idade, o meio sócio-cultural, a profissão, as aspirações, entre outros.

Philippe Gasparini lembra ainda que o romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do “verossímil natural”. Esse tipo de romance deve convencer o leitor de que tudo pode se passar logicamente daquela maneira. E, para que o leitor tenha a sensação de ler um romance autobiográfico, é preciso que ele, leitor, considere todos os elementos do relato como verossímeis.

Segundo Gasparini, o romance autobiográfico define-se por sua política ambígua de identificação do personagem com o autor: o texto os confunde e sustenta a verossimilhança desse paralelo, porém distribui igualmente vários “índices de ficcionalidade”. Assim, “a atribuição a um romance de uma dimensão autobiográfica é [...] fruto de uma hipótese hermenêutica, o resultado de um ato de leitura” (GASPARINI, 2004, p.32). Dessa forma, os elementos de que dispõe o leitor para avançar nessa hipótese de leitura não se situam somente no interior do texto, mas também no “peritexto” – nos elementos que “circulam” o texto – e no “epitexto” – que consiste nas informações colhidas fora do texto.

Ao abordar os critérios que sustentam a superposição das duas instâncias de uma narrativa em primeira pessoa, Gasparini começa pela identificação onomástica do autor e do personagem-narrador. Tal identificação pode se fazer sob mais de um aspecto: através da coincidência ou da quase coincidência entre o nome do autor e o do personagem (na hipótese da coincidência de nome, este só aparece esporadicamente, como em Proust); ou de uma espécie de “código”, o qual solicita a sagacidade do leitor para desfazer o enigma. Referindo-se ao anonimato do protagonista, Gasparini afirma que, ao deixarem “vazia” a nomenclatura do narrador, os autores deixam o campo livre para uma interpretação autobiográfica por parte do leitor.

Philippe Gasparini alude também à “consonância”, estratégia em que, mesmo que o nome do protagonista se diferencie, aparentemente, do nome do autor, o primeiro pode representar a

comunidade de origem étnica e cultural do segundo, chamando a atenção para as tensões interculturais enfrentadas pelo autor tanto como indivíduo quanto como escritor.

Além da identificação onomástica, outros critérios estabelecem a identidade autor/personagem, incitando o leitor a uma recepção autobiográfica do romance. A esse respeito, Gasparini salienta que a identidade de cada indivíduo não se define somente pelo seu estado civil, mas também pelo seu aspecto físico, origens, profissão, meio social, trajetória pessoal, gostos, crenças, ponto de vista etc. Na opinião de Gasparini, para compreender os processos de superposição autor-narrador no romance, é necessário investigar como o romancista autobiográfico sugere uma analogia entre a construção de sua própria identidade e a de seu herói. E, com o intuito de comparar a identidade dinâmica do personagem e a do autor, o leitor precisa transgredir necessariamente os limites do texto, buscando as informações dentro do “peritexto” (prefácio, aparato crítico) e em sua “enciclopédia” pessoal” (GASPARINI, 2004, p.46).

Por exemplo, para fazer coincidir sua posição no tempo com a do personagem, o romancista atribui a este último a mesma data de nascimento que a sua, ou seja, a mesma idade que a sua. Nesse caso, a percepção de tal coincidência depende de informações externas ao romance. Entretanto, os índices temporais, assim como os índices onomásticos, não são suficientes para comprovar o caráter autobiográfico de uma narrativa. Gasparini destaca que não há nada de decisivo no fato de um personagem de romance ser contemporâneo de seu criador; em contrapartida, a menor disjunção temporal é suficiente para desconstruir a interpretação referencial que outros índices sugerem.

A posição do personagem no espaço pode, da mesma forma que a posição no tempo, invocar a do autor. Há, com efeito, escritores que representam fortemente sua cidade ou território na obra que compõem; se um dos personagens evoca seu passado nesses lugares, o leitor logo supõe que é o autor que faz essa evocação.

Quanto ao aspecto físico, Philippe Gasparini postula que esse índice participa das duas dimensões da identidade, a estática e a dinâmica: definitivo, ele caracteriza suficientemente o indivíduo por figurar em sua carteira de identidade como um “signo particular”; evolutivo, tal aspecto diz respeito ao ponto de vista, à cultura e à trajetória do indivíduo na sociedade. Segundo Gasparini, o leitor prefere, para estabelecer as aproximações entre o autor e o personagem, a

dimensão dinâmica da identidade, apoiando-se na vida pública do autor e em sua carreira profissional.

Na opinião de Gasparini, se existe um traço biográfico do personagem que parece autorizar, por si só, a sua identificação com o autor, esse traço é a atividade de escritor. Embora não se trate de um critério necessário e suficiente, o personagem-escritor comporta um potencial reflexivo a que o autor não pode se subtrair; segundo o tipo de recepção que procura, o autor vai neutralizar esse potencial ou utilizá-lo para fins auto-referenciais.

Acrescenta Gasparini que, para amenizar a conotação autobiográfica da identificação profissional, o autor pode tentar uma manobra de deslocamento, atribuindo ao personagem uma profissão contígua à sua própria posição de romancista, como a de jornalista ou professor, entre outras.

2 - *Água viva* – movimentações textuais: manuscrito, crônica, romance

O romance *Água viva*, publicado em 1973, foi trabalhado pela autora nos três anos anteriores. Em 1971, já havia uma versão, bem mais extensa que a definitiva, intitulada *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, texto que Clarice entregou a Alexandrino E. Severino para que fosse traduzido ao inglês. Mais tarde, a escritora lhe deu notícias do romance, ainda não publicado, e que Clarice Lispector passara a chamar de *Objeto gritante*. Este rascunho¹ — um datiloscrito de 188 páginas, em papel ofício —, corrigido, resultou na versão final de *Água viva*.

A modificação mais significativa na passagem da versão anterior à final foi a eliminação do conteúdo autobiográfico de *Objeto gritante*. Além dessa alteração, outras mudanças podem ser apontadas: a introdução de um interlocutor fictício, um suposto amante, que se confunde com o próprio leitor; e a mudança de profissão da narradora, que passa de escritora, na versão original, a pintora.

O conhecimento da existência de um manuscrito anterior à versão publicada de *Água viva* problematiza a interpretação mais comum dessa novela como escrita à maneira do jazz, por improvisação. Embora a narradora de *Água viva* afirme e reafirme ser fascinada pelo imprevisto: “Não conheço a proibição. [...] E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal, o imprevisto” (LISPECTOR, 1998, p.37); “[...] Estou improvisando e a beleza do improviso é fuga” (Op.cit, 1998, p.43).

Em *Água viva*, a personagem-narradora recusa a autobiografia e desconfia da escrita do *eu*, o que se manifesta, por exemplo, na insuficiência de traços particularizadores: a narradora não possui nem mesmo um nome. Marta Peixoto, em *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, assinala que a despersonalização também constitui 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. Diz a personagem-narradora de *Água viva*: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser *bio*” (LISPECTOR, 1998, p.33).

¹ O rascunho está disponível para consulta no Arquivo Clarice Lispector. Segundo Sônia Roncador, há duas versões de *Objeto gritante* no arquivo pessoal e literário de Clarice na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Ao contrário, em *Objeto gritante*, “uma primeira pessoa inequivocamente autobiográfica domina o texto” (PEIXOTO, 2004, p.143): trata-se de uma escritora e mãe que viajou muito pela Europa e narra acontecimentos de sua vida, citando, inclusive, uma queimadura grave (como a sofrida por Clarice num incêndio em 1967).

Podemos afirmar que, no manuscrito *Objeto gritante*, a narradora “exibe” o *eu* autobiográfico que Lispector vinha desenvolvendo nas crônicas semanais que escreveu para o *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, ano em que a obra *Água viva* foi publicada. Muitos trechos de *Objeto gritante* reproduzem essas crônicas — alguns mantidos em *Água viva* —, e na versão final persiste o tom de conversa característico daquelas crônicas: “Não estou mais assustada: deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. Espera por mim — sim? Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou” (LISPECTOR, 1998, p.32).

A cronista Clarice Lispector, apesar da resistência de falar de si, em diversos textos trata de si mesma: da casa, dos bichos, da escrita. Quanto a este último tema, a escritora aborda as dificuldades e os constrangimentos que o ofício de cronista costumava lhe causar: questões relativas a escrever como um meio de ganhar dinheiro; a escrever no registro pessoal imposto pela crônica; e a certas exigências dos editores de jornal. Na crônica de 22 de junho de 1968 chamada “Ser cronista”, Clarice Lispector escreve:

[...] Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tollice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro (LISPECTOR, 1999, p.112-3).

No tocante a outros aspectos de sua vida pessoal, a Clarice cronista dramatiza o seu cotidiano aludindo, por exemplo, ao relacionamento com as empregadas, com os amigos e com os filhos e seu ato de escrever. A crônica “Ao correr da máquina”, de 17 de abril de 1971, dá exemplo dessa “figuração do espaço da intimidade” (ROCHA, 2006, p.54):

[...] Agora vou interromper um pouco para atender o homem que veio consertar o toca-discos. Não sei com que disposição voltarei à máquina. Música não ouço há bastante tempo pois estou procurando me dessensibilizar. Mas um dia desses fui pegada desprevenida, ao ver o filme *Cada um vive como quer*. Tinha música e eu chorei. Não é vergonha chorar. É vergonha eu contar em público que chorei. Pagam-me para eu escrever. Eu escrevo, então. [...] Pronto já voltei. O dia continua muito bonito. Mas a vida está muito cara (isso por causa do preço que o homem pediu pelo conserto). Preciso trabalhar muito para ter as coisas que quero ou de que preciso (LISPECTOR, 1999, p.341).

Também na crônica “Gratidão à máquina”, publicada em 20 de janeiro de 1968, Lispector menciona ainda o hábito de escrever com a máquina no colo:

Uso uma máquina de escrever portátil *Olympia* que é leve bastante para o meu estranho hábito: o de escrever com a máquina no colo. [...] Corre bem, corre suave. Ela me transmite, sem eu ter que me enredar no emaranhado de minha letra. Por assim dizer provoca meus sentimentos e pensamentos. E ajuda-me como uma pessoa. E não me sinto mecanizada por usar máquina. Inclusive parece captar sutilezas. Além de que, através dela, sai logo impresso o que escrevo, o que me torna mais objetiva. O ruído baixo de seu teclado acompanha discretamente a solidão de quem escreve (Op.cit 1999, p.69-70).

A escrita da crônica demanda da autora uma mudança na forma de escrever, pois, como cronista, Lispector precisava tornar o texto mais “pessoal” e “leve”, o que, segundo ela, contrastava com o seu estilo de escrita. Retomando a crônica “Ser cronista”, de 22 de junho de 1968, nela Clarice afirma:

[...] Basta eu saber que estou escrevendo para o jornal, isto é, para algo aberto facilmente para todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever [...] Ser mais “leve” só porque o leitor assim o quer? [...] Divertir? Fazer passar minutos de leitura? (Op.cit, 1999, p.113).

A autora declara que a aparente facilidade de escrever a cansa e se indaga por que antes escrevia com as entranhas e naquele momento (1968) o fazia com a ponta dos dedos.

Em “Identidade e autobiografismo nas crônicas de Clarice Lispector”, Fátima Cristina Dias Rocha chama a atenção para o cunho confessional dos textos publicados no *Jornal do Brasil*, dentre os quais destacam-se as crônicas que remetem à infância da autora, como a crônica “Restos de carnaval”, de 16 de março de 1968:

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete [...] E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? [...] Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz [...] (Ibidem, 1999, p.83).

Rocha afirma que, se os “textos da infância” escritos no jornal não chegam a delinear a “história de sua personalidade”, em vários deles a escritora busca retratar-se e avaliar-se. No entanto, embora pareça à vontade nas crônicas em que aborda a meninice, a autora expressa freqüentemente o desconforto que lhe provoca o tom pessoal de sua coluna. Na mesma chave, em “O monólogo diológico: reflexões sobre *Água viva*, de Clarice Lispector”, César Mota Teixeira diz que, como espécie que permite o afrouxamento das convenções ficcionais e opera uma identificação maior entre narrador e cronista, a crônica se alia à pessoalização, risco que incomodou Clarice e a fez se sentir pouco à vontade com o novo tipo de escritura jornalística. Essa “luta pelo não-autobiográfico” (GOTLIB, 1995, p.113) é o tema da crônica “Fernando Pessoa me ajudando”, de 21 de setembro de 1968:

Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagradava. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer [...] Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (LISPECTOR, 1999, p.136-137).

Fátima Rocha sugere que, propondo, ao invés do binômio falar/revelar, um outro: falar/encobrir, Lispector tenta neutralizar a temida “pessoalidade” das crônicas. Da mesma maneira, a idéia de que, na literatura de livros, Clarice Lispector continua “anônima e discreta”, contrasta com a resposta enviada por ela a uma de suas leitoras, na coluna de 24 de fevereiro de 1968, na qual a cronista propôs a ambigüidade entre o ficcional e o autobiográfico. “[...] Quanto a eu me delatar, realmente isso é fatal, e não digo nas colunas, mas nos romances. Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei. [...]” (Op.cit, 1999, p.97).

Retornando à crônica de Clarice Lispector, o fato é que:

[...] seja registrando o efêmero e o descontínuo, numa escrita refratária a qualquer organização; seja compondo balanços e “súmulas de vida”; seja reordenando o passado para dar-lhe um sentido, Clarice Lispector, nas crônicas escritas para o *Jornal do Brasil*, desenha os traços de sua identidade, parecendo promover o encontro da Clarice-escritora com a Clarice “ela-mesma” (ROCHA, 2006, p.63).

Entretanto, segundo Fátima Rocha, a escritora, em suas crônicas, tanto constrói uma identidade autobiográfica, quanto desfaz a ilusão autobiográfica por ela encenada, tornando visíveis as tênues fronteiras entre o cunho confessional do narrador e a livre invenção ficcional. Tal aspecto — que ganha relevo em *Água viva* — será abordado mais adiante.

Ainda de acordo com Fátima Rocha, a prática do reaproveitamento e da movimentação textual, levada a efeito pela escritora, amplia os questionamentos entre vida e obra, experiência vivida e representação literária, propondo indagações sobre categorias como ficcionalidade, representação e autenticidade. A propósito da movimentação textual, a própria autora declarou que costumava aproveitar parte dos escritos jornalísticos para a elaboração dos romances que escrevia paralelamente ao trabalho da imprensa e vice-versa.

Uma das marcas da produção literária clariciana, a movimentação textual se intensifica no período em que a autora escreve para o *Jornal do Brasil*. Classificando-o de “transmigração auto-intertextual”, Walnice Nogueira Galvão, no texto “Entre o silêncio e a vertigem”, esclarece tal procedimento:

Com esse abuso polissilábico pretende-se apenas indicar que seus textos [de Clarice Lispector] são dotados de mobilidade e que o leitor pode reencontrá-los onde menos espera. Uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgue como um conto independente. Um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo. Um livro se transforma em dois livros (GALVÃO, 1996, p.11).

Na opinião de Vilma Arêas, “crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro e vice-versa, são repetidos no livro e repetidos no jornal, às vezes aspeados, como se fossem citações de outro autor” (ARÊAS, 2006, p.39). É também Arêas que salienta a intensa movimentação entre o material apresentado nas crônicas e nas páginas do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*: neste, figuram como impressões de Lóri (a protagonista do romance) e até de Ulisses estados de espírito que, nas crônicas, são “confessados” por Clarice. Diz, a propósito, a estudiosa:

Apesar da insistência no diálogo, nesse livro [*Uma aprendizagem*] 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: “[...] Como se Clarice diagramasse a si própria, mudando de roupa (de forma) segundo a ocasião” (ARÊAS, 2006, p.36).

Com o intuito de exemplificar as palavras de Vilma Arêas, observemos o fragmento da crônica “Enquanto vocês dormem”, de 18 de maio de 1968, e um trecho do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, respectivamente:

São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias. Tomei uma xícara de café, [...] Botei açúcar demais, e o café ficou horrível. [...] Esta noite está diferente porque estou conversando com vocês. [...] Penso em pessoas de quem eu gosto: estão todas dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque. Meu café se torna então mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. [...] Estou caindo numa tristeza sem dor. Não é mau. Faz parte. Amanhã provavelmente terei alguma alegria, [...] É mas não estou gostando muito deste pacto com a mediocridade de viver (LISPECTOR, 1999, p.104).

No romance, o fragmento acima passa a compor uma experiência de Lóri, registrada por um narrador em terceira pessoa:

Nessa noite Lóri ficou de vigília.
Era uma noite muito bonita: parecia com o mundo. [...]
Lóri estava triste. [...] Era mais como uma tristeza de saudade. [...]
Já que não tinha sono, foi à cozinha esquentar o café. Pôs açúcar demais na xícara e o café ficou horrível. Isto levou-a a uma realidade mais cotidiana. Descansou um pouco de ser. [...]
Era uma noite diferente, porque enquanto Lóri pensava e duvidava, os outros dormiam. [...] Estava escuro para Lóri. Tão escuro. Pensou em pessoas conhecidas: estavam bebendo uísque. Seu café então se transformou em mais adocicado, ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão dos solitários se tornou tão maior.
Estava caindo numa tristeza sem dor. Não era mau. Fazia parte, com certeza. No dia seguinte, provavelmente teria alguma alegria, também sem grandes êxtases, só um pouco de alegria, e isto também não era mau.
Era assim que ela tentava compactuar com a mediocridade de viver (LISPECTOR, 1994, p.87-88).

Além deste, transitam por *Uma aprendizagem* outros fragmentos que, no *Jornal do Brasil*, figuram como exemplos de uma escrita do *eu*, sugerindo a reversibilidade de relações entre o autobiográfico e o ficcional, nas obras em questão. Nesse romance transitam vários fragmentos que, no *Jornal do Brasil*, são exemplos de uma escrita do *eu* (“A perfeição”, de 23 de novembro de 1968; “Se eu fosse eu”, de 30 de novembro de 1968; “O milagre das folhas”, de 4 de janeiro de 1969 — constituem exemplos em que os estados de espírito de Clarice-cronista são experimentados por Lóri em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Além disso, há ainda os trechos que se movimentam do romance para a coluna do *Jornal do Brasil*, como “Ir contra a maré”, de 25 de abril de 1970; “O mar de manhã” e “Jasmim”, de 7 de abril de 1973. Nestes exemplos, as impressões de Lóri, escritas em terceira pessoa no romance, são transferidas para a cronista Clarice Lispector.

Como explicitaremos mais adiante, *Água viva* também apresenta diversos fragmentos publicados em diferentes contextos e sob o rótulo de outros gêneros. O mesmo procedimento ocorria, com maior intensidade ainda, no manuscrito *Objeto gritante*, que constitui uma espécie de relato pessoal da vida de Clarice Lispector como escritora. Passaremos agora a algumas considerações sobre *Objeto gritante*.

Essa versão original tem a forma de um livro-colagem composto a partir de fragmentos de romances já publicados, de crônicas e de alguns textos inéditos. Tais fragmentos não estão organizados a partir de temas e formas definidos, mas, ao contrário, são combinados de acordo com o modelo da montagem, em justaposição paratática. Diz Sônia Roncador: “Para Clarice, a estrutura de *Objeto gritante* se assemelha àquela de suas crônicas, as quais a autora costumava chamar de ‘conversas informais’, ou simplesmente ‘brainstorms’ (‘tempestade de alma’, segundo sua própria tradução)” (RONCADOR, 2002, p.53-4).

Na acepção do crítico Alexandrino Severino, *Objeto gritante* representa uma “obra de transição” (SEVERINO apud RONCADOR, p.51) e as duas versões, o manuscrito e *Água viva*, são, na verdade, uma só. Sônia Roncador apresenta uma visão divergente daquela de Severino, pois, segundo a estudiosa, *Objeto gritante* e *Água viva* constituem dois projetos estéticos independentes. Roncador atribui autonomia ao manuscrito em relação à novela e afirma que parte dos procedimentos nele empregados reaparece em obras posteriores de Clarice Lispector. Dentre tais procedimentos, destacam-se: a propensão para escrever autobiografias; a preferência por uma escrita “espontânea” (sem a escolha prévia de temas e formas); a tendência a criar narrativas

híbridas ou compostas por textos de diferentes gêneros. De modo que Roncador refere-se às últimas obras da autora como uma “escrita derradeira” ou estilo final da escrita de Lispector.

O crítico, escritor e professor de Filosofia José Américo Pessanha, que escrevera anteriormente uma resenha favorável de *A paixão segundo G.H.*, leu, a pedido de Lispector, uma cópia de *Objeto gritante* (naquela época o manuscrito já tinha esse título). A autora enviou-lhe a cópia de *Objeto gritante* por se sentir incapaz de decidir se o manuscrito deveria ou não ser publicado. Sua intenção era a de que Pessanha examinasse *Objeto gritante* e a ajudasse a ter uma opinião sobre os riscos que correria com sua publicação.

Numa carta a Clarice, datada de 5 de novembro de 1972, o crítico comenta o manuscrito. José Américo Pessanha não aprova a direção que a obra de Lispector estava tomando, e ressalta que a originalidade do manuscrito, por ele considerada radical, desapontaria a expectativa dos críticos e, certamente, a dos leitores já familiarizados com a obra clariciana:

[...] Todavia me volta a dúvida: a necessidade de “des-iludir” o leitor, de fazer des-prestidigitação, de não se apresentar como fazedora de mágicas literárias — de não fazer ficção no sentido como você vinha fazendo até aqui, para mim único em nosso mundo literário — é para você uma atitude passageira, exclusiva desse livro, ou representa uma conclusão, depois de um processo interior de amadurecimento? (PESSANHA apud GOTLIB, 1995, p.406).

Pessanha mostra-se perplexo diante do texto e demonstra preocupação em relação ao futuro da carreira artística de Clarice Lispector. Segundo o crítico, *Objeto gritante* destoava do restante da obra da escritora:

Pergunto-me se é justo e oportuno fazê-lo — e então, o que virá depois? Você continuará a ser o seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si mesma através de outras vozes, multiplicando o seu mistério e a sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens? Creio que, na medida em que escrever tem sido vital para você, dispensá-lo talvez seja arriscar-se ao mar alto de si mesma, sem munir-se de bóia ou bote (Op.cit, 1995, p.406).

No que concerne ao fato de Lispector fazer da própria vida o tema de sua escrita, Sônia Roncador assinala que o manuscrito é resultante de uma vontade da autora de se expor não só em sua vida diária como escritora, mas também em alguns traços de sua personalidade que lhe causavam embaraço. Um exemplo dessa “exposição” se mostra no seguinte trecho de *Objeto gritante*: “Às três e meia da manhã acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Mas o Dia das Mães foi anteontem e fiquei muito feliz [...]” (LISPECTOR, apud RONCADOR, 2002, p.56).

A narradora trata ainda, em *Objeto gritante*, de alguns incidentes domésticos do seu cotidiano, conferindo ao texto uma aparência de diário pessoal. A esse respeito, José Américo

Pessanha escreve: “tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? (uma espécie de diário retrato de uma escritora no seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo” (PESSANHA apud RONCADOR, 2002, p.59). Assim, para Pessanha, as passagens que integram o texto não têm uma seqüência, não constituem uma organização formal unificada. Ao contrário, têm o formato de uma bricolagem, com sua mistura de “diversos” níveis temáticos e estilísticos.

Na opinião do crítico, é como se Clarice tivesse escrito *Objeto gritante* sem respeitar algumas regras artísticas de composição. E, ainda, Lispector teria incluído no manuscrito certos temas que, para o estudioso, não deveriam aparecer no texto, por serem “uma afronta a certos decoros literários e morais” (Op.cit, 2002, p.57). De acordo com José Américo Pessanha, a prática da escrita literária exige tanto uma distância do escritor em relação ao que é narrado quanto o respeito a certas regras e convenções de composição as quais Clarice Lispector não levou em consideração:

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 qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser “escritora”. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(pré)pensa-ou-pensa-sentindo? (PESSANHA apud GOTLIB, 1995, p.405).

A própria Clarice, em determinadas situações, enfatizou a ausência de unidade interna em *Objeto gritante* e sugeriu uma afinidade desse manuscrito com a forma casual, não planejada, de uma “conversa informal”.

Quando escreveu *Objeto gritante*, Lispector desejava produzir uma narrativa que ela mesma define nas primeiras páginas como um tipo de escrita improvisada, causada por uma aversão à “boa” forma narrativa. A autora demonstrava insatisfação com a prosa enfática, de uma determinada literatura de “bom” gosto. Além disso, Clarice Lispector introduz no manuscrito elementos de certa forma deslocados em relação aos demais temas presentes – elementos que constituem uma afronta à grandiosidade dos temas recorrentes na sua literatura e também à eloqüência de sua prosa.

Há um exemplo desse “efeito de descontinuidade” no trecho de *Objeto gritante* em que a autora inclui partes de sua crônica “Da natureza de um impulso ou entre os números um ou computador eletrônico”, publicada no *Jornal do Brasil* em 29 de novembro de 1969. Trata-se de um texto bastante complexo de Lispector a respeito do tema da existência de um estado de vida

além da consciência. Nele uma mulher — em “estado de graça” — entra em contato com o nível mais profundo da existência, definido como um “impulso atonal”. No curso de suas atividades domésticas como dona de casa, essa mulher subitamente entra em contato, como numa revelação, com o caráter fundamental da existência. No entanto, em *Objeto gritante*, depois da narração desse episódio, segue-se um comentário de Lispector sobre sua própria escrita que abala a seriedade de toda a crônica:

O fato que a fez suspirar e em que ela se transformou era o de ser uma mulher com uma vassoura na mão. Passou de atonal para tonal. Sobrou-lhe de tudo isto — como na boca um gosto — a sensação atonal do contato atonal com o impulso atonal. Recuso-me a continuar: está chato demais. Esta ficando insuportável. Pularei o resto. Graças a Deus o telefone tocou e interrompeu-me (LISPECTOR apud RONCADOR, 2002, p.87-8).

Em vários trechos do manuscrito, Lispector introduz temas embaraçosos com o intuito de provocar um efeito de mau gosto, causando constrangimento nos leitores. Sônia Roncador, ao comentar a forma de escrita de *Objeto gritante*, aborda os efeitos de “deflação” (termo de Roland Barthes que designa um rebaixamento do nível retórico de um texto) ali contidos. Como a própria Clarice pontua no manuscrito, em certos momentos sua escrita é tão intensa que ela sente a necessidade de reduzir essa “tensão”: “Verifico que terei que baixar o tônus disso aqui: ‘isto’ não pode manter-se num clímax altíssimo porque senão explodirei de tensão” (LISPECTOR apud RONCADOR, 2005, p.89-90). Dessa forma, Clarice Lispector expressa a intenção de “descansar” de sua prosa intensa.

Em uma passagem de *Objeto gritante*, a narradora/Clarice Lispector decide revelar um segredo que considera “vergonhoso”: ela havia comprado uma boneca, Laura, para realizar um desejo de infância (ela que havia sido pobre quando criança) como também para satisfazer a vontade de ser mãe de uma menina (ela que teve dois filhos homens). Esse trecho do manuscrito está “desencaixado”, pois é introduzido num momento intenso da escrita, provocando, assim, o efeito de “deflação”. A autora estava discutindo um tipo de medo que, segundo ela, é parte da condição humana, devido ao fato de que “desde o nascimento está-se em corda bamba” (LISPECTOR, p.47). De fato, é após essa reflexão sobre o caráter frágil da existência humana que a escritora decide contar o “seu segredo”:

Estou agora em corda bamba por não estar escrevendo direito. É porque estou escondendo uma coisa. Contarei: comprei uma boneca bonita para mim. Para dormir comigo. Não tenho senão um pouco de vergonha. Mas em menina eu queria tanto uma boneca bonita. Só tinha aquelas pequenas e feitas de trapos. Recheadas de macela ou palha. Eu tinha tanto amor para dar. E agora o meu amor foi tão grande que se tornou compulsivo. Ela é linda. Já a beijei e abracei. Durmo agarrada

com ela. Eu animo os objetos. Ela fecha os olhos azuis quando fica em estado horizontal. Só não herdou meus cabelos que são macios de fazer aflição: os dela são brilhantes e ásperos. Chama-se Laura. E eu estou tendo menina — pois só tive filho homem. É tão doce. Dei agora Laura para uma menina pobre porque queria ver uma menina feliz (LISPECTOR, apud RONCADOR, 2002, p.89).

Ainda na opinião de Roncador, *Objeto gritante* constitui um momento fundamental na trajetória artística de Clarice Lispector, pois representa uma fase em que a autora resolve não apenas romper com determinados aspectos de sua escrita anteriores ao manuscrito, como também colocar em xeque certos valores artísticos que grande parte da crítica defendia. Quando desrespeita algumas regras de composição artística no manuscrito, Lispector questiona a literatura em geral e, ainda, a sua própria obra. E mais: o conteúdo autobiográfico do manuscrito e a narração das circunstâncias externas de sua produção problematizam o distanciamento do autor de que trata Pessanha em sua carta à autora. Nas páginas finais de *Objeto gritante*, Clarice declara suas “intenções anti-literárias” e refere-se aos possíveis ataques críticos que o manuscrito teria caso fosse publicado. Diz Clarice: “As intenções de anti-literatura (no livro) serão captadas por poucos” (LISPECTOR apud RONCADOR, p.91).

Depois de hesitar a respeito da publicação do romance, a escritora o publica, demonstrando ter aceitado as sugestões de José Américo Pessanha, pois a autora revisou e, num sentido, abandonou seu projeto original para satisfazer as expectativas de seus leitores, antecipando a possibilidade de seu livro ser mal recebido pela crítica. De certo modo, Clarice Lispector teve a preocupação de reescrever *Objeto gritante* para chegar a um resultado mais contínuo com o restante de sua produção, evitando, dessa forma, a decepção da crítica.

2.1 - *Água viva*: processo de composição e versão final

Segundo palavras de Clarice Lispector, a revisão de *Objeto gritante* consistiu em um processo de sucessivas reduções radicais, onde, ao final de quase três anos, praticamente a metade desse manuscrito tinha sido eliminada (das 188 páginas originais, restaram apenas 100). As quase cem páginas retiradas de *Objeto gritante* eram, na maioria, crônicas publicadas por Clarice em livro anterior ou em sua coluna semanal, suprimidas para que diminuíssem as referências pessoais. No manuscrito, de acordo com Sônia Roncador, a autora mantinha as crônicas na versão original, ou seja, não as ficcionalizava.

Dessa forma, na passagem de uma versão à outra, *Objeto gritante* foi consideravelmente reduzido. A autora modificou, como afirmamos, o caráter desse texto, pois dele retirou o teor autobiográfico, apresentando *Água viva* como um texto ficcional em que uma artista plástica narra a sua estréia na literatura. Além disso, também foram eliminados do manuscrito os elementos que mostravam as circunstâncias de produção do texto: elementos relativos ao tempo e local da escrita, bem como da história pessoal da autora no momento em que escrevia.

Ainda no tocante à eliminação da protagonista autobiográfica, Marta Peixoto, em *Ficções apaixonadas*, afirma:

Parece provável que, de início, Lispector tenha planejado usar autobiografia em *Água viva* como uma espécie de contraficção, um reposicionamento de seus temas obsessivos, não em termos de personagens inventados, e sim em termos da “própria Clarice”: uma antiliteratura corrosiva (“Este é um antilivro”, ela escreveu na página de rosto de *Objeto gritante*), um “livro-carta” (expressão que usou ao longo de todo o rascunho) (PEIXOTO, 2004, p.149).

A autora também abandonou o projeto de criar um texto híbrido, composto de passagens escritas em diferentes estilos — hibridismo decorrente do método de montagem de fragmentos utilizado em *Objeto gritante*. Com a eliminação desse método de composição, suprimiram-se muitas irregularidades do tema, estilo e tom contidas no manuscrito.

Numa das cópias de *Objeto gritante* disponíveis para consulta na *Fundação Casa de Rui Barbosa*, podem ser observadas algumas das alterações que caracterizam a revisão de *Objeto gritante*. Vê-se a inclusão de alguns fragmentos (especificamente nas primeiras e últimas páginas da cópia); a eliminação e, algumas vezes substituição, de termos e frases (feitas à mão); e, talvez mais importante, a manifestação das primeiras tentativas de “ficcionalizar” o texto, com freqüentes substituições de pronomes (de primeira para terceira pessoa) e dos termos que na

primeira cópia sinalizavam a “profissão” da narradora-escritora. Finalmente, passagens inteiras da cópia (desde frases a longas seqüências de páginas) aparecem rasuradas, indicando as eliminações drásticas que iriam definir a revisão do manuscrito.

Muitos cortes efetuados por Clarice suprimiram, como afirmamos, fragmentos publicados no *Jornal do Brasil* ou num livro anterior: *A legião estrangeira*. Vale salientar que a quase totalidade dessa coletânea de contos já fora publicada no *Jornal do Brasil*, procedimento que a autora explicou numa carta a seu filho, datada de 2 de fevereiro de 1969:

As crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* não me preocupam, tenho um punhado delas, basta escolher uma e pronto. Além do mais, pretendo me “plagiar”: publicar coisas de *A legião estrangeira*, um livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance (*A paixão segundo G.H.*, 1964), e preferiram este (LISPECTOR, 2002, p.276).

Assim, no *Jornal do Brasil*, Clarice republicou nas suas crônicas de jornal, às vezes com ligeiras revisões, quase toda a coletânea de contos *A legião estrangeira* (1964). E ainda, Lispector republicou os contos como crônicas (os mais longos em capítulos), descartando as diferenças usuais entre o conto, formal e ficcional, e a crônica, casual e pessoal. Republicou também todas as peças da segunda seção do mesmo livro, “Fundo de gaveta”, uma miscelânea de aforismos, meditações sobre o escrever, crítica de arte, esboços, contos incipientes e anedotas autobiográficas. É essa seção, quase completa, que reaparece em *Objeto gritante*.

A obra final, *Água viva*, conservou cerca de cinco páginas de “Fundo de gaveta”, além de cerca de treze páginas publicadas pela primeira vez no *Jornal do Brasil*. Esses reaparecimentos textuais contribuem para a indefinição dos limites entre autobiografia e ficção em *Água viva*. Textos vistos pela primeira vez em *A legião estrangeira* e no jornal, mais tarde incorporados ao nunca publicado *Objeto gritante* com o intuito de definir a *persona* autobiográfica da “própria Clarice”, reaparecem em *Água viva* desprovidos da referência autobiográfica. Peixoto diz: “Para o leitor familiarizado com sua obra, o efeito desses *déjà vu* textuais opera a contrapelo das revisões feitas por Lispector, dotando a protagonista não-autobiográfica de uma equívoca ressonância biográfica” (Op.cit, 2004, p.147).

A indefinição autobiografia/ficcionalidade será abordada mais adiante no capítulo “Rastros autobiográficos em *Água viva*”. Ainda na acepção de Peixoto, a narradora-protagonista do romance de 1973 consiste talvez em um exemplo extremo da estratégia usada por Clarice Lispector para construir personagens como “substitutos autorais”, expressão que a estudiosa encontrou em Neil Hertz. Num ensaio sobre George Eliot, Hertz identifica “exemplos de uma distribuição de atributos que opera dentro do mundo ficcional do romance: imagens que George

Eliot [aplica] em cartas a sua própria vida interior são associadas, como numa psicomacia medieval, a diferentes personagens nas narrativas” (HERTZ apud PEIXOTO, 2004, p.175). No caso de Lispector, diz Marta Peixoto, as narrativas autobiográficas, as peças sobre o escrever e a ficção mostram protagonistas envolvidas em questionamentos tão semelhantes que, muitas vezes, a autora retira trechos de textos não ficcionais para inseri-los em suas ficções.

2.2 - Rastros autobiográficos em *Água viva*

Em seu estudo sobre o romance autobiográfico, Philippe Gasparini afirma que os “operadores de identificação” das personagens com o autor são por este utilizados para instaurar a ambigüidade entre as instâncias narrativas. Esses operadores, que podem estar relacionados à idade, ao meio sócio-cultural, à profissão e às aspirações do autor, atribuem ao romance uma dimensão autobiográfica, que é o resultado de um ato de leitura.

Segundo Gasparini (na esteira de Gerard Genette), para atribuir ao romance essa dimensão autobiográfica, o leitor pode buscar elementos nos “paratextos”. Com o intuito de classificar os paratextos, Philippe Gasparini retoma os elementos estabelecidos por Gerard Genette (apud GASPARINI, 2004, p.61). Este chama de “peritextos” todos os elementos textuais ou iconográficos que, num livro, acompanham o texto propriamente dito: o título, o subtítulo, os nomes do autor e do editor, a lista das obras do mesmo autor, o prefácio, o aparato crítico, as ilustrações, a dedicatória, as epígrafes, os títulos dos capítulos, as notas, etc. O “epitexto” inclui todas as informações disponíveis sobre um livro: críticas e comentários, estudos, entrevistas, outras obras do autor, etc. O paratexto é constituído, portanto, do peritexto e do epitexto.

Segundo Genette, o paratexto tem, entre outras, uma função referencial, na medida em que ele fornece informações sobre o texto e sobre o autor. Sobre este, o paratexto indica seu nome, real ou pseudônimo, os títulos de suas outras obras, elementos de sua biografia e até mesmo sua foto. A propósito do texto, o paratexto pode informar seu gênero, o tema de que trata, “porque, como, para quem, por quem ele foi escrito, de que ele fala” (GASPARINI, 2004, p.62, tradução nossa).

Ainda na acepção de Genette, a função essencial do paratexto é metalinguística: ele está centrado no código que o autor utiliza para transmitir sua mensagem ao destinatário, além de oferecer a este último chaves de decifração. Vale salientar, com Genette, que a especificação do gênero de um texto constitui, para o leitor, uma chave de decifração fundamental, particularmente quando o texto se situa numa fronteira ambígua entre referencialidade e ficcionalidade. A recepção de um texto narrativo num ou noutro registro depende, assim, do paratexto, na medida em que este constitui um “desenho do autor” (GENETTE apud GASPARINI, 2004, p.62).

Por vezes, explica Gasparini, o autor utiliza todos os recursos do paratexto para fornecer indicações genéricas. Mas o editor, o prefaciador, o crítico ou o jornalista intervêm igualmente na zona paratextual para traduzir, ou trair, as intenções do autor e conduzir o leitor a uma apreciação mais ou menos ficcional ou referencial. Embora deva ficar atento a essas contradições, o leitor pode buscar nos paratextos elementos que o auxiliam a identificar no texto os “operadores de identificação” com o autor.

Alguns “operadores de identificação” citados por Philippe Gasparini estão presentes em *Água viva*: o “anonimato” e a “profissão contígua”. Referindo-se ao “anonimato” do protagonista, Gasparini afirma que, ao deixarem “vazia” a nomação do narrador, os autores deixam o campo livre para uma interpretação autobiográfica por parte do leitor. Assim, em certos momentos, quando a narradora de *Água viva* expressa suas inquietações, estas assemelham-se às da escritora Clarice Lispector. Observamos, a título de exemplo, uma passagem de *Água viva*: “Escrevo-te à medida do meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? 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 para sempre. Eu, que nunca sou adequada” (LISPECTOR, 1998, p.50).

E, agora, o desabafo e o questionamento da autora na 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? [...] (LISPECTOR, 1999, p.79).

Embora uma leitura estritamente autobiográfica de *Água viva* se mostre inadequada, diz Marta Peixoto que uma consciência de elementos autobiográficos permite que sejam reconhecidos tanto seus componentes ficcionais quanto “sua representação de oscilações psíquicas fundamentais à imaginação de Lispector” (PEIXOTO, 2004, p.159). Segundo a estudiosa, há “interseções de autobiografia e ficção” (Op.cit, p.141) na *persona* que escreve *Água viva*. Tais interseções, a nosso ver, são provocadas, entre outros elementos, pela presença de “operadores de identificação” citados por Philippe Gasparini.

Quanto à profissão contígua, é empregada por um autor para diminuir a conotação autobiográfica da identificação profissional, e, para isso, o autor pode tentar uma manobra de

deslocamento ao atribuir a sua personagem uma atividade profissional contígua à sua própria de romancista.

No caso de *Água viva*, a questão da profissão é bastante significativa, pois, em *Objeto gritante*, a narradora era uma escritora, e, na passagem para a versão publicada, ela se torna uma pintora iniciante na literatura. É importante salientar que, na década de 70, ou seja, na época de *Água viva*, Clarice Lispector começou a pintar, e, conforme declarou, utilizava a pintura como passatempo e distração. Já a narradora de *Água viva*, uma pintora começa a experimentar a escrita:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável — e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável (LISPECTOR, 1998, p.66).

César Mota Teixeira, em “O monólogo dialógico: reflexões sobre *Água viva*, de Clarice Lispector”, afirma que nessa obra a escritora que pinta se transforma na pintora que escreve, reunindo escrita e pintura sob a forma de um amadorismo como meio de questionar a esfera institucionalizada da narrativa convencional e dos gêneros literários estabelecidos. Ao reiterar uma falta de jeito e de técnica, a narradora iniciante e pintora convertida é máscara de uma romancista que, no fim de sua trajetória literária, já não consegue apagar os vestígios de sua presença no universo ficcional. “O estratagema da pintora-escritora inexperiente funciona como disfarce autoral iniludível, referendando-se a intenção de se fazer uma espécie de ‘não-livro’, livro falhado de quem não tem intimidade com as palavras, mas com as tintas” (TEIXEIRA, 2004, p.165). A própria narradora afirma a respeito do que escreve: “Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. [...]” (LISPECTOR, 1998, p.50).

É possível estabelecer um paralelo entre *Água viva*, que apresenta ligações com a arte abstrata, e o romance *A hora da estrela*, que pode ser associado a uma fase mais figurativa da autora, que decidira escrever uma história centrada em um tema fundador do romance brasileiro dos anos 30: a problemática nordestina. Rodrigo S.M., narrador masculino e máscara de Clarice Lispector (cuja assinatura encabeça o prefácio), afirma, logo no começo, que “escreve em traços vivos e ríspidos de pintura” (1999, p.17), e também se compara a um pintor abstrato que está no início de um momento figurativo.

Ainda no que se refere à ocupação/profissão da narradora de *Água viva*, vale ressaltar a singular relação entre pintura e literatura que caracteriza a narrativa de 1973. No mesmo período

em que escreve as crônicas no *Jornal do Brasil*, Lispector realiza diversas entrevistas para a *Revista Manchete*, entrevistas que irão integrar o volume *De corpo inteiro* (1975). A autora tem a oportunidade de estabelecer contatos com escritores, músicos, poetas, escultores, críticos, atores, pintores; ou seja, permanece em constante diálogo com outras artes. Frequentemente, troca de papel com o entrevistado e responde, ao invés de perguntar. Com Iberê Camargo, à medida que faz a entrevista, reflete sobre o seu próprio método de criação:

— Iberê, por que é que você pinta? — perguntei-lhe de repente.

— [...] só poderia responder por que é que pinto quando tiver descoberto o que eu sou como ser.

— Essa resposta bem serviria para quando eu mesma me pergunto por que escrevo. Teria antes de ir ao profundo último de meu ser [...] (LISPECTOR, 2007, p. 209).

Estabelece também ligações entre o processo criador da pintura e o da literatura e indaga sobre a passagem do pintor de uma fase figurativa a uma abstrata:

— Qual o processo criador de um pintor versus o processo criador de um escritor em prosa ou poesia?

— Suponho, Clarice, que a diferença que existe esteja apenas na diferença de elementos. O pintor usa a cor, a tinta, a linha. O escritor usa a frase. Mas o impulso criador deve ser o mesmo.[...] (Op.cit, 2007, p.209).

Se essas entrevistas compõem o epitexto de que o leitor pode se servir para aproximar a narradora de *Água viva* da autora Clarice Lispector, a epígrafe do romance com a citação de Michel Seuphor pode funcionar como um peritexto, pois dialoga com o próprio conceito de arte da personagem. Ou seja, a narradora não quer a arte figurativa, e sim:

Uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar rumos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (SEUPHOR apud LISPECTOR, 1998, p.8).

As telas que a narradora descreve em sua narrativa caracterizam-se pelo uso das formas abertas (manchas, curvas e linhas) em detrimento das formas fechadas ou geométricas (quadrados, círculos, retângulos). Diz a narradora de *Água viva*:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza — grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio (LISPECTOR, 1998, p.14).

César Mota Teixeira esclarece que a escolha das primeiras evidencia o propósito de evitar formas delimitadas e reconhecíveis em favor de um desenho em que predomine o inconcluso e o improvisado. Ademais, os traços abertos não só acentuam a indefinição de gênero como também exprimem melhor o emaranhado caótico do movimento expressivo anterior à formalização sígnica. Segundo o estudioso, a liberdade pictórica da abertura e do improvisado dificulta e estende

a percepção, obrigando o leitor a abandonar hábitos cristalizados de leitura. A própria narradora reforça essa necessidade do leitor: “[...] e tu, que tens o hábito de querer saber por que — e porque não me interessa, a causa é matéria do passado [...]” (LISPECTOR, 1998, p.10).

Teixeira postula que essa necessidade do leitor denota a imagem social da recepção condicionada aos códigos clichêzados da cultura de massa contra os quais se volta o modo aleatório da escrita-pintura não planejada. Como exemplo desses códigos clichêzados a narradora de *Água viva* descreve um sonho que teve: um homem que imita artista de cinema toma uma bebida chamada “Zerbino”, sendo imitado por todos. Comenta a respeito, César Teixeira:

A manifesta elaboração onírica deixa entrever seu conteúdo latente: registro do automatismo e da massificação, o sonho da narradora nos leva a situar, com mais clareza, a sociedade que dá um sentido também histórico ao seu discurso (quanto do Brasil dos anos 70 se entremostra nessa representação do nosso ingresso na arena “moderna” da indústria e do consumo) (TEIXEIRA, 2004, p.173).

Ainda no tocante aos elementos de ambigüidade propostos por Gasparini, julgamos que muitas das crônicas de Lispector podem ser classificadas como “epitextos”, já que constroem uma determinada imagem da cronista e escritora — imagem que o leitor pode “reconhecer” na narradora de *Água viva*. Podemos verificar essa afirmação ao cotejarmos a crônica “Brainstorm”, de 22 de novembro de 1969, com o romance de 73, respectivamente:

Ah, se eu sei, não nascia, ah se eu sei, não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Engulo a loucura porque ela me alucina calmamente. O anel que tu me destes era de vidro e se quebrou e o amor não acabou, mas em lugar de, o ódio dos que amam. A cadeira me é um objeto. Inútil enquanto a olho. Diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora. [...] Vou-lhes contar um segredo: a vida é mortal. Nós mantemos esse segredo em mutismo cada um diante de si mesmo porque convém, senão seria tornar cada instante mortal. [...] O objeto cadeira sempre me interessou. [...] Eu amo os objetos na medida em que eles não me amam. Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar pois falar salva. Mas não tenho uma só palavra a dizer. [...] Vejo as flores na jarra: são flores do campo, nascidas sem se plantar, são lindas e amarelas. Mas minha cozinheira disse: mas que flores feias. Só porque é difícil compreender e amar o que é espontâneo e franciscano. [...] O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era *órfã de mãe* (LISPECTOR, 1999, p.245. grifo nosso).

Ah, se eu sei que era assim eu não nascia. Ah se eu sei eu não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. [...] O anel que tu me deste era de vidro e se quebrou e o amor acabou. Mas às vezes em seu lugar vem o belo ódio dos que se amaram e se entredevoraram. A cadeira que está aí em frente me é um objeto. Inútil enquanto eu a olho. Diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora. [...] Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o intangível. [...] Nós mantemos este segredo em mutismo para esconder que cada instante é mortal. O objeto cadeira me interessa. Eu amo os objetos à medida em que eles não me amam. Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar porque salvar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. [...] Vejo as flores na jarra. São flores do campo e que nasceram sem se plantar. São amarelas. Mas minha cozinheira disse: que flores feias. Só porque é difícil amar o que é franciscano. [...] O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina que era *órfã de mãe*. [...] (LISPECTOR, 1998, p.77-8. grifo nosso).

Nesse caso, Lispector mencionou um dado autobiográfico (ficou órfã de mãe aos nove anos) e o transfere para o romance, com uma narradora-personagem ficcional, o que produz um apagamento dos limites entre autobiografia e ficção.

Também a crônica “Eu tomo conta do mundo”, de 4 de março de 1970, é deslocada para *Água viva*. Nela já era visível o posicionamento da autora em relação ao fato social, tema que será tratado mais adiante:

Sou uma pessoa muito ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar, e vejo às vezes que as espumas parecem mais brancas e que às vezes durante a noite as águas avançaram inquietas, vejo isso pela marca que as ondas deixaram na areia. Olho as amendoeiras de minha rua. Presto atenção se o céu de noite, antes de eu dormir e tomar conta do mundo em forma de sonho, se o céu de noite está estrelado e azul-marinho, porque em certas noites em vez de negro parece azul-marinho. O cosmos me dá muito trabalho, sobretudo porque vejo que Deus é o cosmos. Disso eu tomo conta com alguma relutância.

Observo o menino de uns dez anos, vestido de trapos e magérrimo. Terá futura tuberculose, se é que já não a tem.

No Jardim Botânico, então, eu fico exaurida, tenho que tomar conta com o olhar das mil plantas e árvores, e sobretudo das vitórias-régias.

Que se repare que não menciono nenhuma vez as minhas impressões emotivas: lucidamente apenas falo de algumas das milhares de coisas e pessoas de quem eu tomo conta. Também não se trata de um emprego pois dinheiro não ganho com isso. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta dá trabalho? Sim. E lembro-me de um rosto terrivelmente inexpressível de uma mulher que vi na rua. Tomo conta dos milhares de favelados pelas encostas acima. Observo em mim mesma as mudanças de estação: eu claramente mudo com elas. [...] (LISPECTOR, 1999, p.275-6).

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinte em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não a tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a olho.

Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. Por exemplo: obriga-me a me lembrar do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi na rua. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima. [...] (LISPECTOR, 1998, p.55-6. grifo nosso).

Do mesmo modo, a crônica “Ao correr da máquina”, de 17 de abril de 1971, passa a compor o romance:

Meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei o que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada. Perdi amigos. Não entendo a morte. [...] O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver a própria realidade. Descobrir a verdade. E, para sofrer menos, embotar-me um pouco. Pois não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer, se sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Eu vivo *delas* mas não tenho mais força. [...] Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Sinto que sei de umas verdades. [...] Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não,

nem pensem que vou falar em Deus: é um segredo meu. [...] Acho que já disse uma vez. Escrevo à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética? Porque parece que em jornal se tem de ser terrivelmente explícito. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou interromper para acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo. [...] (Op.cit, 1999, p.340-1. grifo da autora).

[...] Começa assim; como o amor impede a morte, e não sei o que estou querendo dizer com isto. Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendo a morte. O horrível dever é o de ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver-se a si mesma. E para sofrer menos embotar-me um pouco. Porque não posso mais carregar as dores do mundo. Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força. Não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Seria trair o é-se. Sinto que sei de umas verdades. Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras. Verdades ou verdade? Não vou falar no Deus, Ele é segredo meu. [...] Escrevo-te à medida de me fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? 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 para sempre. Eu que nunca sou adequada (Op.cit, 1998, p.49-50).

Clarice Lispector faz apenas algumas modificações na passagem da primeira para a terceira pessoa, ou a alteração de um ou outro vocábulo. Contudo, o aproveitamento da crônica é praticamente integral.

Nos textos de Lispector, o encontro com certos animais corresponde a uma das experiências mais profundas do ser. A presença dos animais afeta ou abala o ser de modo mais profundo. Na crônica “Bichos (I)”, de 13 de março de 1971, a autora desloca várias passagens para integrarem *Água viva*:

Às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida.

Fiz notar a uma pessoa que os animais não riem, e ela me falou que Bergson tem uma anotação a respeito no seu ensaio sobre o riso. Embora às vezes o cão, tenho certeza, ri, o sorriso se transmite pelos olhos tornados mais brilhantes, pela boca entreaberta arfando, enquanto o rabo abana. Mas o gato não ri nunca. [...] Por falar em gata viva, um amigo meu não quer mais saber de gatos, encheu-se para sempre deles depois que teve uma gata em periódica danação: eram tão fortes os seus instintos, tão imperativos, que na época do cio, depois dos longos miados plangentes que ecoavam pelo quarteirão, ficava de repente meio histérica e se jogava de cima do telhado, machucando-se toda no chão. “Cruz credo”, benzeu-se uma empregada a quem contei o caso.

[...] Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa — há de respeitar-lhes a natura — eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se (LISPECTOR, 1999, p.333-4).

Arrepio-me toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Os bichos me fantasmizam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. Animal nunca substitui uma coisa por outra.

Os animais não riem. Embora às vezes o cão ri. Além da boca arfante o sorriso se transmite por olhos tornados brilhantes e mais sensuais, enquanto o rabo abana em alegre perspectiva. Mas o gato não ri nunca. Um “ele” que conheço não quer mais saber de gatos. Fartou-se para sempre

porque tinha certa gata que ficava em danação periódica. Eram tão imperativos os seus instintos que na época do cio, após longos e plangentes miados, jogava-se de cima do telhado e feria-se no chão.

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir.

Conheci um “ela” que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa — há de respeitar-lhe a natureza — eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra a natureza e é só entregar-se (LISPECTOR, 1998, p.44-5).

A autora suprime referências autobiográficas como “Um amigo meu” e a conversa sobre Bergson que teve com uma pessoa, substituindo o primeiro por pronomes pessoais ou retirando elementos que expressam qualquer tipo de informação pessoal.

Na crônica “Bichos (Conclusão)”, 20 de março de 1971, publicada no *Jornal do Brasil*, Lispector só reforça a sua adoração por bichos e reaproveita muitas passagens da crônica em *Água viva* com ligeiras modificações:

Sei de uma história muito bonita. Um espanhol amigo meu, Jaime Vilaseca, contou-me que morou uns tempos com parte de sua família que vivia em pequena aldeia num vale dos altos e nevados Pirineus. No inverno os lobos esfaimados terminavam descendo das montanhas até a aldeia, farejando presa, e todos os habitantes se trancavam atentos em casa, abrigando na sala ovelhas, cavalos, cães, cabras, calor humano e calor animal, todos alertas ouvindo o arranhar das garras dos lobos nas portas cerradas, escutando, escutando...

Mas sei da história de uma rosa. Parece estranho falar nela quando estou me ocupando de bichos. Mas é que agiu de um modo tal que lembra os mistérios instintivos e intuitivos do animal. Um médico amigo meu, Dr. Azulay, psicanalista, autor de *Um Deus esquecido*, de dois em dois dias trazia para o consultório uma rosa que ele punha na água dentro de uma dessas jarras muito estreitas, feitas especialmente para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e meu amigo a trocava por outra. Mas houve uma determinada Rosa. Era cor-de-rosa, não por artifícios de corantes ou enxertos, porém do mais requintado rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. E parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta, das próprias pétalas grossas e macias, que era com uma altivez linda que se mantinha quase erecta. Pois não ficava totalmente erecta: com infinita graciosidade inclinava-se bem levemente sobre o talo que era fino. E uma relação íntima estabeleceu-se entre o homem e a flor: ele admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou, e com tanto amor era observada, que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida e fresca como flor nova. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só depois começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que meu amigo a trocou por outra. E nunca a esqueceu (LISPECTOR, 1999, p.336).

Sei história passada mas que se renova já. O ele contou-me que morou durante algum tempo com parte de sua família que vivia em pequena aldeia num vale dos altos Pirineus nevados. No inverno os lobos esfaimados desciam das montanhas até a aldeia a farejar presa. Todos os habitantes se trancavam atentos em casa a abrigar na sala ovelhas e cavalos e cães e cabras, o calor humano e calor animal — todos alertamente a ouvir o arranhar das garras dos lobos nas portas cerradas. A escutar. A escutar. [...]

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 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. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto

amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e tímida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci (LISPECTOR, 1998, p.46-7).

Lispector, na passagem da crônica para a narrativa *Água viva*, se preocupou em retirar o conteúdo autobiográfico como os nomes de seu amigo espanhol que morou num vale dos altos Pirineus e de seu psicanalista, ficcionalizando as histórias reais como sendo as da própria narradora.

2.3 - Destinatário de *Água viva*: construção do *eu* e do outro

Em *Água viva*, a personagem-narradora dirige seu discurso a um destinatário masculino. Dessa forma, o texto assume o caráter de “simulacro de uma carta” (MORICONI, 2000, p.722). Tal destinatário apresenta uma identidade instável, já que pode ser interpretado ao mesmo tempo como um *tu* imaginário, na primeira acepção um ex-amante da narradora a quem ela invoca esporadicamente no decorrer do texto ou como o leitor real do romance. Essa referência ao leitor no romance pode ser relacionada à produção de crônicas que Lispector produziu para o *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973. A crônica é um gênero literário que possibilita a comunicação com um espectro mais amplo de leitores e pode, como aconteceu com Clarice Lispector, evocar uma série de reações por parte do público leitor.

Segundo Nádya Batella Gotlib, a narradora-artista dirige-se ao interlocutor ausente em diálogo que é monólogo e em certo momento é silêncio, silêncio que a protagonista experimenta esse silêncio quando quer ser alegre e livre. Diz Nádya Gotlib: “A personagem, tão semelhante a G.H., se vale de um discurso que, se caminha em fluxo, fluidamente, tentando captar a sua fonte primária, monta-se por fragmentos vários, estilhaçadamente, ou segundo palavras da narradora, como um caleidoscópio” (GOTLIB, 1995, p.410).

A própria narradora, tratando da sua nova condição, afirma: “Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos” (LISPECTOR, 1998, p.13). E ainda: “nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor, mas agora estou livre de ti” (Op.cit, 1998, p.15).

Às vezes, a narradora afirma que só finge escrever para um *tu* ou que ele jamais lerá o que ela escreve: “nunca lerás o que eu escrevo. E quando eu tiver anotado o meu segredo de ser — jogarei fora como se fosse ao mar” (Ibidem, 1998, p.67). Marta Peixoto, em *Ficções apaixonadas — gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, assinala que, como um destinatário imaginado, ele representa um antagonista crucial para a escrita, o qual deve ser conquistado, ou descartado, porém não pode ser ignorado: “Ele representa a sujeição à

racionalidade partilhada por muitas outras figuras masculinas, antagonistas-amantes, na ficção de Lispector” (PEIXOTO, 1994, p.155).

Além disso, o texto de *Água viva* nega a esse destinatário as regras da lógica: “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar — o que é terrivelmente difícil — que me acompanhe” (Idem, 1998, p.30). Contudo, a necessidade de atingi-lo, de lançar-lhe farpas ou de seduzi-lo, permanece: “Para te escrever eu antes me perfumei toda” (LISPECTOR, 1998, p.48).

As revelações da narradora são dirigidas a um destinatário resistente ou indiferente, que precisa ser convencido a escutar e ser forçado a aceitar esse discurso oscilante, centrado em dicotomias frágeis e declarações justapostas que se contradizem. As interpelações ao *tu* contidas no decorrer da obra acabam sendo também um apelo ao leitor: “Que o Deus me ajude: estou perdida. Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois” (LISPECTOR, 1998, p.39).

Marta Peixoto afirma:

A um só tempo amante, leitor e fragmento de uma subjetividade dividida, o *tu* representa o espaço resistente para o qual a narradora dirige suas palavras e do qual deve arrancar legitimação para uma escrita que, como em tantos textos modernos e pós-modernos, menospreza as restrições de gênero literário, de estruturas narrativas básicas, de progressão lógica e de coerência (PEIXOTO, 1994, p.156).

No que tange à obra *Água viva*, Benedito Nunes, em *O drama da linguagem — uma leitura de Clarice Lispector*, esclarece que se trata de uma continuação e de um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* — do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse sujeito; recomeço, pois o texto parece retomar o “realismo novo”, “uma realidade enviesada” no longo monólogo que a personagem dirige ao interlocutor. Diz o estudioso:

[...] Esse livro que funde a conotação espiritual, anagógica — *Água viva* tanto pode ser a medusa marinha (água-viva) quanto a água de vida, batismal —, traz a mesma obsessão da matéria primordial com que deparamos em *A paixão segundo G.H.* Matéria primordial das coisas, como visão do inexprimível, o texto pretende converter a linguagem numa gestualística sonora. [...] (NUNES, 1995, p.158).

A narradora de *Água viva* busca romper ou transcender os limites dos gêneros literários e da própria literatura: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (LISPECTOR, 1998, p.11-12). A narradora-pintora também aumenta os limites da identidade individual, mudando da despersonalização para a “supra-personalização” (PEIXOTO, p.142); ou seja, ela experimenta o desejo de representar não um *eu* dentro de limites estreitos, mas seus traços em comum com as

criaturas. “Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única” (LISPECTOR, 1998, p.23). E até com a matéria viva: “Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu ‘it’ é duro como uma pedra-seixo” (Op.cit, 1998, p.28).

Em relação à constituição do sujeito *eu/tu*, Lucia Helena, em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, postula que, ao decidir que uma mulher-personagem escreve a um homem-personagem, Lispector toma a seu cargo demonstrar — em um texto desconstrutor como *Água viva* — que a porosidade e o fracionamento representam a subjetividade dessas personagens porque, para que elas “existam”, necessitam recriar a existência discursiva do outro. No que diz respeito à identificação do destinatário com o leitor, Helena afirma que o *tu* inicial, o masculino, o amado, o outro a quem o *eu* endereça a sua mensagem, vai-se tornando *tu*, o leitor:

O sem gênero, o outro do narrador, mas que, como o narrador, é capaz de conviver com a não-palavra, o intervalo, o silêncio, a entrelinha, enfim, “a quarta dimensão da palavra”. E tudo isso ocorre através de um processo complexo de penetração, retraimento, permuta e diferenciação (HELENA, 1997, p.82).

Num primeiro momento, *eu* e *tu* aparecem isolados, dotados de forma distinta. No entanto, gradativamente se aproximam, numa inter-relação. “Olha para mim e me ama” (LISPECTOR, 1998, p.87). Em seguida, *eu* e *tu* se dissociam, o que, para Lucia Helena, representa a possibilidade de serem em si, apesar de a inter-relação facilitar a construção do *eu* e do outro, numa cadeia em que um e outro existem. Entretanto, é na variação desta existência que podem vir a ser, como se a identidade de um e de outro aparecesse da diferença e da contaminação que, sem misturá-los, os faz serem em si, por serem um com o outro. Helena afirma:

A relação entre o *eu* e o *tu*, em *Água viva*, é de extrema complexidade e problematiza esta distância entre sujeito e objeto. Por um lado, o *eu* deseja seduzir o *tu* pela palavra lançada como isca. Por outro lado, a liberdade desse desejo não pode dispensar o desejo e a ação do outro, e isto faz aflorar tanto a dimensão não-consciente do sujeito, quanto a dimensão não-passiva do objeto (seja o amado, seja o leitor) (HELENA, 1997, p.83).

Da mesma forma que em *Água viva*, a relação com o leitor ocupa lugar de destaque em *A hora da estrela*, apesar de neste último o discurso insinuante da sedução ser substituído por um debate audível e mais irônico. Além disso, a obra de 1973 pode dialogar com outra obra da autora, como, por exemplo, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), romance que antecedeu *Água viva*. A pintora-narradora se opõe à personagem Lóri, na medida em que começa a obra depois de se libertar do seu amante, contrariando a celebração do amor e do encontro com

o outro que marcou a narrativa anterior. Enquanto Lóri e seu amado Ulisses tiveram a alegria orgástica dos quatro atos sexuais no fim de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*; no parágrafo inicial de *Água viva* ocorre a aleluia da separação. Assim, este romance retoma o mesmo tema:

Se Lóri refaz, após a experiência limite da despersonalização de G.H., o itinerário da reaprendizagem do humano e da aventura possível do conhecimento a partir do contato com o outro (sem desprezo, diga-se de passagem, para as revelações especiais dos momentos de solidão no trajeto da sofrida aprendizagem), a narradora-pintora reenceta um novo processo de desaprendizagem (TEIXEIRA, 2004, p.169).

A fala da narradora-artista em direção ao interlocutor, em vários trechos da narrativa, parece dirigida ao suposto amante:

Mas como fazer se não te enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os teus. Minha candidez foi por ti pisada. Não me amaste, disto só eu sei. Estive só. Só de ti. [...] Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir. Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado (LISPECTOR, 1998, p.75).

Enquanto, em outros momentos, parece estar voltada para o leitor acostumado com as fórmulas e os gêneros já consagrados: “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar” (Op.cit, 1998, p.76).

César Texeira afirma que o discurso de sedução da personagem-narradora é discurso comprometido, pois:

O falso monólogo ganha o viés pedagógico da “reeducação” artística da sensibilidade: conquistar o leitor-amante para uma nova e libertária experiência de leitura talvez seja o único e possível gesto político dessa arte (abstrata?) que, mesmo antes de encontrar Macabéas e Rodrigues, já reflete sobre o lugar social do escritor e da escrita *no país de zerbinos* (TEIXEIRA, 2004, p.173).

“País dos zerbinos” refere-se a um sonho que a narradora de *Água viva* tivera em que ela assistia a um filme onde um homem imitava artista de cinema e tudo que ele fazia era imitado por todos. Havia também a propaganda de uma bebida chamada “Zerbino”. O homem pegava a garrafa de “Zerbino” a levava à boca e todos o seguiam. O homem então afirma que aquilo consistia em uma propaganda de “Zerbino” e que, na verdade, essa bebida não prestava. No entanto, o homem continuava a beber seguido por todos. A narradora de *Água viva* escreve: “É um filme de pessoas automáticas que sabem aguda e gravemente que são automáticas e que não há escapatória” (LISPECTOR, 1998, p.30).

3 - *A via crucis do corpo* — o impulso autobiográfico

Embora as questões da auto-representação estivessem presentes na obra de Clarice Lispector desde seus primeiros romances, a veia autobiográfica da escritora só começou a se manifestar mais fortemente nos anos de 1970, nas crônicas que escrevia para o *Jornal do Brasil*; nos “textos da infância” incluídos em *Felicidade clandestina* (1971) – alguns já publicados como crônicas; no manuscrito *Objeto gritante*; e em parte dos contos de *A via crucis do corpo* (1974). Vale lembrar que também em 1974 Clarice Lispector publicou a coletânea *Onde estivestes de noite?*, um livro bastante heterogêneo, composto por alguns textos inéditos e outros já publicados.

Mesmo em seus últimos romances, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* — nos quais Clarice cria um narrador masculino e, portanto, ficcional —, ela problematiza determinadas noções rígidas de ficção e autobiografia, de imaginação e realidade, num jogo constante que ora revela, ora omite referências autobiográficas.

Nos textos dos anos 70 que utilizam o modo autobiográfico, o narrador pode ser identificado com a própria autora – na acepção de Philippe Lejeune –, além de reunir elementos da vida pessoal da escritora. Em *A via crucis do corpo*, como dissemos, Clarice Lispector inclui quatro textos autobiográficos: um deles corresponde ao prefácio do livro (“Explicação”) e o restante aparece na coletânea ao lado das histórias fictícias.

Para compreender melhor o momento em que Clarice publica *A via crucis do corpo*, é importante lembrar que, no início de 1974, a escritora, depois de sete anos, é dispensada do *Jornal do Brasil*. O afastamento do jornal leva-a ter necessidade de publicar textos em outros periódicos para ganhar dinheiro. É diante dessas dificuldades e da urgência de publicar para obter dinheiro que Clarice Lispector escreve, por encomenda, novos contos curtos, numa linguagem enxuta e objetiva, que realça a face grotesca das personagens, envolvidas em situações ligadas ao sexo e à magia. Além desses novos temas, há um outro a que a autora se mostra bastante sensível em *A via crucis do corpo*: o da velhice. E sua recorrência talvez se explique pelo fato de que, nessa época, Clarice ultrapassara os cinquenta anos. A propósito, o tema da velhice também é recorrente no livro *Onde estivestes de noite?*.

Tendo escrito por encomenda o livro *A via crucis do corpo*, Clarice nele incluiu uma “Explicação”, logo no início do volume, a qual mostra as marcas da autoria – C.L.–, e em que procura se justificar diante de dois fatos que são difíceis para ela: a necessidade de escrever para ganhar dinheiro e a aceitação da proposta de escrever sobre sexo.

Clarice Lispector, que inclui o tema da prostituição nas histórias ficcionais de *A via crucis do corpo*, usa a metáfora da prostituição como representativa da troca entre escritor e leitor, metáfora que aparece logo na “Explicação”: “Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso” (LISPECTOR, 1998, p.11). Essa preocupação – a de escrever para ganhar dinheiro – já perturbava a autora desde quando começou a escrever para o *Jornal do Brasil*. Na crônica “Amor imorredouro”, 9 de setembro de 1967, a cronista afirma:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. 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. [...] Vendo, pois para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma — a parte da conversa de sábado (LISPECTOR, 1999, p.29).

Também na “Explicação” que abre o livro *A via crucis do corpo*, Lispector considera duas questões fundamentais, não apenas para as histórias ficcionais dessa coletânea como para as obras posteriores da escritora: a relação da imaginação fictícia com a violência da vida social e o nível em que a invenção de personagens pelo escritor é mimética da realidade social ou auto-expressiva (questão que também surgirá em *A hora da estrela*, narrativa que será discutida no próximo capítulo).

Segundo Vilma Arêas, a “Explicação” constitui um prodígio de encenação e ambigüidade, beirando a comicidade, por conta do exagero de desculpas: “Vão-me jogar pedras” (LISPECTOR, 1998, p.11); da negação maliciosa: “Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e meus amigos” (Op.cit. p.11); das desculpas improváveis ou que visam a algum alvo: “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos — portanto da minha também [...]” (p.12); e do burlesco misturando-se ao exagero da vitimização: “Sucumbi. Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma” (p.12).

Nádia Battella Gotlib pontua que a própria autora se refere a esse trabalho de escrever os contos por encomenda como um “furúnculo”, e que, após escrever as histórias, Clarice sentiu “como se uma agulha tivesse furado o furúnculo.” Gotlib vê em *A via crucis do corpo* uma “literatura como purgação de um lixo existencial inexorável, agora através da força selvagem do

sexo, eis o papel que tais contos representam no conjunto da obra de Clarice” (GOTLIB, 1995, p.421).

O livro *A via crucis do corpo* é composto de treze histórias, “que podiam ser quatorze” (p.12), afirma Clarice na “Explicação” introdutória. No entanto, ela assim não queria, porque “estaria desrespeitando a confiança de um homem simples que me contou a sua vida.” Apesar disso, a autora, segundo Arêas, desconsidera tanto os bons sentimentos de não trair o segredo quanto a lógica da afirmativa, passando a contar na seqüência a história sobre a qual afirmara pretender calar-se. “Essa contradição explícita coloca imediatamente o leitor na lógica do absurdo ou da incoerência, que habita sempre o reino do cômico e que será uma referência, em seus vários sentidos, nos relatos do livro” (ARÊAS, 2005, p.59).

Há em *A via crucis do corpo* dois tipos de narrativa: contos ficcionais, escritos por encomenda e marcados por um sensacionalismo irônico; e narrativas autobiográficas, que, entre outras questões, discutem a entrada desconfortável de Lispector na ficção comercial.

Nas histórias ficcionais, uma sexualidade transgressora é alçada ao primeiro plano, por repetição e reflexão metaficcional. São narrativas que destacam tramas sobre adultério, homossexualidade e bissexualidade; sobre o desejo sexual de solteironas e mulheres idosas, de uma freira e de um padre; e sobre crimes, como estupro e assassinato motivado por ciúme e prostituição.

As tramas sensacionais de alguns contos — um extraterrestre seduz uma solteirona inglesa em “Miss Algrave”; a Virgem Maria é reencenada em “Via crucis”; um bígamo é assassinado pelas duas companheiras lésbicas que moravam na mesma casa com ele em “O corpo” — sugerem uma versão paródica dos casos transmitidos no noticiário sob manchetes chamativas nos jornais sensacionalistas. Além disso, o recurso de utilizar personagens estereotipadas e reviravoltas dramáticas remete às telenovelas.

O livro *Onde estivestes de noite?* (1974), publicado alguns meses antes de *A via crucis do corpo*, possui histórias semelhantes sobre sexo. As duas coletâneas têm até uma história em comum, “Um caso complicado” (em edições mais recentes de *A via crucis do corpo* aparece com o título “Antes da ponte Rio-Niterói”), publicada anteriormente como crônica no *Jornal do Brasil* (3 de fevereiro de 1973) com o título “Um caso para Nelson Rodrigues”. Na crônica, Clarice Lispector faz referências aos escritores que são parodiados em seu texto:

Mas estou me confundindo toda ou é o caso de tão enrolado que se puder vou desenrolar se bem que Dalton Trevisan narraria com o poder maior que tem. As realidades dele são inventadas. Peço

desculpa porque além de contar os fatos eu também adivinho e o que adivinho aqui escrevo. Eu adivinho a realidade. Mas essa história não é de minha seara. É da safra de quem pode mais que eu. [...] Bem essa mulher lá um dia teve ciúmes. E — tão requintada como Nelson Rodrigues que não negligencia detalhes cruéis. [...] (LISPECTOR, 1999, p.448-9).

A propósito do hibridismo que caracteriza *A via crucis do corpo* – em que se misturam textos ficcionais e textos autobiográficos –, cumpre salientar que, em meados dos anos 60, Clarice já havia publicado uma coletânea de composição híbrida, formada a partir de textos pertencentes a diferentes gêneros literários. Trata-se do volume de contos *A legião estrangeira* (1964), que inclui diversas crônicas já publicadas na revista *Senhor*, em 1962, sendo a maioria delas autobiográficas. Entretanto, Lispector divide o livro em duas partes, separando as crônicas dos contos, e chamando a atenção do leitor para as diferenças entre esses dois gêneros num breve prefácio à segunda parte, intitulado “Fundo de gaveta”.

Todavia, nas coletâneas posteriores, a autora justapõe contos e crônicas, sem mencionar as diferenças, “como se ela quisesse produzir no nível da própria estrutura do livro o que ela já estava produzindo em alguns de seus escritos individuais: uma composição heterogênea, dissonante” (RONCADOR, 2002, p.115).

Um outro procedimento narrativo concernente ao projeto autobiográfico de Lispector pode ser observado no livro *Onde estivestes de noite?*, em que a escritora problematiza os limites entre autobiografia e ficção, utilizando um recurso muito comum em suas obras tardias: por vezes revelar e outras vezes omitir referências autobiográficas. Por exemplo, a personagem Ângela Pralini, protagonista do conto “A partida do trem” e também narradora de *Um sopro de vida* (1978), é marcada por determinados fatos que coincidem com a vida de Clarice: “[...] Ângela estava amando a velha que era nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente mas com vida servia. Mesmo parálitica” (LISPECTOR, 1980, p.41). Já em outra passagem, a narradora omite a referência autobiográfica, ao referir-se à própria autora do conto “A procura de uma dignidade”, Clarice Lispector: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: Tem! Que! Haver! Uma! Porta! De saíída! E tinha mesmo” (Op.cit, 1980, p.38).

Ainda no que tange ao hibridismo e ao projeto autobiográfico característicos dos textos finais da autora, os contos autobiográficos de *A via crucis do corpo* mostram as circunstâncias

nas quais as histórias do livro são construídas: Clarice Lispector relaciona o processo de composição das narrativas ao momento específico de sua produção, fornecendo informações sobre o tempo e o lugar onde os contos são escritos, assim como sobre seu estado de espírito naquele momento específico. Em todas as histórias autobiográficas, Lispector se expõe, revelando aos leitores parte de sua vida cotidiana como escritora.

Neste ponto, parece-nos importante lembrar que, no texto “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune (2008) propõe que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escrita do *eu* se distinguem do discurso autobiográfico não pelo seu grau de “sinceridade”, e sim, pelo pacto de leitura estabelecido pelo autor. O “pacto autobiográfico”, diz Lejeune, pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, aquilo que é narrado se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável, ou seja, equivale ao “pacto de referencialidade”; por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem afirma *eu* no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, o que corresponde ao “princípio de identidade”, que estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa.

O duplo compromisso sobre o qual se apóia o pacto autobiográfico – o pacto de referencialidade e o princípio de identidade –, está presente nos fragmentos autobiográficos da coletânea *A via crucis do corpo*, como explicitaremos a seguir. Por ora, transcrevemos as elucidativas palavras de Nádia B. Gotlib a respeito do assunto:

É mesmo a Clarice dos dias 12 e 13 de maio de 1974 a que aparece nos contos que escreve justamente nessa data para entregá-los ao editor. Assim, as histórias que escreve trazem a marca dessa circunstância: a data da produção dessa escrita coincidindo com a data dos fatos que conta – ou da matéria narrada.

Uma grande moldura envolve esses textos datados: o texto de “Explicação”, em que anuncia essa circunstância. E alguns dos textos do volume retomam essa moldura, alinhavando os nós da situação. O espaço é o da sua casa e o tempo é o do seu cotidiano (GOTLIB, 1995, p. 421-2).

Com efeito, no prefácio explicativo de *A via crucis do corpo* e nos três textos autobiográficos incluídos no livro (“O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”), Clarice Lispector, além de incluir informações concretas a respeito do contexto no qual as histórias da coletânea são produzidas, apresenta algumas de suas especulações acerca da futura recepção crítica dessas histórias, como também reflexões que expressam sua própria posição frente à carreira literária, ao seu nome e à sua obra.

A já referida “Explicação”, esclarece Vilma Arêas, aniquila o mito romântico da criação livre e desinteressada, em que o artista se posiciona acima das estruturas. Ao contrário, ele é um empregado do editor, que lhe encomenda histórias. A famosa inspiração encontra-se agora unida

a um trabalho e desprovida da gênese metafísica: “Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a ponta dos dedos não se brinca. [...]” (LISPECTOR, 1998, p.46).

Nas histórias autobiográficas, a primeira pessoa apresenta numerosos traços que remetem à própria Clarice Lispector: escritora famosa, divorciada, mãe de dois filhos, dona apaixonada de um cachorro, e assim por diante. Ela também se mostra uma mulher comum, interessada em assuntos mundanos da vida diária – autocaracterização semelhante à da Clarice Lispector cronista, que, ao longo de suas crônicas no *Jornal do Brasil*, construiu uma “imagem” de si mesma bastante próxima da que se delineia nessas histórias.

No conto “O homem que apareceu” (o primeiro dos textos autobiográficos), a narradora é uma escritora que leva para sua casa um homem que ela, casualmente, encontrara na rua. Com esse homem – um alcoólatra e, segundo a narradora, um talentoso, embora fracassado, poeta – ela conversa sobre filhos e sobre literatura, depois de oferecer-lhe café:

— Vou lhe dar um livro de história infantil que eu uma vez escrevi para os meus filhos. Leia alto para o seu.
Dei-lhe o livro, escrevi a dedicatória. Ele guardou o livro na sua espécie de maleta. E eu em desespero (LISPECTOR, 1998, p.39).

É uma conversa em tom melancólico, na qual a narradora/Clarice Lispector questiona o mito criado em torno da fama, problematizando também o valor atribuído à literatura:

[Ele] Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:
— Você jura que a literatura não importa?
— Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura (Op.cit, 1998, p.37).

Em “O homem que apareceu”, a narradora e o personagem-poeta identificam-se pelo sentimento de fracasso e pela indefinição de estilos: “[Ele] Misturava palavras com as maiores delicadezas” (LISPECTOR, 1998, p.38). E, ainda, pelo seu nome: o personagem-poeta chama-se Cláudio Brito, e Cláudio Lemos é o pseudônimo com que a escritora gostaria de ter assinado as histórias, mas foi negado pelo editor. Assim, o nome, a certeza do fracasso, a escassez de dinheiro, a desilusão e desprezo pela atividade literária aproximam os dois escritores, lembrando o que afirma Philippe Lejeune a respeito do pseudônimo: ele não é exatamente um nome falso, mas um segundo nome, exatamente como aquele que uma freira adota ao ser ordenada. O estudioso, porém, considera que o emprego do pseudônimo pode, às vezes, encobrir um embuste ou ser imposto pela discricção; entretanto, trata-se na maioria das vezes de produções isoladas, e quase nunca de uma obra que se apresenta como a autobiografia de um autor. “O pseudônimo é simplesmente uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda absolutamente

nada no que tange à identidade” (LEJEUNE, 2008, p.24). A propósito, no final do texto autobiográfico “Dia após dia” (que comentaremos a seguir), a autora confessa ter modificado o verdadeiro nome do escritor-personagem e repete uma famosa frase que está relacionada a filmes e telenovelas: “Viva a feira livre! Viva Cláudio Brito! (Mudei o nome, é claro. Qualquer semelhança é mera coincidência). Viva eu! Que ainda estou viva” (Ibidem, 1998, p.53).

Entretanto, o fecho do conto “O homem que apareceu” não é tão eufórico. Nesse texto, a escritora conclui confessando sua impotência para ajudar aquele homem, não se esquecendo de incluir informações concretas quanto ao contexto em que sua história foi produzida: “Isso foi ontem, sábado. Hoje é domingo, 12 de maio, Dia das Mães. Como é que posso ser mãe para este homem? pergunto-me e não há resposta” (Idem, p.53).

Também no conto “Dia após dia”, a autora expressa sua opinião quanto à instituição da literatura e sobre a própria obra, irritando-se com as constrictões da escrita “decorosa” e zombando da ficção séria: “Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? Que se dane, tenho mais em que pensar” (Op.cit, p.59).

Em “Dia após dia”, o escritor está inserido no cotidiano, figurando-se como uma pessoa como qualquer outra, que se vê sem dinheiro para fazer a feira:

Com a compra das flores e a troca de pilhas, estou sem um cruzeiro em casa. Mas daqui a pouco telefono para a farmácia, onde me conhecem, e peço que me troquem um cheque de cem cruzeiros. Assim se pode fazer a feira (Ibidem, p.51) [...] E preciso de dinheiro. Mas que o “Danúbio Azul” é lindo, é mesmo (Idem, p.53).

À maneira das outras histórias autobiográficas do volume, “Dia após dia” revela uma forma de escrita “improvisada” ou não planejada, causando a impressão de que a narradora simplesmente registra a sucessão fortuita de sentimentos e pensamentos que ocupam seu espaço mental no momento da escrita: “Lembrei-me que numa bolsa eu tinha cem cruzeiros. Então não preciso mais telefonar para a farmácia. Detesto pedir favor. Não telefono para mais ninguém. Quem quiser que me procure. E vou me fazer de rogada. Agora acabou-se a brincadeira” (LISPECTOR, 1998, p.51).

Como em “O homem que apareceu”, são numerosos os traços autobiográficos de Clarice Lispector em “Dia após dia”, não faltando referências aos demais contos de *A via crucis do corpo* e ao volume em geral. A narradora autobiográfica descreve o bairro, da mesma forma que em “O homem que apareceu”, fala da feira livre de segunda-feira, vai ao botequim de seu Manuel para trocar as pilhas do rádio e conversa com ele sobre o escritor que lhe inspirara “O homem que

apareceu”; seu Manuel diz lembrar-se do homem e comenta: “É uma tristeza. É neurose de guerra” (termo também empregado, mais tarde, em *A hora da estrela*).

Numa passagem em que faz menção ao livro que está escrevendo, a narradora – ao dizer que recebeu um telefonema de uma pessoa, pedindo-lhe que pensasse bem antes de escrever um livro pornográfico, e se isto acrescentaria algo à sua obra – retruca:

— Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. Conte-lhe que meu primeiro conto se chamava “Miss Algrave”. Ele disse: “grave” é túmulo. Então lhe contei do telefonema da moça chorando que o pai morrera. Meu filho disse como consolo: ele viveu muito. Eu disse: viveu bem (LISPECTOR, 1998, p.50).

Ainda em “Dia após dia”, a narradora fornece mais um dado autobiográfico que se coaduna com um fato vivido por Clarice Lispector: a ida a Brasília para uma conferência. Diz a narradora: “Vou daqui a duas semanas a Brasília. Pronunciar uma conferência. Mas – quando me telefonarem para marcar a data – vou pedir uma coisa: que não me festejem” (LISPECTOR, 1998, p.51). Essa viagem é referida na crônica “Brasília: esplendor”, publicada na coletânea *Visão do esplendor: impressões leves* (1975). Nesse texto, de modo comparável a *A via crucis do corpo*, a autora registra o tempo (dias e horas) em que sua crônica foi escrita, além de incluir outras referências circunstanciais que deixam na escrita a marca da data específica em que foi produzida:

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

Esta peça é acompanhada pela valsa “Sangue vienense” de Strauss. São 11: 20 da manhã do dia 13. [...]

Estamos em plena copa do mundo. Tem um país africano que é pobre e ignorante e perdeu da Iugoslávia de 9 a zero. Mas a ignorância é outra: ouvi dizer que nesse país os rapazes pretos ganham ou morrem. Que falta de socorro (LISPECTOR apud RONCADOR, 2002, p.130-1).

Retomando *A via crucis do corpo*, também no conto autobiográfico “Por enquanto” Lispector deixa entrever sua história pessoal no momento da escrita: seu estado emocional depois de um longo dia de domingo dedicado à composição dos três primeiros contos do livro, que haviam sido solicitados pelo editor, conforme ela menciona no prefácio. Observa-se no texto a mesma forma de escrita não planejada ou “improvisada” (termos de Clarice) com a qual estava envolvida naqueles anos. Como ocorre com outros textos desse período, no conto citado, Clarice Lispector introduz termos como “fazer pipi”, que quebram um certo decoro artístico e que ameaçam subverter a seriedade com que as situações são narradas.

Em “Por enquanto”, a narradora é, mais uma vez, uma escritora que fala de sua intimidade: da saudade dos filhos (um está fora do Brasil e o outro foi almoçar com ela no dia das mães); da sua incômoda solidão; do seu espanto por ter recebido um telefonema de uma moça chorando, dizendo que seu pai morrera. Menciona sua fome e descreve a cozinheira como enorme de gorda, pesando noventa quilos. E, ainda, demonstra um tom bastante melancólico no texto:

Estou com saudade, saudade de meus filhos, sim, carne de minha carne. Carne fraca e eu não li todos os livros. “Le chair est triste”.

Mas a gente fuma e melhora logo. São cinco para as sete. Se me descuido, morro. É muito fácil. É uma questão do relógio parar. Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? Mas é que é tão chato ver televisão sozinha (LISPECTOR, 1998, p.47).

Segundo Sônia Roncador, ao contrário de outros escritos de Clarice em que sentimentos como a solidão e o vazio costumavam ser tratados como sublimes, “em ‘Por enquanto’, tais sentimentos ‘descem’ à imanência de seu dia-a-dia” (RONCADOR, 2002, p. 118-9).

Deste modo, na “Explicação” e nos contos aqui comentados, fica evidente o pacto autobiográfico proposto pela autora – estratégia que norteia, no volume *A via crucis do corpo*, o impulso autobiográfico característico de sua ficção tardia.

3.1 - O estilo final de Clarice Lispector – a “hora do lixo”

Nos anos 70, a escrita de Lispector passa a incluir um maior número de “paratextos”: uma nota introdutória, um prefácio, um breve epílogo, uma dedicatória ou até um bilhete dirigido ao leitor ou a um amigo específico. No caso de *A via crucis do corpo*, Clarice agrega ao livro um paratexto sob a forma do já mencionado prefácio. Sônia Roncador assinala que, ao contrário do efeito de outras notas incluídas em seus romances anteriores (*A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*), na maioria dessas narrativas da fase tardia há um tipo de continuidade entre o paratexto e o texto, o que problematiza as fronteiras entre o imaginário e o autobiográfico.

Outra novidade utilizada pela autora em seus textos mais recentes consiste na criação de um interlocutor que não pode ser considerado um destinatário imaginário, apenas textual, nem pode ser lido como um leitor real. Esse *tu* refere-se a alguém que, de fato, existe — identificado por um nome próprio — e que não é circunscrito pelo texto. Um exemplo desse destinatário pode ser apontado na história “Uma tarde plena”, de *Onde estivestes de noite?*, num “bilhete” (termo da própria autora) dirigido ao amigo e escritor Érico Veríssimo: “Não concordo com você que disse: ‘Desculpem, mas não sou profundo.’ Você é ‘profundamente’ humano — e que mais se pode querer de uma pessoa? Você tem grandeza de espírito. Um beijo para você, Érico” (LISPECTOR, 1980, p.109-110). Antes desse texto, Lispector já havia escrito uma crônica no *Jornal do Brasil*, 16 de dezembro de 1972, cujo título é “Desculpem, mas não sou profundo” em que trata exclusivamente da vida e da obra de Érico Veríssimo:

Érico Veríssimo é um dos seres mais gostáveis que conheci: é pessoa humana de uma largueza extraordinária. [...] Quanto à ausência de profundidade de que alguns críticos o acusam, responde como um escritor francês que “um pot de chambre est aussi profond.” Mas concorda com os críticos: “Não sou profundo. Espero que me desculpem.” [...] O que é que ele mais quer no mundo? Primeiro, gente. A sua gente. A sua tribo. Os amigos. E depois vêm música, livros, quadros, viagens. Não nega que também gosta de si mesmo, embora não se admire (LISPECTOR, 1999, p. 441-2).

Além disso, uma característica dominante do estilo final de Lispector é a constante referência à situação do escritor no momento em que escreve seu texto, problematizando, dessa forma, o limite entre o autobiográfico e o ficcional. Tem-se também uma escrita em que os elementos estão dispostos sem garantir ao texto uma unidade interna e com descontinuidades de tom e estilo; e, ainda, um tipo de escrita que lida com o feio e com o abjeto.

Os textos autobiográficos em que Clarice Lispector se expõe, sua imagem se constrói de uma maneira bastante particular. Nesses relatos, a autora registra os acontecimentos que são, normalmente, situações domésticas que ocorrem de uma forma acidental e são narrados num estilo coloquial. Assim, os episódios nesses textos autobiográficos aparecem de um modo casual, seguindo uma ordem temporal ou cronológica. A título de ilustração, transcrevo um trecho do conto “Por enquanto”:

Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. O telefone não toca. Estou sozinha. Sozinha no mundo e no espaço. E quando telefono, o telefone chama e ninguém atende. Ou dizem: está dormindo. A questão é saber agüentar. Pois a coisa é assim mesmo. Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi (LISPECTOR, 1998, p.45).

Em relação ao romance clássico, cujo modelo é o romance realista europeu do século XIX, há sempre uma lógica, atemporal, que constitui o tempo no romance; ou seja, as ações que constituem o enredo no romance não são apenas sucessivas, mas, sobretudo, consecutivas. Ao contrário de um narrador onisciente, o autor de um diário precisa seguir o dia-a-dia de sua história cujo desfecho ele ignora. Pelo fato de o autor de um diário estar impossibilitado de controlar o desdobramento de sua história pessoal, ele é impelido a registrar a sucessão aleatória dos eventos do dia-a-dia. Por essa razão, um diário é geralmente definido como a forma de escrita que precisa de uma “necessidade interna”, pois seus eventos são justapostos de maneira casual.

No que tange à introdução de um tempo mais cronológico e menos lógico nas últimas obras de Lispector, Roncador assinala:

A meu ver, de fato, em alguns dos textos mais recentes de Clarice, o registro dos fatos indicia a passagem do tempo exterior. Nesses textos, a autora, como se escrevesse seu próprio diário, narra uma estória (normalmente a sua própria estória) cujos resultados o leitor é convidado a crer que ela pessoalmente ignora e cujos episódios ela simplesmente justapõe, como já disse, em sucessão absoluta (RONCADOR, 2002, p.126).

A coluna do *Jornal do Brasil* também inclui o registro do efêmero e do circunstancial enraizados no cotidiano. Tais textos parecem mostrar uma menor separação temporal entre o vivido e o seu registro pela escrita. Este tipo de escrita confessional aproxima-se do diário, no qual há uma possibilidade maior de exatidão à experiência real, Wander Melo Miranda diz: “pela menor separação temporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança” (MIRANDA apud ROCHA, 2006, p.55).

De modo semelhante às crônicas que registram o efêmero e o descontínuo, numa escrita que escapa a qualquer organização, também se aproximam do diário íntimo os textos nos quais

Clarice Lispector aborda um estado de espírito, como crônica do *Jornal do Brasil*, “Enquanto vocês dormem”, de 18 de maio de 1968:

São três horas da madrugada, estou com uma de minhas insônias. Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. Botei açúcar demais, e o café ficou horrível. Ouço o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. Esta noite está diferente porque estou conversando com vocês. [...] Penso em pessoas de quem eu gosto: estão todas dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque. Meu café se torna então mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. [...] (LISPECTOR, 1999, p.104).

Clarice Lispector deseja a criação de uma escrita “sem rumo”, condizente com seu projeto, nos anos finais, de produzir uma escrita mais próxima dos diários e de crônicas jornalísticas que de romance de ficção.

Nos contos autobiográficos, Lispector pondera sobre suas próprias transgressões da literatura “séria” que leitores e críticos já esperavam dela e sobre seu envolvimento, que poderia ser comprometedor, com temas sexuais, direcionados para um público mais amplo. As desconfianças da autora no que concerne ao valor da literatura mostram-se evidentes, pois a narradora autobiográfica demonstra impaciência com o culto de determinados escritores e, inclusive, com o culto de sua própria imagem e obra. No conto “Por enquanto”, a escritora afirma a respeito das obras de Machado de Assis e José de Alencar: “[...] De vez em quando eu fico meio machadiana. Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez” (LISPECTOR, 1998, p.47).

Parece que, para Clarice de *A via crucis do corpo* e de outros textos finais, a escrita literária representava uma prática sem sentido caso fosse meramente estética, permanecendo atrelada a certo decoro literário. Do mesmo modo, a artista problematiza a relação com os leitores que suas obras anteriores pareciam estimular. Uma parcela de sua produção final não conduziria os leitores a um “estado de fascinação” (MONEGAL apud RONCADOR, 2002, p.135) suscitado pelos primeiros escritos.

Diversos textos de suas coletâneas dos anos 70 produzem um “efeito de mau gosto” (expressão da escritora) nos leitores, ou, como sugeriu Lispector na crônica “Charlatões”, de 26 de abril de 1969, um “susto de constrangimento”:

[...] Há outra coisa que me espanta e que me faz sorrir: o mau gosto. Ah, a vontade que tenho de ceder ao mau gosto. Em quê? Ora o campo é ilimitado. Vai desde o instante em que se pode dizer a palavra errada exatamente quando ela cairia pior — até o instante em que se diriam palavras de grande beleza e verdade quando o interlocutor está desprevenido e levaria um susto de constrangimento e haveria o silêncio depois (LISPECTOR, 1999, p.188).

No conto “O corpo” há a história de um trio amoroso, Xavier, o truculento, Beatriz, a gorda e Carmen, a alta e magra que moravam todos na mesma casa como o bolero de Ravel (definição dada pela própria autora). No entanto, os três eram, na verdade, quatro, pois Xavier também se encontrava com uma prostituta, o que as outras duas acabaram descobrindo e se uniram, inclusive sexualmente, e tramaram o assassinato do amado. Esse “efeito de mau gosto” está bem caracterizado nessa passagem do conto: “Como é que começou o desejo de vingança? As duas cada vez mais amigas e desprezando-o. Ele não cumpriu a promessa e procurou a prostituta. Esta excitava-o porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo” (Op.cit, 1998, p.24-5).

Roncador esclarece que esse propósito se iniciou em *Objeto gritante* —, já que muitas passagens do manuscrito foram produzidas a fim de perturbar os leitores —, e se intensificou nos textos posteriores, com a introdução na literatura da autora de elementos específicos de gêneros populares tais como as telenovelas, a literatura pornográfica e o jornalismo sensacionalista.

Além disso, em algumas narrativas dessa época, como “Muita raiva, falta de amor”, de *Visão do esplendor: impressões leves*, a autora expressa o lado sórdido e abjeto das situações narradas nas quais predomina o escárnio, elemento que era pouco comum em seus textos anteriores. Clarice Lispector sugere no texto citado acima, uma receita de Ano Novo: “Reveillon a la Onassis”. Essa receita de peru dos pobres consiste na descrição de um prato repugnante, em que a vontade de causar um efeito de “mau gosto” nos leitores parece evidente:

É assim:

Compre um peru bem podrezinho, morto já há quinze dias e guardado fora da geladeira. Lave-o com água de esgoto, seque-o com o capacho da entrada da sua casa. Tempere-o com gordura de rã e sãos crus, e com formigas tanajuras. E cuspe. Deixe tudo de molho em champanha africano que é puro pipi gelado. Só então ponha-o na geladeira dos picos de montanhas de Gstaad ou d S. Moritz, lá na favela no verão do Rio em fevereiro. Quando estiver bem curtido, tire-o do molho para recheá-lo com osso quebrado dele mesmo (LISPECTOR, 1975, p.49-50).

Diante da situação de miséria e injustiça social, a autora também expressa sua agressão às normas ou “receitas” de uma “boa” escrita, como se a preocupação com a elegância, o estilo e a ambição de produzir uma “grande” obra não tivessem mais sentido para Lispector.

A partir dessa receita que a autora classifica como “asquerosa”, ela demonstra o seu desprezo pelo sistema social que assegura certos privilégios a uma classe minoritária ainda que a fome esteja disseminada pelo país. A autora escreve: “essa crônica é dura e áspera na raiva: no reveillon comi peru macio e champanha francês. Gostei, gostei muito. Mas os que não comeram

peru? Me dói, meu amigo, me dói” (Op.cit, 1975, p.49). O tema da questão social será discutido mais detidamente no capítulo seguinte.

Nos contos ficcionais de *A via crucis do corpo*, a desvalorização da literatura séria não é apenas debatida, é colocada em prática: em vez de sentimentos e pensamentos nobres, as histórias destacam ações rudemente narradas. Algumas dessas narrativas podem ser consideradas como paródias da própria ficção anterior de Lispector. “Miss Algrave”, por exemplo, enfatiza um encontro epifânico e mantém um padrão já adotado em contos do início da década de 1960 (*Laços de família*, 1960 e *A legião estrangeira*, 1964). Peixoto afirma que, nessas obras, uma série de encontros — com um cego, com um búfalo, ou com um ramallete de rosas — colocavam o protagonista em contato com sentimentos contraditórios e “abriam vistas para mundos moralmente turbulentos, representados em linguagem finamente sintonizada de oxímoros e antíteses” (PEIXOTO, 2004, p.162).

Enquanto em “Miss Algrave”, relatado com um estilo prosaico, o encontro é sexual e acontece com um extraterrestre que entra no quarto, pela janela aberta, de uma mulher solteira e puritana. A epifania nesse conto é o próprio ato sexual que não requer nenhuma complexidade de expressão. O narrador escreve o encontro da mulher com o ser de Saturno: “Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado” (LISPECTOR, 1998, p.17). Em seguida, Miss Algrave deixa de ser uma mulher reprimida sexualmente e passa a encontrar prazer e lucro na prostituição e chega até a planejar, com ares de vingança, tornar-se amante do chefe.

Em relação à paródia contida nessa coletânea, Marta Peixoto pontua: “[...] O aspecto paródico de *A via crucis do corpo*, portanto, é uma faca de dois gumes: contra a ficção sensacional, de cujas estratégias Lispector faz uso e zomba, e contra suas narrativas anteriores, estruturadas em torno de epifanias sérias” (Op.cit, 2004, p.163). Na opinião de alguns críticos, não é possível levar a sério os momentos culminantes em vários dos últimos enredos da autora, pois, nesses momentos, Clarice Lispector acrescenta um disparate que destoia da seriedade do clímax de seus enredos anteriores.

No conto “A via crucis” ocorre uma versão grotesca e cômica da Anunciação Bíblica. A protagonista Maria das Dores é virgem, embora casada. Nunca havia sido tocada pelo marido, “primeiro porque ele é homem paciente, segundo porque já é meio impotente” (LISPECTOR, 1998, p.29). A gravidez foi anunciada pela ausência de menstruação, e não pelo Anjo e o marido

se traveste de São José com cajado e túnica. “E como não mudava de roupa tinha um cheiro sufocante” (Op.cit, 1998, p.32). Maria (que é das Dores) toma as vitaminas e deixa as brevidades se dissolverem na língua (procedimento exigido quanto à hóstia); e teve desejos de comer uvas geladas e passou a comer bastante: “Um dia Maria das Dores empanturrrou-se demais — vomitou muito e chorou. E pensou: começou a via crucis do meu sagrado filho” (Ibidem, 1998, p.31). Enfim nasce o menino na fazenda da tia de Maria, no interior de Minas Gerais, e todos se sentem irmanados aos bichos. No final do conto, a narradora adverte quanto ao destino do menino chamado Emmanuel: “Não se sabe se a criança teve de passar pela via crucis. Todos passam” (Idem, 1998, p.33).

No conto ficcional “Melhor do que arder”, a partir do título já se vislumbra um contraste entre a fase tardia das obras de Lispector e seus textos anteriores. Há uma ausência de vocação da protagonista em ser religiosa, pois queria intensamente ter um homem. Há referências religiosas, que, possivelmente, provocam sensações de mal-estar nos leitores de *A via crucis do corpo*. A personagem Maria Clara era alta, forte e cabeluda, com buço escuro e olhos profundos e negros. Entrou no convento por imposição da família, que queria vê-la abrigada no seio de Deus. A moça cumpria suas obrigações que eram muitas, sem reclamar, rezava com fervor e se confessava todos os dias. No entanto, ela começou a se cansar de viver só entre mulheres. Escolheu uma amiga como confidente e disse-lhe que não agüentava mais. Essa mesma amiga a aconselhou a mortificar o corpo. Então, Maria Clara passou a dormir na laje fria e fustigava-se com silício, mas nada disso adiantava. Confessou-se ao padre e ele pediu que continuasse a se mortificar. Contudo, na hora em que o padre lhe tocava a boca para dar a hóstia tinha que se controlar para não morder a mão do padre. Este percebia, nada dizia. Havia entre ambos um pacto mudo. Ambos se mortificavam [...] Não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo (LISPECTOR, 1998, p.71-2).

Madre Clara era filha de portugueses e, secretamente, raspava as pernas. Contou ao padre e este ficou pálido, imaginando que suas pernas deviam ser fortes, bem torneadas. A jovem passou a viver chorando e a engordar. Ainda se confessou mais uma vez ao padre que não suportava mais aquela situação, ao que ele retrucou: “— É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder” (Op.cit, 1998, p.72). Maria Clara pediu uma audiência com a superiora e foi incisiva, pois queria sair do convento. Arrumou sua bagagem e foi morar num pensionato de moças. A família não se conformava, mas não podiam deixá-la morrer de fome. Um dia conheceu

Antônio, um português, dono do botequim, que se encantou com Clara. Ele criou coragem e a convidou para ir ao cinema e, depois, se encontraram sempre até que o português pede Maria Clara em casamento. Quem os casou na Igreja foi o padre que lhe dissera que era melhor casar do que arder; passaram a lua-de-mel em Lisboa, ela voltou grávida, satisfeita e alegre. Tiveram quatro filhos, todos homens e cabeludos.

O já mencionado tema da velhice que passou a ser recorrente nas obras tardias da autora aparece no conto “Mas vai chover”, tratando a Terceira Idade de uma maneira irônica e cruel. Maria Angélica de Andrade tinha sessenta anos com um amante chamado Alexandre, de dezenove anos. Todos sabiam que o rapaz se aproveitava da riqueza de Maria Angélica, mas ela não suspeitava. Alexandre era entregador de produtos farmacêuticos e foi até a casa da senhora. Quando ela o viu, Maria Angélica o achou um jovem forte, alto, belo. Ao invés de receber o remédio que encomendara e pagar o preço, perguntou-lhe meio assustada com a própria ousadia se não queria entrar para tomar um café. “Ele era a força, a juventude, o sexo há muito tempo abandonado” (LISPECTOR, 1998, p.75). Deu uma gorjeta enorme ao rapaz e uma hora depois encomendou vitaminas na farmácia para que ele voltasse. Pediu um beijinho ao menino, “o rapaz estendeu-lhe o rosto. Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase a devorou” (Op.cit, 1998, p.76).

Para que Alexandre fizesse amor com Maria Angélica prometeu-lhe um carro, o que ele quisesse. A própria narradora mostra-se constrangida por narrar essa história:

O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica — oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! — Maria Angélica dava gritinhos na hora do amor. E Alexandre tendo que suportar com nojo, com revolta. Transformou-se num rebelado para o resto da vida. Tinha a impressão de que nunca mais ia poder dormir com uma mulher. O que aconteceria mesmo: aos vinte e sete anos ficou impotente (Ibidem, 1998, p.77).

O rapaz morava num hotel de luxo, abandonou o emprego e comprava camisas caríssimas. As criadas chamavam Alexandre de pilantra, mas Maria Angélica não admitia isso. Até que um dia, o jovem pede dinheiro à senhora para passar uns dias fora do Rio de Janeiro com uma garota que conheceu. Durante esses dias, Maria Angélica não saiu de casa, não tomou banho, mal se alimentou. Dias depois, ele voltou, todo alegre e trouxe uma lata de goiabada-cascão de presente. Ela foi comer, quebrou um dente e teve que ir ao dentista para pôr um dente falso. As exigências do rapaz aumentavam cada vez mais, e então, Alexandre disse que precisava de um milhão de cruzeiros. Maria Angélica se espantou e respondeu que não tinha tanto dinheiro. O rapaz enfureceu-se: “— Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não

me presto mais para as suas sem-vergonhices!” (Idem, 1998, p.78). Em seguida, bateu a porta de casa. A senhora fica em pé, depois senta-se no sofá, quieta, muda, com dores no corpo todo.

Ainda no que se refere à temática da velhice, há o conto “Ruído de passos” que demonstra como a sexualidade e o prazer na Terceira Idade são analisados de forma preconceituosa. Esse conto apresenta um tom paródico e melancólico. A protagonista se chama dona Cândida Raposo, de oitenta e um anos de idade. A narradora explica que “pois foi com dona Cândida que o desejo de prazer não passava” (LISPECTOR, 1998, p.55). Ela, então, tem coragem de ir ao ginecologista. Resolve perguntá-lo envergonhada e de cabeça baixa quando passava, mas o médico não entendeu. Queria saber quando passava o desejo de prazer. E o médico respondeu que não passava nunca. Dona Cândida Raposo olhou-o espantada e disse:

- Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!
- Não importa, minha senhora. É até morrer.
- Mas isso é o inferno!
- É a vida, senhora Raposo.
- A vida era isso então? Essa falta de vergonha?
- E o que é que eu faço? Ninguém me quer mais...
- O médico olhou-a com piedade.
- Não há remédio, minha senhora.
- E se eu pagasse?
- Não ia adiantar de nada. A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade.
- E... e se eu me arranjasse sozinha? O senhor entende o eu quero dizer?
- É, disse o médico. Pode ser um remédio (Op.cit, 1998, p.55-6).

Logo em seguida, a senhora sai do consultório e a filha esperava-a embaixo, de carro. Um filho Cândida Raposo perdeu na guerra, era um pracinha. “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste” (Ibidem, 1998, p.56). O conto se encerra com dona Cândida parecendo ouvir o ruído de passos de seu marido, Antenor Raposo.

Quanto à narradora autobiográfica de Lispector em *A via crucis do corpo*, ela — a narradora — teme e almeja um modo diferente de ficção, tal como seus personagens reprimidos receiam e desejam a experiência sexual. Da mesma forma que Miss Algrave e outros personagens se regozijam com a suspensão das repressões, assim também a narradora experimenta a mesma emoção com suas ficções transgressoras. Marta Peixoto afirma:

- O jogo de ecos e sombras entre as histórias autobiográficas e as ficcionais revela uma escritora em luta com seu papel de gênero feminino em sua interseção com as dimensões públicas e privadas de sua escrita: seu desempenho no mercado literário, seu possível valor monetário, sua maleabilidade às demandas de um editor, sua continuidade ou inferioridade em relação a realizações literárias anteriores, sua receptividade ou cegueira para a “vida real” que pretensamente revela, seu emaranhamento com os desejos do próprio autor (PEIXOTO, 2004, p.174).

Nas histórias ficcionais, Lispector emprega modos literários que põem personagens à distância, zombando deles a partir da comédia e da farsa. No entanto, essas histórias ficcionais estão mescladas aos textos autobiográficos, provocando, dessa forma, várias questões intrigantes. Retomando Peixoto, enquanto as histórias ficcionais e algumas das reflexões metaficcionais explícitas situam as personagens na esfera do *não-eu*, as implicações mais sutis das narrativas de *A via crucis do corpo*, consideradas como um todo, colocam essa distinção em xeque e possibilitam a leitura da coletânea como uma continuação — ainda que em um registro cômico e paródico — das preocupações centrais da ficção de Lispector. A estudiosa acrescenta que o *eu* e o outro demonstram-se não inteiramente distintos, mas antes abertos a invasões mútuas, enquanto Lispector segue, com ironia e humor impiedoso, as migrações do desejo entre as duas esferas permeáveis da autobiografia e da ficção” (Op.cit, 2004, p.176).

3.2 – O inusitado dos temas

Os temas da pobreza e da injustiça social já estavam presentes em algumas das primeiras obras de Clarice Lispector; porém não apareciam anteriormente com a frequência com que surgem em suas últimas publicações. Durante os anos 60, num momento político delicado, a autora foi considerada “alienada”. Nesse período, foi diversas vezes criticada por produzir uma literatura “hermética” e “abstrata”, desconectada de um contexto histórico definido e sem uma mensagem política clara. Em várias crônicas daquela época, (algumas publicadas em *A legião estrangeira*, 1964, e outras na sua coluna semanal no *Jornal do Brasil*), Lispector buscava defender-se dessas acusações. Na crônica “O que eu queria ter sido”, de 2 de novembro de 1968, a escritora faz, claramente, a sua autodefesa:

[...] O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. Por que foi o destino me levando a escrever o que já escrevi, em vez de também desenvolver em mim a qualidade de lutadora que eu tinha? [...] E eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas. [...] No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco (LISPECTOR, 1999, p.149-150).

Em “Literatura e justiça”, que se encontra no livro *A legião estrangeira*, a artista afirma que desde que se conhece o fato social teve nela importância maior do que qualquer outro; e acrescenta que, no Recife, os mocambos representaram a primeira verdade para ela. Na verdade, Lispector também utiliza esse texto como um instrumento de defesa diante dos ataques da crítica:

Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele — e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos. Tenho consciência de estar simplificando primariamente o problema. Mas, por tolerância hoje para comigo, não estou me envergonhando totalmente de não contribuir para nada humano e social por meio de escrever. [...] (LISPECTOR, 1999, p.29).

Também em uma entrevista concedida pela autora à Editora *Civilização Brasileira*, à pedido de Paulo Francis para integrar a série “Livro de cabeceira da mulher”, a qual Clarice Lispector descreve a entrevista na crônica do *Jornal do Brasil* chamada “Entrevista alegre”, de 30 de dezembro de 1967, e responde a pergunta sobre engajamento:

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

dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não (LISPECTOR, 1999, p.60).

Entretanto, se, nos anos 60, a obra de Clarice Lispector não enfatizava a questão social, no decorrer dos anos 70, a escritora parece atender aos apelos dos críticos de escrever sobre a fome e a miséria social. Como demonstram algumas de suas obras mais importantes desses anos, Lispector parecia fortemente envolvida com determinados temas sociais, como a miséria econômica e afetiva, a fome e a injustiça social.

É a coletânea de contos ficcionais e relatos autobiográficos *A via crucis do corpo*, que inclui temas como a prostituição e a violência sexual, expondo as reações pessoais da autora diante dessas realidades.

Em “Antes da ponte Rio-Niterói”, a narradora conta a história de Jandira, jovem de dezessete anos que teve gangrena na perna e tiveram que amputá-la. Estava noiva, mas o rapaz quando a viu de muletas, desmanchou o noivado sem remorso, pois aleijada ele não queria. Os pais ainda imploraram para que o noivo fingisse amar Jandira porque a noiva tinha vida a curto prazo. Depois de três meses, a jovem morreu e a narradora expõe sua opinião a respeito da morte: “A morte é de grande escuridão. Ou talvez não. Não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei. Quem sabe se não é tão escura. Quem sabe se é um deslumbramento. A morte, quero dizer” (LISPECTOR, 1998, p.58). Bastos, o noivo, morava, ainda no tempo de Jandira viva com uma mulher. Teve ciúmes, essa mulher chamada Leontina, e despejou água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido de Bastos, pegando um ano e pouco de cadeia. A mulher saía da cadeia para se encontrar com Bastos, agora já mirrado e surdo para sempre.

O pai de Jandira era amante da mulher do médico que cuidou da moça com devoção. Todos sabiam, o médico e a mãe da jovem morta. No fim do conto, a narradora expressa claramente suas emoções diante da história contada:

O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me da enjôo de gente. Depois passa e fico de novo curiosa e atenta. E é só (Op.cit, 1998, p.60).

Em relação ao tom que caracteriza as narrativas da coletânea, Clarice Lispector atribui o tom “melancólico” de várias histórias ao impacto de seu encontro com o chamado “mundo real”. Contudo, escrever sobre esses temas parece ter exigido no plano da composição e da linguagem a subversão de certas regras ou protocolos artísticos. Como sugerem algumas narrativas nessa época, a narração da pobreza ou da violência sexual em um estilo elevado, elegante e bem

composto parecia para Clarice uma prática enganosa e, sobretudo, imoral. Em “A língua do P”, Maria Aparecida, Cidinha, professora de Inglês que mora em Minas Gerais, vai de trem para o Rio de Janeiro e, em seguida, pegaria um avião para Nova Iorque. Dois homens sentam ao seu lado e planejam utilizando a “língua do p”, violentar Cidinha: “Queriam dizer que iam currá-la no túnel... O que fazer? Cidinha não sabia e tremia de medo. Ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí é que piorava. Me socorre, Virgem Maria! Me socorre! Me socorre!” (LISPECTOR, 1998, p.68). Ela resolve, então, se fingir de prostituta e começa a se insinuar para os homens; é denunciada e acaba presa por três dias. Quando já estava no Rio de Janeiro, vê uma manchete no jornal que diz “Moça currada e assassinada no trem” (Op.cit, 1998, p.70). Chorou ao ler a notícia e pensou como o destino é implacável.

No que concerne ao tom “melancólico”, este está presente no relato autobiográfico “O homem que apareceu”, em que a narradora manifesta esse sentimento diante de Cláudio Brito, o escritor fracassado e bêbado que é recebido na casa da narradora e com quem ela conversa: “[...] Oh, Cláudio — tinha vontade de gritar — nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira. [...] Eu estava triste. E sem saber o que fazer para ajudá-lo. É uma terrível impotência, essa de não saber como ajudar” (Ibidem, 1998, p.38-9).

Há a crônica do *Jornal do Brasil*, “Escândalo inútil”, 27 de abril de 1968 a qual Clarice Lispector inicia seu texto afirmando que correria o risco de escandalizar leitoras e leitores e mais até aos leitores, pois a autora entrevistara uma dona de pensão de mulheres de uma chamada casa suspeita. Com um discurso que se assemelha muito à “Explicação”, de *A via crucis do corpo*, Lispector diz: “Está dito. Asseguro-vos porém que não deveis me temer: meus motivos eram e são límpidos. Sou inocente” (LISPECTOR, 1999, p.96). Em seguida, explica o motivo pelo qual desejava conhecer quem passou a chamar de “dona Y”: tinha sido uma adolescente muito confusa e perplexa que queria saber como era o mundo e por que esse mundo. A escritora pontua que aprendeu muita coisa e trata do tema da prostituição:

E o que foi que aprendi na terra, bastando-me para isso abrir um pouco meus olhos estreitos? Vi que o problema da prostituição é obviamente de ordem social. Mas, atrás dele, também, há outro profundo: é que muitos homens preferem pagar, exatamente para não terem afeto nem sentimento, exatamente para humilharem e serem humilhados (Op.cit, 1999, p.97).

Na manhã do dia em que a autora se encontraria com dona Y, telefonou-lhe e a mesma havia ido ao médico, pois tinha o coração doente. Lispector disse que não foi fácil decidir-se a ver a dona porque ao primeiro contato telefônico, arranhou uma dor de cabeça violenta que era

causada pela idéia de que estava cometendo um pecado. Depois de semanas, resolveu marcar o encontro com dona Y. No dia marcado, a dona falou logo que sua casa era mesmo de família, contou da filha que estudava balé. Clarice Lispector diz que dona Y gostou dela e pede que a escritora telefone sempre para conversarem. No entanto, Clarice pensou que isso nunca aconteceria. Disse também que os coitados dos homens precisavam de um lugar seguro e que, felizmente, o mangue havia acabado. Apesar de ainda ter tempo, Lispector cansou-se, pagou os sucos de uva que ambas tomaram e perdeu a fome para o almoço. A autora encerra a crônica de uma forma que parece dialogar com o que foi dito acima no conto autobiográfico “O homem que apareceu”, referindo-se ao escritor Cláudio Brito: “Ah, ela me disse que o tipo de “moças” que procuram esse gênero de trabalho querem muito dinheiro e isso é horrível. Mas que coisa óbvia. E aqui fica a entrevista que falhou. Nós todos falhamos quase sempre” (LISPECTOR, 1999, p.98).

Várias figuras nas obras de Lispector pertencem a um lugar “estranho”, “maldito”, que deflagra a pobreza e a injustiça social. Em *A via crucis do corpo*, por exemplo, há, algumas personagens prostitutas. No conto “Praça Mauá”, Luísa que tem como nome de guerra Carla, trabalha como dançarina, quase nua, num cabaré da Praça Mauá chamado “Erótica”. Era casada com Joaquim, que era carpinteiro, mas o enganava: “Era chamada a beber com os fregueses. Recebia comissão pela garrafa de bebida. Escolhia a mais cara. E fingia beber: não era de álcool. Fazia era o freguês se embebedar e gastar. Era tedioso conversar com eles. Eles a acariciavam, passavam as mãos pelos seus mínimos seios. E ela de biquíni cintilante. Linda” (Idem, 1998, p.62). Luísa, que, nos momentos de dificuldade, socorria-se conversando com Celsinho, um travesti, acaba recebendo uma lição de moral dele. Ao adotar uma menina de quatro anos e tornar-se a “mãe” da criança, Celsinho afirma que Luísa não era mulher de verdade, pois não sabia nem fritar um ovo.

Do ponto de vista de Clarice Lispector, a autora se autodefinia como “antiescritora”, e na época de *A via crucis do corpo*, a arte já constituía uma atividade mercantilizada e sem sentido, a um passo da dissolução. Vilma Arêas, em *Clarice Lispector — com a ponta dos dedos*, assinala que essa coletânea de contos introduz abertamente a crise, abrigando um núcleo de sofrimento profundo rodeado pela 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. No entanto, a estudiosa afirma: “Por força não agradou, pois não tem graça nenhuma

falar de sexualidade sem o charme acumulado pelos séculos e exibindo-se ora pelo direito, ora pelo avesso, segundo as convenções e a moda. 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” (ARÊAS, 2005, p.18).

4 - *A hora da estrela* – um auto-retrato de Clarice Lispector?

Clarice Lispector publicou *A hora da estrela* poucos meses antes de sua morte (1977). Esse romance está centrado no encontro do narrador com uma situação de miséria e injustiça social. Além disso, o narrador Rodrigo S.M. fala de sua própria visão traumática da pobreza extrema. Em consequência, escrever sobre esse tema (e acima de tudo, sob seu efeito) implica na literatura de Lispector a violação de certas normas literárias. Segundo a autora, permanecer preso às regras de boas maneiras na literatura é, para o escritor confrontado com o mundo dos pobres, menos um fracasso estético que uma falta moral. Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector defende, em nome de um narrador fictício, uma espécie de “literatura empobrecida” (nos níveis da linguagem e da história narrada) como a forma adequada para narrar a pobreza.

O narrador Rodrigo S.M. faz referência ao choque que constituiu seu encontro com a personagem Macabéa e com as inúmeras mazelas que caracterizam a vida da protagonista. A criação de uma personagem como Macabéa gera uma enorme mudança na vida de quem escreve, segundo o narrador. Ele se sente muito afetado por sua criatura, pois a existência da protagonista não se afina com sua “organização de vida”: “É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional — e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (LISPECTOR, 1999, p.17).

No que concerne à dramatização do ato de contar a história, Marta Peixoto, em *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*, esclarece que três interações textuais emergem como temas centrais. Todas são instáveis, não raro agressivas, e possuem como eixo a identificação e a rejeição, a empatia e a repulsão:

Primeiro a conexão implícita entre Lispector e seu narrador, Rodrigo S.M. (dado o contexto de crueldade, é difícil não pensar no sadomasoquismo que essas iniciais por vezes significam): segundo, a relação do narrador com Macabéa, a quem ele inventa, mas cuja “verdade” também afirma “captar”; terceiro, a interação entre Rodrigo S.M. e o leitor a quem ele se dirige muitas vezes e com hostilidade (PEIXOTO, 2004, p.194).

Essa hostilidade se mostra logo no início da narrativa: “[...] Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão se fingindo de sonsos” (LISPECTOR, 1999, p.12). E se mantém por todo o texto:

[...] Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesa (Op.cit, 1999, p.30).

O posicionamento que o leitor interpelado no texto, alvo de violência, fornece ao leitor real é singularmente desconfortável. O narrador de *A hora da estrela* dirige-se várias vezes ao leitor como *vós*, mas, ao mesmo tempo, emprega diversos tons para com ele: cerimonioso, lírico ou debochado:

[...] E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. [...] (LISPECTOR, 1999, p.39).

[...] Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidada e perguntar quem de *vós* me trucidada (Op.cit, 1999, p.81). Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago (Ibidem, 1999, p.83).

No romance *A hora da estrela*, há a história de Macabéa, que possui começo, meio e fim: a personagem nasce no nordeste, vive precariamente na cidade grande e morre atropelada por um carro de alto luxo, um Mercedes amarelo. Existe também uma história na qual se questiona o tema social do romance de 30; porém, a autora não se restringe a essa temática, pois ainda trata da história de como narrar a história de Macabéa, em que se destaca o personagem-narrador, que rivaliza com Macabéa pela própria história. Assim, ele transforma a si próprio em sujeito do enunciado, o que imprime à narrativa um percurso paralelo. Essa história do ato de narrar se caracteriza pelo tom digressivo, pelos percalços, pelos impasses constantes. Rodrigo S.M. escreve: “Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei” (LISPECTOR, 1999, p.37).

O recurso de escolher um sujeito masculino para o prefácio “autobiográfico” e para a narrativa ficcional produz um distanciamento que dá lugar à ironia. Clarice Lispector, a autora “real”, insiste em que o autor fictício deve ser homem. Dessa forma, Lispector, põe em discussão certas verdades pré-concebidas sobre a literatura escrita por mulheres. O próprio narrador afirma esse “clichê”: “Aliás — descubro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1999, p.14). E complementa: “O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco e endureço tudo. [...] agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão” (Op.cit, 1999, p.17).

Benedito Nunes, em *O drama da linguagem — uma leitura de Clarice Lispector*, sugere que, em *A hora da estrela*, uma outra presença que disputa com a do narrador é a da própria Clarice Lispector, já declarada na dedicatória da obra (“Dedicatória do autor — na verdade Clarice Lispector”), e cuja interferência estende-se ao título, *A hora da estrela* sendo apenas um dos treze títulos diferentes que lhe podem ser atribuídos. Nunes afirma:

Suspendendo, pois, a sua máscara pública de ficcionista acreditada ao identificar-se com S.M. — *na verdade Clarice Lispector* — e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa — a quem se acha colado o autor interposto —, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem (NUNES, 1995, p.164).

O autor é uma mulher que assume uma máscara masculina, e o narrador, a máscara de uma autora. A indefinição das delimitações de gênero permanece na novela, com o narrador, por sua vez, criando uma mulher ficcional como sua máscara e seu duplo. Rodrigo S.M. confirma esse desejo de transfigurar-se no “outro”: “[...] É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela” (LISPECTOR, 1999, p.29). Seguindo o mesmo raciocínio, Berta Walman, em “Armadilha para o real — uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, afirma:

[...] Ora a confluência de um narrador que é *escritor*, origem primeira e limite da perspectiva mimética, nóculo através do qual se articula o ponto de vista condicionador do modo como a realidade é recortada e apreendida, a forma do romance, ao mesmo tempo que subtrai uma máscara neste jogo de representação que é a ficção, recoloca-a na medida em que o objeto livro evoca a presença de um autor outro, para quem o autor/narrador é personagem (WALDMAN, 1975, p.64, grifo da autora).

Lucia Helena, em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, afirma que *A hora da estrela* começa num tom imemorial que remonta ao “era uma vez”: “Tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 1999, p.11), o que atribui ao texto um cunho ao mesmo tempo de enigma e de relato cosmogônico das origens do mundo, retornando a eras remotas. De acordo com a estudiosa, Rodrigo S.M. se apresenta oculto inicialmente por meio de uma linguagem imemorial, mas, a seguir, é nomeado um *eu*, no masculino: “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste” (LISPECTOR, 1999, p.12). Lucia Helena postula:

Esta máscara subjetiva e masculina chama a atenção do leitor pelo inevitável enclave não só com a biografia da escritora, criada em menina em Alagoas e no Recife, mas também com a *biografia* das duas nordestinas personagens, de modo que uma espécie de dramaturgia da subjetividade vai sendo entramada, espraiando-se por todo o texto, e conduzida por um processo de tecelagem cujos recursos se sustentam com base na ironia, na antítese e na repetição (HELENA, 1997, p.62, grifo da autora).

Na mesma pauta de Lucia Helena, Vilma Arêas, em *Clarice Lispector — com a ponta dos dedos*, diz que *A hora da estrela* é um auto-retrato, sendo ao mesmo tempo uma radiografia do processo de criação: “*Macabéa c’est moi*, poderia dizer Clarice, imitando uma confissão célebre”

(ARÊAS, 2005, p.76, grifo da autora). Arêas afirma também que a narrativa aplica de modo explícito todos os componentes da forma como reveladores de um rosto, ressoando nos demais personagens, e, ao mesmo tempo, na própria narrativa: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. [...]” (LISPECTOR, 1999, p.20).

Arêas afirma que, destacando o caráter de ilusão da construção literária, abre-se na página uma distância transparente entre a autora e seu tosco travesti chamado Rodrigo S.M., definido por negatividades:

Não tem classe social definida; embora consciente não reage ao mundo reificado e administrado; e não tem ética, pois aceita ser financiado pela Coca-Cola. Do mesmo modo, colada ou não em Macabéa, Clarice fala de circunstâncias pessoais: a “antiga pobreza”, a infância descrita como “farofa seca” e a paixão pela música (ARÊAS, 2005, p.77).

A construção tripartida Clarice-autor-retirante, simbolicamente, sintetiza o conjunto das circunstâncias do intelectual brasileiro, algumas delas problematizadas pelo narrador: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1999, p.18-9).

De acordo com Fátima Cristina Dias Rocha, ao expor o conflituoso processo de construção da personagem, Clarice Lispector realizava, mais uma vez, um desvio na tradição da literatura como transparência do real. E ainda, ao colocar em cena o par Rodrigo S.M./Macabéa, a autora discutia o papel do intelectual, sugerindo também indagações que conduziam ao questionamento da representação neonaturalista da personagem nordestina:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (LISPECTOR, 1999, p.19).

O narrador Rodrigo S.M. exige simplicidade no uso das palavras para compor a história de Macabéa, com o intuito de se colocar no nível da personagem. De acordo com o narrador, é necessário construir essa história com “fatos sem literatura” (LISPECTOR, 1999, p.16), fatos que, embora cruéis, precisam ser representados sem nenhuma elaboração, ou seja, desprovidos de uma construção complexa e de um estilo elevado, pois seriam incompatíveis com a história da moça. A esse respeito, Rodrigo S.M. escreve, deixando evidente sua postura ética e estética:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de

ação, já que a palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro — e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência (Op.cit, 1999, p.15).

Segundo Marta Peixoto, Macabéa é ao mesmo tempo o outro grotesco e um repositório de processos sutis de identificação a partir dos quais o narrador almeja obter acesso à sua interioridade e realidade. Waldman complementa, afirmando que o problema da criação que surge em *A hora da estrela* possui um caráter de experiência existencial, pois o escritor Rodrigo S.M. se empenha em revelar a personagem a que ele visa, mas que lhe escapa, e também ele próprio se revela enquanto “pessoa” e criador. Por sua vez, Macabéa não se indaga, pois sua interioridade é vazia. É Rodrigo S.M. que se questiona e, ao escrever a história de Macabéa, compõe a sua própria: “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (Op.cit, 1999, p.24).

Peixoto afirma ainda que a interação entre Rodrigo S.M. e Macabéa — a preocupação mais urgente do comentário metatextual — apresenta duas conseqüências: a primeira consiste num questionamento constante do status da invenção de personagens ficcionais por um romancista. O escrever constitui por esse prisma de Rodrigo S.M. uma dádiva generosa, pois dá voz àqueles que, sem essa chance, ficariam mudos: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1999, p.13). A segunda conseqüência é que as disparidades quanto ao status econômico e aos pressupostos culturais, em vez de amenizados, são postos em evidência como pontos de atrito. Preconceito, repugnância e culpa perpassam o texto, deflagrando a crueldade nos comentários do narrador Rodrigo S.M. Um exemplo é a passagem em que ele trata da vaga de quarto que Macabéa compartilha com mais quatro moças: “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda” (Op.cit, 1999, p.30). Voltaremos mais adiante à conflituosa relação entre Rodrigo S.M. e sua personagem.

4.1 – Um modo específico de abordar a temática social

Nos anos 60, Clarice Lispector foi muito cobrada sobre seu posicionamento político e sofreu muitos ataques críticos por fazer uma literatura desprovida de uma função social edificante. No entanto, a censura foi descabida, pois, dentro e fora da literatura, Clarice mostrou-se comprometida com as questões sociais: participou de passeatas, e em algumas crônicas, fechou o texto com apelos e posicionamentos ansiosos. Na crônica “Estado de graça”, de 6 de abril de 1968, a autora afirma em um “PS” aflito: “Estou solidária de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” (LISPECTOR, 1999, p.93).

Já em 1964, Clarice Lispector abordava o tema social em suas obras, não com um engajamento partidário, mas para entender a arte vinculada com o contexto. Escreveu, por exemplo, sobre a difícil relação entre empregadas e patroas em *A paixão segundo G.H.* Nesse romance tudo aconteceu quando a protagonista estava sem empregada em seu apartamento e resolve arrumá-lo a partir do quarto de Janair, a empregada. O primeiro estranhamento de G.H. é com a limpeza e o brilho do quarto. Esperava encontrar um cômodo sujo e escuro. O quarto pareceu-lhe não pertencer à estrutura do apartamento, uma espécie de não-lugar. G.H. encontra lá, para sua surpresa, um “mural”, um desenho de um homem, de uma mulher e de um cão esboçados apenas em seu contorno. O desenho leva-a a pensar em Janair e no ódio que esta devia sentir por ela. Ao se estranhar no desenho, a protagonista percebe o quanto Janair era exterior ao seu mundo. A empregada era, então, a estrangeira, aquela que induz G.H. a perceber a existência de algo completamente outro, fora da maneira de viver da classe média.

Abordando também a relação empregada e patroa há a crônica “A mineira calada”, de 25 de novembro de 1967:

Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E, quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda. Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro canto. De repente — não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: “A senhora escreve livros?” Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem alterar a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atropalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu: “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar” (LISPECTOR, 1999, p.48).

Clarice Lispector horroriza-se ainda com a violência extrema da polícia ao assassinar Mineirinho com treze tiros, uma questão contemporânea que a autora transformou em crônica,

cujo título é o próprio nome do assassinado. Lispector inicia a crônica da seguinte forma: “É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes” (LISPECTOR, 1999, p.123). Ela prossegue, dizendo que perguntou à cozinheira o que pensava sobre o assunto e viu no rosto dela o mal-estar de não entender o que se sentia. Sabia que Mineirinho era perigoso e já matara demais; porém, afirma que o queria vivo. A escritora também descreve minuciosamente suas emoções a cada tiro sofrido pelo criminoso:

[...] Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (Op.cit, 1999, p.123-4).

A autora considera que seu erro é o seu espelho, onde ela vê o que em silêncio ela fez de um homem. Considera-se culpada em relação a Mineirinho e culpa a sociedade, pois “tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não corrermos o risco de nos entendermos” (Ibidem, 1999, p.124). E também porque “essa coisa que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água para outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também, eu, sei o que é sede” (Idem, 1999, p.125).

Lispector escreve que “quem entende desorganiza” e expõe todo seu engajamento social ao mencionar de forma dura e até irônica o papel da justiça perante esse caso e o posicionamento da sociedade diante de ações truculentas como essas:

Até que viesse uma justiça um pouco mais doída. Uma que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização. Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo. Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria, que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento. Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado (LISPECTOR, 1999, p.126).

Um outro exemplo em que Lispector trata da pobreza e da carência de justiça social, já nos anos 60, é “Crítica pesada”, que se encontra em “Fundo de gaveta” dentro de *A legião estrangeira* (1964):

— Vou fazer um conto imitando você. E vai ser na máquina também: menina mendiga. Era uma coisa. Quieta, bonita, sozinha. Encurralada naquele canto, sem mais, nem menos. Pedia

dinheiro com intimidez. Só lhe restava isso: meio biscoito e um retrato de sua mãe, que havia morrido há dias (LISPECTOR, 1999, p.74).

Nos anos 70, Clarice Lispector dedica-se a um tipo de narrativa cujos enredos concentram-se no encontro traumático da autora ou de um narrador fictício com uma realidade marcada pela extrema pobreza. O narrador, em suas últimas obras, está normalmente interessado em descrever seu mundo imediato, um mundo definido por sua extrema pobreza social. Na literatura de Lispector em geral, conscientizar-se da realidade gera uma sensação ambígua de dever e impotência. Além disso, também provoca uma sensação de culpa — sensação que é bastante explorada em *A hora da estrela*: Quando se refere à personagem Macabéa, o narrador Rodrigo S.M. diz: “[...] O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça” (LISPECTOR, 1999, p.23).

O interesse de Lispector em incorporar na sua ficção personagens definidos, sobretudo, pela pobreza extrema culminou em *A hora da estrela*, com a criação da personagem Macabéa — uma jovem nordestina que vive no Rio de Janeiro em estado de quase absoluta miséria. No que diz respeito à Macabéa, Vilma Arêas (2005) afirma que a inacessibilidade dos bens materiais e culturais, a condição de pária social, faz dela um ser inacabado pela impossibilidade de desenvolvimento adequado. Em outras palavras, Macabéa não é um ser humanizado em sentido profundo, e essa é a fratura que o livro procura expor: “[...] Clarice sabe o que procura: um modo verossímil de falar da pobreza — como assunto premente da literatura, ao qual o escritor não pode fugir, mas sente-se oportunista e fracassado por transformá-lo simplesmente em assunto” (ARÊAS, 2005, p.81). Diz o narrador Rodrigo S.M.: “[...] Juro que nada posso fazer por ela. Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas” (LISPECTOR, 1998, p.35). Prossegue o narrador, afirmando:

[...] Ah, pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, uns beijos na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver (Op.cit, 1999, p.59).

Clarice Lispector, segundo Benedito Nunes (1995), se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela *persona*, em sua condição patética de escritora, culposa relativamente à moça nordestina, finge ou mente — mas sabendo que finge ou mente — para alcançar uma determinada verdade humana acerca de si mesma e de outrem. O estudioso postula:

A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua “escritura errante”, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência a pergunta — “eu

que narro, quem sou?”, numa réplica ao “cogito” de René Descartes (“Penso, logo sou”) (NUNES, 1995, p.169, grifos do autor).

Macabéa nasceu no sertão de Alagoas e vem morar no Rio de Janeiro. Ela é uma datilógrafa de dezenove anos, quase analfabeta, que se uniu aos pobres urbanos e sonha que a tia lhe bate na cabeça como de fato acontecia na sua infância. Em relação à família, ela é órfã, desenraizada, pois se esqueceu do nome pai e da mãe. No que diz respeito à previdência social, Macabéa está excluída da mesma pelo fato de, ao procurar um médico barato para tratar de sua tuberculose, o profissional aconselhou a personagem a buscar um psicanalista. Em termos de moradia, vive na Rua do Acre, zona portuária do Rio, com suas prostitutas e seus ratos, ocupando uma vaga num quarto partilhado por mais quatro pessoas. No que tange à cultura, só tem acesso a uma fornecida pela mídia: a Rádio Relógio Federal, com suas informações supostamente culturais. Enfatizamos a ida de Macabéa a um médico, pela primeira vez na vida, indicado pela colega de trabalho Glória, — cena que retrata uma intensa crítica social do narrador Rodrigo S.M.:

Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem aos doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotinho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada (LISPECTOR, 1999, p.68).

A história individual de Macabéa, de acordo com Vilma Arêas (2005), se torna exemplar na medida em que, como ela, “há milhares de moças espalhadas pelos cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1999, p.14). *A hora da estrela* expõe a pobreza urbana com suas vinculações com o campo, sua mescla com a escravidão, seu cotidiano suprimido, a alienação produzida. Uma cena muito representativa da novela é aquela em que o narrador coloca o livro *Humilhados e ofendidos* à vista de Macabéa, mas fora de seu alcance, pois pertence ao patrão, inclinado à literatura:

[...] Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (Op.cit, 1999, p.40).

Macabéa é um ser marginalizado, deslocado, que representa outros na mesma situação, sendo assim uma parcela de uma vasta realidade social. Marta Peixoto (2004) afirma que, com a franqueza rude da caricatura, Clarice Lispector deixa claro que a personagem é vitimada por tudo e todos: a tia brutal vergou-lhe a espinha, a pobreza lhe debilita o corpo e lhe faz ir ao açougue

simplesmente para sentir o cheiro da carne, pois não tem dinheiro para comprá-la; o namorado Olímpico de Jesus a insulta e menospreza; o patriarcado lhe neutraliza a sensualidade e os estereótipos estrangeiros de beleza a fazem, como a outras, desprezar a própria aparência. Peixoto diz: “Macabéa é violentada, não por um homem, mas por uma multidão de forças sociais e culturais que conspiram para usá-la cruelmente em benefício de outros” (PEIXOTO, 2004, p.192). Essa afirmação parece dialogar plenamente com as palavras do narrador Rodrigo S.M.: “Pois que vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1999, p.29).

A hora da estrela ilustra a “sociedade do espetáculo”, pois as imagens são comicamente construídas pela mídia: o maior sonho de Macabéa é ser uma artista de cinema e quer parecer com Marilyn Monroe:

No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão) (Op.cit, 1999, p.62).

A datilógrafa também afirma, a cada manhã, ser virgem e gostar de “Coca-Cola”. O próprio narrador confessa que o registro da história de sua personagem nordestina é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo, espalhado por todos os países, embora ele não seja pago por isso. Rodrigo S.M. imprime ironia quanto ao refrigerante famoso, em sua narração: “Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto de cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência” (Ibidem, 1999, p.23). Na mesma clave, Ítalo Moriconi (2000) afirma:

Além de nordestina, a Macabéa criada por Rodrigo S.M. como símbolo de pobreza é a representação grotesca e caricatural de uma subjetividade totalmente definida pela faixa mais imediata do consumo: ela se alimenta de Coca-Cola e seu único passatempo é ouvir a Rádio Relógio (MORICONI, 2000, p.724).

Macabéa, segundo o narrador, tinha prazeres. Nos dias frios, ela, coberta pelo lençol de brim, costumava ler à luz da vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório e fazia coleção deles e os colava em um álbum. Havia um anúncio, em particular, que chamava a sua atenção, pois mostrava em cores o pote de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. O narrador Rodrigo S.M. também ironiza os produtos de beleza cobiçados pelas

mulheres, os quais por serem tão caros, se tornam inacessíveis a muitas e restritos a poucas. O narrador aproveita, ainda, o ensejo e denuncia a pobreza da sua personagem:

Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada (LISPECTOR, 1999, p.38).

Ao caracterizar Macabéa, Rodrigo S.M. mescla a linguagem baseada no grotesco da vida da personagem, retratada de forma degradante, com uma outra linguagem que compõe a nordestina de maneira lírica. Um exemplo da forma depreciativa de descrever Macabéa está em: “Nunca pensara ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso” (Op.cit, 1999, p.36). Essa maneira de narrar que degrada Macabéa estende-se até a cena da morte:

O destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando de sangue. Só que galinha foge — como se foge da dor — em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda (Ibidem, 1999, p.81).

A moça datilógrafa tinha enjôo para comer. Isso acontecia porque desde pequena descobrira que havia comido gato frito. Dessa forma, assustou-se para sempre. Perdeu o apetite e só tinha a grande fome. Macabéa sofre também de uma náusea permanente, fome e náusea resultantes de sua posição num mundo no qual ela não conseguia se encaixar e que se recusa a aceitá-la. Marta Peixoto (2004) pontua que sangue e vômito marcam a hora da morte da personagem, que, no vaticínio errôneo do narrador, lhe traria um momento de glória. No entanto, a promessa de estrelato é invertida, degradada, materializando-se numa poça de sangue em forma de estrela no pavimento. Peixoto afirma:

O comer (e os estados contrastantes de fome e náusea), várias formas de eliminação, e sangramento, dispersos por todo o texto, acentuam o que Macabéa tem de pateticamente inglório, sua inadaptação, em contraste com a vigorosa, ainda que repugnante, incorporação ao mundo e pelo mundo dos outros personagens (PEIXOTO, 2004, p.200-1).

Em oposição à linguagem e descrição grotescas de Macabéa existe uma outra linguagem, embora menos dominante, de lirismo; ainda assim, com doses de ironia. O narrador declara a sua afeição por ela: “Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela. E só eu é que posso dizer assim: ‘que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando?’” (LISPECTOR, 1999, p.27). Além disso, ao escutar Caruso cantar no rádio “Uma furtiva lacrima”, a personagem percebe que fora a única coisa bela na sua vida, e começou a chorar. Foi a primeira

vez que chorou e não sabia que tinha tanta água nos olhos. Rodrigo S.M. acredita que Macabéa chorou por adivinhar que talvez houvesse existências mais delicadas e até um certo luxo de alma. Definindo a personagem Macabéa, Berta Waldman diz:

Em sua simplicidade, Macabéa é apresentada como o ser sem fissuras, contínuo, que existe em pleno “coração selvagem”, no espaço paradisíaco onde os seres participam do núcleo íntimo das coisas, um espaço que se mostrou impossível a outros personagens de Clarice (WALDMAN apud PEIXOTO, 2004, p.201).

Marta Peixoto explica que Macabéa constitui uma alma privilegiada quando contraposta à galeria dos personagens de Lispector dedicados à busca da verdade interior. Sua simplicidade ingênua ameniza angústias, conflitos e questionamentos: ela acredita que é feliz. As cismas da personagem remetem àquelas dos personagens sérios de Clarice Lispector, com uma agudeza paródica, em termos oblíquos. Peixoto assinala que Macabéa é curiosa acerca dos artefatos culturais que a cercam e, contudo, lhe escapam: ela coleciona fragmentos desconstruídos de informação e palavras cujo sentido não sabe (“álgebra”, “eletrônica”, “cultura”, “efeméride”). A personagem faz perguntas tanto relevantes quanto banais. Numa conversa com Olímpico, ela pergunta: “—É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer ‘renda per capita’? — Ora, é fácil, é coisa de médico” (LISPECTOR, 1999, p.50). Peixoto diz: “Macabéa é ao mesmo tempo um sujeito sem fissuras e um versão truncada, grotescamente carregada, de personagens perquiridores de Lispector, leva os movimentos típicos destes ao extremo, numa “reductio ad absurdum” (PEIXOTO, 2004, p.203, grifo da autora).

No que concerne à relação de Rodrigo S.M. e Macabéa, Ítalo Moriconi assinala que Clarice Lispector faz o narrador transgredir todas as regras de pieguice e utopia sociais que sustentaram o mito literário do nordestino na literatura modernista. Nesse sentido, a relação entre Rodrigo e a personagem é a representação alegórica da relação entre o intelectual modernista e a população pobre excluída. Moriconi afirma que, nas versões mais populistas desse Modernismo, os escritores pensaram em redimir-se de sua culpa social através da salvação do pobre pelo texto-denúncia. Por outro lado, *A hora da estrela* apresenta de forma brutal toda a hipocrisia e o sadismo inerentes à relação entre o intelectual e o pobre na tradição cultural brasileira. Referindo-se à Macabéa com preconceito e escárnio, o narrador escreve: “[...] Ela quis mais porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mais sem direito algum, pois não é?” (LISPECTOR, 1999, p.35). Dessa forma, Rodrigo S.M. busca abordar a exclusão social sem fazer demagogia.

Rodrigo S.M oscila entre a repugnância e a empatia, entre a indiferença e a piedade em sua relação com a jovem personagem. Desse modo, Ítalo Moriconi aponta o esforço de “identificação” do narrador com Macabéa diante desses contraditórios sentimentos. O narrador declara: “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo” (LISPECTOR, 1999, p.33).

O narrador de *A hora da estrela* reproduz termos do discurso do preconceito social e racial contra os nordestinos, beirando o “clownesco” (MORICONI, 2000), a fim de evitar uma identificação demagógica e artificial com Macabéa. Ratificando esta afirmação, Rodrigo S.M. menciona a alagoana Macabéa e seu namorado paraibano, Olímpico de Jesus: “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1999, p.43) [...] “As poucas conversas entre os namorados versavam sobre farinha, carne-de-sol, carne-seca, rapadura, melado. Pois esse era o passado de ambos e eles esqueciam o amargor da infância porque esta, já que passou, é sempre acre-doce e dá nostalgia” (Op.cit, 1999, p.47).

Moriconi afirma, no entanto, que é impossível escrever sobre um outro sem o mínimo de empatia, sem o mínimo de projeção subjetiva. Essa empatia, porém, vai aparecer no seu texto também de maneira paródica. Trascrevemos um trecho da novela em que, de forma paródica, Rodrigo S.M. expõe sua empatia em relação à personagem: “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela” (LISPECTOR, 1999, p.68). Ítalo Moriconi adverte que somente em um aspecto Rodrigo S.M. consegue uma identificação não-paródica com Macabéa, embora ainda farsesca, devido à heterogeneidade entre criador e criatura: a solidão. Este constitui o único meio de unir universos tão divergentes representados pelo narrador e pela sua personagem. Moriconi esclarece:

A solidão faz com que o escritor pertença a uma esfera residual dentro do ordenamento das coisas e é como resíduo, e é pela “idéia” de resíduo, que Rodrigo pode estabelecer um fiapo de identificação com a nordestina. Identificação, porém, que carrega ainda um outro elemento crucial de diferença, pois o escritor possui o bem estimável da palavra, ao passo que Macabéa dela se encontra desprovida (MORICONI, 2000, p.726, grifo do autor).

Esse “fiapo de identificação” pode ser observado nas seguintes palavras de Rodrigo S.M.:

[...] Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse: —Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha (LISPECTOR, 1999, p.68-9).
[...] Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muero” (Op.cit, p.69, grifo da autora).

Enquanto o narrador é detentor das palavras, Macabéa é desprovida delas, o que constitui um elemento vital de diferença entre o criador e a criatura: “Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida” (LISPECTOR, 1999, p.33). “[...] Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser parca de palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz” (Op.cit, p.69). No que tange à violência existente em *A hora da estrela*, Marta Peixoto afirma que essa não está mais limitada, como está na ficção anterior de Clarice Lispector, a conflitos intrapsíquicos, a choques entre personagens ou à mimese das forças sociais. A violência não está mais justificada e subjugada por forças ideológicas e narrativas. Peixoto diz: “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 e leitores se envolvem” (PEIXOTO, 2004, p.207-8).

4.2 - Clarice Lispector - Rodrigo S.M.: máscaras transparentes

O romance autobiográfico define-se por sua política ambígua de identificação do personagem com o autor. De acordo com Philippe Gasparini (2004), a atribuição a um romance de um caráter autobiográfico é o resultado de um ato de leitura. Desse modo, os elementos de que o leitor dispõe para persistir nessa leitura não se encontram apenas no interior do texto, mas também no “peritexto” — nos elementos que envolvem o texto — e no “epitexto” — que são as informações obtidas fora do texto.

Marta Peixoto assinala que as referências autobiográficas que, de meados da década de 1960 em diante, se inserem nas narrativas ficcionais de Clarice Lispector, rompendo o fingimento ficcional como que pode ser chamado de fingimento autobiográfico, já aparecem no prefácio, “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, de *A hora da estrela*. A estudiosa diz: “Lispector assume uma voz masculina e torna o prefácio estilisticamente indistinguível da narrativa de Rodrigo S.M.. Se seu narrador é uma máscara, Lispector parece sugerir, seu eu autobiográfico também é” (PEIXOTO, 2004, p.195). Assim se inicia o prefácio: “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós. Dedico-me à cor rubro muito escarlate como o meu sangue *de homem* em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue” (LISPECTOR, 1999, p.9, grifo nosso).

A “Dedicatória do autor” é exemplo de um paratexto — mais especificamente, um peritexto — cujos contornos se confundem com os do texto. Além disso, certos aspectos do romance — a linguagem oscilante, as práticas de questionamento, a pobreza, dentre outros, — como também o tom e o estilo da escrita, criam uma continuidade entre a dedicatória e o romance propriamente dito. E a informação “na verdade Clarice Lispector” gera o apagamento da diferença entre o autor fictício (Rodrigo S.M.) e o “real” (Clarice Lispector).

Um significativo epitexto que permite identificar alguns vestígios autobiográficos de Clarice Lispector no narrador Rodrigo S.M. é a última entrevista concedida por Lispector ao jornalista Júlio Lerner, na TV Cultura de São Paulo, em que a escritora fornece informações sobre ela que também são palavras de Rodrigo S.M.:

Eu morei no Recife, eu morei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristovão e uma vez eu fui lá... E peguei de relance o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a idéia (LISPECTOR apud LOBO, 1994, p.70-1).

Na novela, Rodrigo S.M. diz: “[...] É que numa rua do Rio de Janeiro peguei de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1999, p.12).

Dentre os “operadores de identificação” mencionados por Philippe Gasparini, aqueles que estão presentes em *A hora da estrela* são: o “lugar”, os “signos particulares”, o “estatuto social” e a “identificação profissional” (especificamente, a atividade de escritor). No que se refere ao “lugar”, Rodrigo S.M. afirma desde o começo da narrativa que, quando menino, foi criado no Nordeste. Também a personagem Macabéa nasceu no sertão de Alagoas e depois seguiu em direção a Maceió, e seu namorado Olímpico de Jesus é natural da Paraíba; e ambos migraram para o Rio de Janeiro. Traçando um paralelo entre o traçar autobiográfico de Rodrigo S.M. e a biografia da própria Clarice Lispector, a autora nasceu na Ucrânia, chegou ao Brasil aos dois meses de idade e criou-se em Maceió e Recife, transferindo-se aos doze anos para o Rio de Janeiro.

Uma outra relação que se pode estabelecer com Clarice Lispector em *A hora da estrela*, exemplo do que Gasparini chama de “signos particulares”, pode ser entrevista na hesitação do narrador sobre como deve encerrar a história de Macabéa: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte” (LISPECTOR, 1999, p.70). “[...] A morte que é nessa história o meu personagem predileto” (Op.cit, 1999, p.84). Essas palavras do narrador Rodrigo S.M. acerca da morte “reproduzem”, a situação da autora que escreve o romance à beira da morte e transforma a morte de Macabéa em uma alegoria da sua própria realidade. Na entrevista já mencionada concedida por Lispector ao jornalista Júlio Lerner, a escritora afirma que, quando acabou *A hora da estrela*, ela havia morrido e iria ver se renascia. Essas palavras se coadunam com a afirmação de Rodrigo S.M. nas últimas páginas da novela: “Macabéa me matou” (Ibidem, 1999, p.86). Na mesma clave, Moriconi afirma que, na sarjeta, a cena do corpo morto de Macabéa fornece uma imagem impiedosa de si mesma feita por Clarice na hora final, pela boca de Rodrigo S.M., “seu travesti sadomasô” (MORICONI, 2000, p.726).

Além disso, em muitos de seus textos e nas entrevistas que concedeu, Lispector confessou adorar bichos, citando seu cachorro em vários contos e crônicas. Em mais uma possível relação de equivalência com Clarice Lispector, o narrador Rodrigo S.M. afirma sobre animais: “Por Deus! Eu me dou melhor com os bichos do que com gente. [...] E quando acaricio a cabeça de

meu cão — sei que ele não exige que eu faça sentido ou me explique” (LISPECTOR, 1999, p.32).

Outro exemplo de identificação biográfica contida na novela de 77 é o “estatuto social”. Ao tecer críticas ao seu papel de intelectual, associadas à empatia pela personagem Macabéa, o narrador lança indagações ao próprio ato narrativo. Rodrigo S.M. rejeita a imagem do intelectual porta-voz da palavra do oprimido. Ele diz: “[...] Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo (LISPECTOR, 1999, p.16). Essas palavras de Rodrigo S.M. remetem às da própria Clarice Lispector na crônica “Intelectual? Não”, de 2 de novembro de 1968 — outro relevante epitexto em que Clarice Lispector define certos traços, sempre repetidos, de seu perfil como escritora:

[...] 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. Nem sequer li as obras importantes da humanidade. [...] O que sou então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal (LISPECTOR, 1999, p.149).

No que tange à “identificação profissional”, Rodrigo S.M., em diversos trechos da narrativa, expõe questões que se entrelaçam com os questionamentos de Clarice Lispector. Embora ambos tenham a profissão de escritor, põem em cheque, freqüentemente, o ofício que desempenham. Na crônica “Como é que se escreve?”, de 2 de maio de 1970, a autora escreve:

Sou a pessoa que mais se surpreende ao escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve (LISPECTOR, 1999, p.156-7).

O narrador Rodrigo parece dialogar com as palavras da autora, ao dizer: “Pois como eu disse a palavra tem que parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1998, p.23). Quanto à estreita relação de Lispector com Rodrigo, Benedito Nunes postula:

Mas o improviso é aqui, sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem. O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary (NUNES, 1995, p.169).

Gasparini classifica o escritor narrador em quatro categorias: o “investigador mascarado”, o “sonhador incompreendido”, o “romancista a trabalho” e o “escritor consagrado”. O primeiro avança incógnito, especialista em interrogatórios e verificações. Pretende ser um artesão da linguagem, e o não-dito parece, a todo momento, irromper em sua narrativa. O “sonhador

incompreendido” está vinculado a um processo de formação, de aprendizagem, de eclosão. Todos os episódios que narra estão situados entre o desejo de escrever e a profissionalização efetiva, formando a trama de uma legenda em que nada garante a veracidade do narrado. O narrador (ou autor) assenta as marcas de incompreensão que o sobrecarregam e as dúvidas que o assaltam em um passado romanceado e deixa o leitor inseguro de seu lento caminho em direção à criação. Quanto ao “romancista a trabalho”, este marca uma forte intrusão do narrador-escritor na narrativa. Seu discurso autônomo, que se difere da narrativa retrospectiva, a interrompe para evocar a vida e as opiniões do protagonista na hora em que escreve. O narrador de *A hora da estrela* poderia se encaixar nessa categoria, pois Rodrigo vai, paulatinamente, apresentando e caracterizando Macabéa e as outras personagens, e, ao mesmo tempo, descrevendo as próprias impressões e conflitos. Enfim, o “escritor consagrado” se caracteriza por sua posição: ele ocupa o centro da narrativa e dirige suas tiradas não somente ao leitor, mas também aos outros personagens. Rodrigo S.M. também ocupa esse papel no romance e tece comentários cruéis e líricos para seus leitores e suas personagens.

Assim, *A hora da estrela*, embora Clarice Lispector crie um narrador masculino e, portanto ficcional, ela flexibiliza os limites entre ficção e autobiografia, num jogo onde revela e apaga referências autobiográficas, imprimindo ao romance um pouco da ambigüidade que caracteriza o romance autobiográfico, na acepção de Philippe Gasparini. Se essa ambigüidade não “autoriza” uma leitura autobiográfica de *A hora da estrela*, ela permite entrever, no narrador Rodrigo S.M., indagações e questionamentos que mobilizavam a escritora em sua “ficção tardia”, assim como algumas de suas opções éticas e estéticas no período final: a defesa de sua literatura “empobrecida” como a forma adequada para narrar a pobreza; uma escrita que inclui referências da situação do escritor no momento em que escreve seu texto, problematizando, deste modo, a fronteira entre o autobiográfico e o ficcional; um estilo que joga com o feio e com o abjeto. Uma “anti-literatura”, como antecipa Clarice em *Objeto gritante*.

Conclusão

Depois de percorrer incansavelmente as obras aqui analisadas, algumas de suas especificidades podem ser apontadas nesta conclusão.

A “fase tardia” de Clarice Lispector foi fortemente influenciada pela escrita da crônica; também nessa fase, ocorre a intensificação da movimentação textual. A autora privilegia a heterogeneidade dos textos, em contraste com suas primeiras obras que destacavam a homogeneidade. A linguagem empregada pela escritora também se modifica, pois passagens elaboradas são justapostas a outras em estilo coloquial e indecoroso. Os temas sociais e de violência tornam-se mais frequentes em suas últimas obras e representam a condição sob a qual Lispector escreve. Dessa forma, em seu estilo final, Clarice Lispector questiona a própria arte e, em modo geral, a instituição da literatura.

No que se refere à obra, *Água viva* ao ser cotejada com o manuscrito *Objeto gritante*, na passagem de uma versão à outra, aspectos temáticos e formais foram definitivamente eliminados. Clarice Lispector realizou sucessivos cortes na revisão de *Objeto gritante*, além de retirar o caráter autobiográfico, apresentando *Água viva* como um relato ficcional onde uma pintora narra, embora em primeira pessoa, a sua estréia na literatura. Apesar das semelhanças entre o manuscrito e *Água viva*, constituem projetos estéticos diferentes, independentes. *Objeto gritante* é resultado de uma série de operações de montagem de fragmentos (crônicas, textos literários já publicados, fragmentos inéditos).

Há, no texto de *Água viva*, rastros autobiográficos fornecidos pelos “operadores de identificação” (“anonimato” e a “profissão contígua”) e, principalmente, pela presença das crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e na seção “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*.

Em *A via crucis do corpo* efetiva-se o “pacto autobiográfico”, pois nas histórias autobiográficas, a primeira pessoa apresenta traços que se assemelham aos da própria Clarice Lispector: referências a outros contos do livro da própria obra *A via crucis do corpo*; ao livro infantil da autora; à entrevista que vai realizar em Brasília; a dados autobiográficos amplamente divulgados, porque presentes nos peritextos e epitextos.

No decorrer dos anos 70, Clarice Lispector se envolve com temas relativos à fome e à miséria social. Abordando a injustiça social e vários tipos de violência como a prostituição e a

violência social, em *A via crucis do corpo*, Lispector expõe suas reações pessoais diante dessas realidades, atribuindo o tom “melancólico” à coletânea de contos ficcionais e relatos autobiográficos. No entanto, para tratar desses temas, no plano da composição e da linguagem a autora subverte alguns protocolos artísticos. Conseqüentemente, as narrativas dessa época não se propõem a oferecer a complexidade da estrutura e do estilo da prosa anterior da escritora.

Na obra *A hora da estrela*, Clarice Lispector opta por um narrador ficcional, Rodrigo S.M., porém, declara a própria presença na dedicatória da novela (“Dedicatória do autor — na verdade Clarice Lispector”). O apagamento do limite entre o texto e o “paratexto” na obra *A hora da estrela* consiste na dedicatória em que Lispector inclui alguns termos que apontam o gênero masculino do narrador. Entretanto, a informação “na verdade Clarice Lispector” produz um esvaziamento da diferença entre autor fictício (Rodrigo S.M.) e o “real” (Clarice Lispector).

Há, ainda, os “operadores de identificação” (o “lugar”, os “signos particulares”, o “estatuto social” e a “identificação profissional”) entre Rodrigo S.M. e Clarice; contudo, de modo algum, é viável classificar essa obra como um romance autobiográfico. Todavia, no narrador Rodrigo há traços do perfil de Lispector como escritora com suas interrogações e inquietações. Uma Clarice profundamente comprometida com a temática social e com o modo de abordá-la.

Não é possível afirmar que essas narrativas de Clarice Lispector são autobiográficas, mas as informações pessoais cedidas pela autora nas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*; o teor autobiográfico adotado pela escritora a partir dos anos 70; os paratextos incluídos em seus textos e os “operadores de identificação” terminam por (des) construir um auto-retrato de Clarice Lispector, ora iluminando, ora apagando os vãos e desvãos do *eu* clariceano na ficção tardia da autora.

Referências Bibliográficas

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector – com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, Cap.6, p.125-131.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org). *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, 1996, p.7-11.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 13, n.18, 2006, p.64-91.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (trad). Maria Inês Coimbra Guedes. São Paulo: Humanitas, 2008, p.13-47.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A legião estrangeira*. 10ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Onde estivestes de noite?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- _____. *Para não esquecer*. (Crônicas). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 18ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Clarice Lispector – Entrevistas*. WILLIAMS, Claire (Org). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Correspondências*. Teresa Montero (Org). Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- LOBO, Luiza. *A hora da estrela: O filme e a novela*. In: RODRIGUES FILHO, Nelson *et al.* *Letra e imagem: linguagem e linguagens*. Rio de Janeiro: UERJ; Secretaria Estadual de Educação, 1994, p.70-1.
- MORICONI, Ítalo. *A hora da estrela ou a hora do lixo em Clarice Lispector*. In: ROCHA, João César de Castro (Org). *Nenhum Brasil existe*. Uma pesquisa enciclopédica. Rio de Janeiro: Topbooks/Universidade, 2003, p.719-27.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- PORTELLA, Eduardo. *O grito do silêncio*. In: *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, como introdução ao último livro de Clarice, “por iniciativa e vontade” dela.
- ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Identidade e autobiografismo nas crônicas de Clarice Lispector*. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org). *Cenas do discurso – deslocamentos e transformações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.47-66.
- _____. *A hora da estrela, de Clarice Lispector: singularidade e transgressão*. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org). *Literatura Brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003, p.47-60.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento – a escrita derradeira de Clarice*. 1ed. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. Cotidiano, labor e Esperança. In: *O cosmopolitismo do pobre.: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.232-41.
- SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- TEIXEIRA, César Mota. O monólogo dialógico: reflexões sobre *Água viva*, de Clarice Lispector. In: PONTIERI, Regina (Org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p.165-173.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo Clarice Lispector*. São Paulo: Escuta, 1992.
- _____. Armadilha para o real: uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. In: ARRIGUCCI, Jr et al. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: UNICAMP, 1979. p.63-70.